



sanat yazıları



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ
SANAT YAZILARI DERGİSİ - 2013 MAYIS - SAYI: 28 - ISSN 1300 6665

sanat yazıları

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Yazıları Dergisi hakemli bir dergidir.

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ

SANAT YAZILARI DERGİSİ / 2013 MAYIS / SAYI: 28

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları - No: 43

Sanat Yazıları Dergisi, (Mayıs ve Kasım) yılda iki kez yayımlanır.

Sahibi

Hacettepe Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi adına
Dekan **Prof. Dr. Meltem Yılmaz**

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü

Doç. Ayşe Sibel Kedik
Hacettepe Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi

ISSN: 1300-6665

Yayın Türü: Yaygın Süreli Yayın
Yayın Şekli: Yıllık - Türkçe
Yayın İdare Adresi: Hacettepe Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi
06800 Beytepe / Ankara

Yayın Kurulu

Doç. Ayşe Sibel Kedik (Başkan)
Doç. Necla Rüzgar Kayıran
Yrd. Doç. Zülfükar Sayın
Yrd. Doç. Şinasi Tek
Yrd. Doç. Serap Emmungil Karamanoğlu
Öğr. Gör. Dr. Emre Demirel
Öğr. Gör. Dr. Gülçin Cankız Elibol
Öğr. Gör. Atila Işık
Arş. Gör. Banu Bulduk
Arş. Gör. Seval Şener
Arş. Gör. Gamze Boz

Grafik Tasarım

Arş. Gör. Banu Bulduk

27-28-29. Sayıların Hakem Kurulu (Ünvan ve Soyadı Sırasıyla)

- Prof. Dr. Oğuz A. Adanır (D.E.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Prof. Dr. Orhan Ahiskal (A.Ü. Devlet Konservatuarı)
Prof. Dr. Mustafa Akpolat (N.H.B.V.Ü. Fen-Edebiyat Fakültesi)
Prof. Şeniz Aksoy (G.Ü. Gazi Eğitim Fakültesi)
Prof. Serpil Bağcı (H.Ü. Edebiyat Fakültesi)
Prof. Dr. Türev Berkı (H.Ü. Ankara Devlet Konservatuarı)
Prof. A. Müge Bozdayı (TOBB ETÜ Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Prof. Turhan Çetin (H.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Prof. Mümtaz Demirkalp (H.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Prof. Hüsnü Dokak (H.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Prof. Refa Emralı (H.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Prof. Dr. Ayşe Çakır İlhan (A.Ü. Eğitim Bilimleri Fakültesi)
Prof. Çiğdem İyicil (M.S.G.S.Ü. Devlet Konservatuarı)
Prof. Cebail Ötğün (H.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Prof. Ferhat Özgür (Y.Ü. Plastik Sanatlar Bölümü)
Prof. Hasip Pektaş (Işık Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Prof. Dr. Turan Sağır (İnönü Ü. Güzel Sanatlar ve Tasarım F.)
Prof. Namık Kemal Sarıkavak (H.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Prof. Candan Dizdar Terwiel (H.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Prof. Tansel Türkddoğan (G.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Prof. T. Fikret Uçar (A.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Prof. Zeynep Yasa Yaman (H.Ü. Edebiyat Fakültesi)
Prof. Yeşim Alkaya Yener (H.Ü. Ankara Devlet Konservatuarı)
Prof. Dr. Filiz Yenişehirlioğlu (B.Ü. G.Sanatlar Tasarım ve M.F.)
Prof. Dr. Meltem Yılmaz (H.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Prof. Mehmet Yılmaz (G.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Prof. Halil Yoleri (D.E.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Doç. Elif Tarakçı Akyar (M.S.G.S.Ü. Devlet Konservatuarı)
Doç. Melih Apa (M.K.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Doç. Dr. E. Nur Ozanözgü (H.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Doç. Eylem Önder Başarır (H.Ü. Ankara Devlet Konservatuarı)
Doç. Zuhale Boerescu (H.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Doç. Dr. Özge Yalçın Ercoşkun (G.Ü. Mimarlık Fakültesi)
Doç. Hakan Ertek (H.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Doç. T. Emre Feypoğlu (H.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Doç. Hakkı Engin Giderer (Ç.K.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Doç. Ceylan Kabakçı (H.Ü. Ankara Devlet Konservatuarı)
Doç. Bige Bediz Koçak (H.Ü. Ankara Devlet Konservatuarı)
Doç. Levent Kuterdem (H.Ü. Ankara Devlet Konservatuarı)
Doç. Metin Munzur (H.Ü. Ankara Devlet Konservatuarı)
Doç. Dr. Bilge Sayıl Onaran (H.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Doç. Dr. Serdar Öztürk (G.Ü. İletişim Fakültesi)
Doç. Dr. Pelin Şahin Tekinalp (H.Ü. Edebiyat Fakültesi)
Doç. Dr. Özgür Yaren (A.Ü. İletişim Fakültesi)
Doç. Pelin Yıldız (H.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Yrd. Doç. Duygu Koca (H.Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Yrd. Doç. Fatma Korkut (ODTÜ Mimarlık Fakültesi)
Yrd. Doç. Sibel Özgün (H.Ü. Ankara Devlet Konservatuarı)
Yrd. Doç. Ercan Sağlam (B.Ü. Güzel Sanatlar Tasarım ve M.F.)
Yrd. Doç. Umut Şumnu (B.Ü. Güzel Sanatlar Tasarım ve M. F.)
Yrd. Doç. Dr. Mehmet Yüksel (H.Ü. Ankara Devlet Konservatuarı)
Öğr. Gör. Dr. Emine Canan Ünlü (ODTÜ Mimarlık Fakültesi)

İsteme Adresi

Hacettepe Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanlığı
06800 Beytepe - Ankara / Tel: (312) 299 20 62 - 82
Faks: (312) 299 20 61 / www.gsf.hacettepe.edu.tr
sanatyazilari@hacettepe.edu.tr

Baskı

Hacettepe Üniversitesi Basımevi
Basımevi Tel: (312) 305 10 20
E-posta: basimevi@hacettepe.edu.tr
Basım Tarihi: 2014
Baskı Adedi: 500 adet

*Yazıların içeriğinden yazarları sorumludur.

**Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Yazıları Dergisi'nde kör hakem sistemi uygulanmaktadır.

ÖNSÖZ

Ülkemizde sanatın toplumsal işlevi hala tartışılmaktadır. Bir kısım insanlar bu işlevin ne olduğunun farkında olmalarına rağmen, toplumumuzun büyük bir kısmı bu durumun hala farkında değildir. Kimilerine göre sanat bir hobi, hoşça vakit geçirmeye yarayan bir uğraşı veya alınıp satılan, yatırım amacıyla kullanılan bir koleksiyon objesidir. Günümüzde sanatla ilgili eleştirilere bakıldığında, ülkemizde sanatın çok dar bir bakış açısıyla ele alındığından yakınıldığını görürüz. Bu yaklaşım toplumun sanata ilişkin algılayış biçimini dar bir çerçeveye sınırlandırmaktadır. Sanat insan ilişkilerinde, siyasal olaylarda, yürüdüğümüz caddede veya kullandığımız mekânda, kısacası yaşamımızın her ayrıntısında vardır ve gerekli olduğunu hissettirmektedir. Sanat gereklidir; çünkü bireylerin doğayı daha duyarlı bir şekilde algılamalarını sağlamaktadır. Burada duyarlılık kavramının da altını önemle çizmek gerekir. Duyarlılık yaratıcı düşünebilme yetisiyle çok yakından ilişkilidir: Ancak, duyarlılık düzeyi gelişmiş bireyler yaratıcı olabilmektedir. Kuşkusuz ülkemizde bilime ve teknolojiye oldukça önem verilmektedir. Fakat şu gerçeği de göz ardı edemeyiz. Ülkemiz hala teknoloji üretebilen değil, dışarıdan satın alan bir ülke konumundadır. Küresel ölçekte yaşanan teknolojik gelişmeler sadece bilgiyi öğrenip depolayan değil, onu dönüştürüp yaratıcı bir yaklaşımla yeni bilgiler üretebilen bireylere ihtiyaç duyurmaktadır. Bu ise çevremizi ancak yaratıcı bir bakış açısıyla algılayabilmekle mümkündür. Sanat, doğadaki bilgiyi keşfetme ve dönüştürebilme yöntemlerinin neler olabileceğine dair ipuçlarını bize sunmaktadır.

Bu bağlamda, Güzel Sanatlar Fakültesi olarak yaptığımız yayınların ne denli önem taşıdığı ve içinde bulunduğumuz akademik çevreye ve topluma karşı sorumlumuzun farkındayız. Sanat Yazıları adını taşıyan dergimizin 28. Sayısını bu duygularla ve ilgiyle okuyacağınızı umuyor, yayımlanmasın sürecinde emeği geçen bütün arkadaşlara teşekkür ediyorum.

Prof.Dr. Meltem Yılmaz

Dekan

SANAT YAZILARI DERGİSİ YAYIM İLKELERİ

Sanat Yazıları, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi tarafından yılda iki kez yayımlanır.

Sanat Yazıları, hakemli bir yayındır. Sanat Yazıları'nda yayımlanmak üzere önerilen yazılar, Yazı Kurulu tarafından yapılan bir ön değerlendirilmeden 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.

Yazılar basılı dört kopya halinde ve CD ile birlikte gönderilmelidir. Basılı kopyalardan birinde yazarın adı, soyadı, çalıştığı kurum ve iletişim bilgilerine yer verilmeli, diğer üç kopyada ise bu bilgilerin hiçbiri bulunmamalıdır. İletişim bilgileri ayrıca CD içerisindeki metinde de yer almalıdır.

Yazılar Times New Roman yazı tipinde ve 12 punto olmalıdır.

Makalenin yazarı; adını, soyadını, görev yaptığı kurumu ve akademik unvanını, kendisiyle doğrudan iletişim kurulabilecek açık adresini, telefon numarasını ve elektronik posta adresini tam olarak belirtmelidir.

Makalenin başlığı Türkçe ve İngilizce olarak yazılmalıdır.

Makalenin başında en çok 200 sözcükten oluşan kısa bir Türkçe ve İngilizce özet bulunmalıdır. Özet yerine Öz ifadesi kullanılmalıdır. Öz İtalik olarak ve 9 punto ile yazılmalıdır.

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

Yazılarda tablo, şekil ve resim gibi görsel öğeler gerekirse kullanılabilir. Metin içinde kullanılan tablo, şekil ve resimler ayrıca CD'ye de bir dosya halinde kaydedilmeli ve her bir görsel 120 piksel/cm veya 304 piksel/inch çözünürlükte ve JPEG formatında olmalıdır.

Metin içinde kullanılan görseller, Görsel 1., Görsel 2., ... biçiminde numaralandırılmalı ve görselin altına o görsele ait bilgiler yazılmalı, hangi kaynaktan alındığı belirtilmelidir.

Örnek:

Koleksiyon ve müzelerde yer alan çalışmalar

Görsel 1. Sanatçının Soyadı, A. (Çalışmanın Yılı). Çalışmanın Adı (Türkçe/Çalışmanın orijinal adı). Şehir, Ülke: Müze/Koleksiyon.

Yayınlarda yer alan çalışmalar

Görsel 1. Sanatçının Soyadı, A. (Çalışmanın Yılı). Çalışmanın Adı (Türkçe/Çalışmanın orijinal adı). Adı Soyadı. *Yayın Adı* (sayfa). Yayın Yeri: Yayınevi. (Yıl).

Yazılar, Microsoft Word programında Times New roman yazı tipi kullanılarak, 12 punto ve 1,5 satır aralığıyla, sola dayalı olarak yazılmalıdır.

Metin içindeki göndermeler, ya ad, tarih, sayfa / sayfa aralığı ya da ad, tarih ve sayfa olarak parantez içinde belirtilmelidir. Örnek; doğrudan ve dolaylı alıntılarda **(Gombrich, 1997, s.296)**, sayfa aralığı bulunan dolaylı alıntılarda ise **(Gombrich, 1997, s.291-296)** . 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.

Doğrudan alıntılar, 3 satırdan az ise tırnak işareti içinde ve normal metin düzeninde, 3 satırdan uzun ise, satırın sağından ve solundan ikişer santimetre içerde, sola dayalı olarak, 9 punto ve tek satır aralığıyla verilmelidir. Bu durumda tırnak işareti kullanılmamalıdır.

Dipnotlar sayfa altında numaralandırılarak verilmeli ve **sadece açıklamalar için kullanılmalıdır.**

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.

Örnekler:

Tek Yazarlı Kitap

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

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

Çeviri Kitap

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

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

Editörlü Kitapta Bölüm

Soyadı, A. (Yayın Yılı). Yayın Adı. A.Editör (Haz./Ed.). *Kitap Adı* (s. Sayfa numaraları).

Yayın Yeri: Yayınevi.

Buren, D. (2005). Müzenin İşlevi. Ali Artun (Ed.). *Sanatçı Müzeleri* (s.150-156).

İstanbul: İletişim Yayınları.

İki Yazarlı Kitap

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

Horkheimer, M., Adorno, T. (1995). *Aydınlanmanın Diyalektiği*, (O. Özügül, Çev.).

İstanbul: Kabalıcı 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, A. (Yayın Yılı). Makale Adı. *Dergi Adı, cilt(sayı), sayfa numaraları*.

Kökten, U. (2013). Bir Düş Bahçesi. *Sanat Dünyamız*, 132, 50-57.

Gazete Makalesi

Soyadı, A. (Gün Ay Yıl). Makale Adı. *Gazete Adı, sayfa numaraları*.

Bayar, Y. (04. Nisan 2006). İnsanlık Aptallaşıyor mu?. *Hürriyet*, s.14.

Yayımlanmamış Tez

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

Elektronik Kaynak-Makale

Soyadı, A. (Yayın Yılı). Makale Başlığı. *Dergi Adı*, cilt(sayı), sayfa numaraları. Erişim: Gün Ay Yıl, <http://ağ> adresi

Elektronik Kaynak-Anonim Ağ Sayfası

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

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.

Yayın ilkelerine uymayan makaleler değerlendirilmeye alınmayacaktır.

Sanat Yazıları Dergisi

Hacettepe Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanlığı
Beytepe 06800 Ankara
Tel: 0 312 299 20 62 - 82
Faks: 0 312 299 20 61
sanatyazilari@hacettepe.edu.tr

İÇİNDEKİLER

**Algı Kuramlarına Göre Sanatta
Soyutlama ve Günümüz
Sanatında “Gerçek” Kavramı**

*Abstraction in Art According To The
Perception Theories and The Concept of
“Reality” in Contemporary Art*

Doç. Zuhal Baysar Boerescu

11 - 28

**27 Mayıs 1960 Askeri
Müdahalesinin Toplumsal ve
Kültürel Alana Etkileri**

*The Impacts of the 27 May 1960
Military Intervention on Social and
Cultural Domains*

Arş. Gör. Bora Gürdaş

29 - 40

**Barok Öncesi ve Çok
Sesli Müzik Üzerine**

*Period Before Baroque Music and
Polyphonic Music*

Doç. Burak Karaağaç

41 - 50

**Müzik Olgusu, Orta Çağ,
Nota İşaretleri, Gregor ve
Missa Üzerine**

*The Musical Phenomena, Middle
Ages, Note Signs, About Gregor And
Missa*

Doç. Ebru Karaağaç

51 - 62

**Anatomi Sanat İlişkisinde Gunter
Von Hagens'in Plastinasyonları
ve Mahremiyet Sorunu**

*Gunther Von Hagens' Plastinations
And The Problem of Privacy in
The Relation of Anatomy And Art*

Yrd. Doç. Serap Emmungil Karamanoğlu

63 - 88

**Yeşil Bina Sertifika ve
Değerlendirme Sistemlerinin
Türkiye'deki Uygulamalarının
Değerlendirilmesi**

*Evaluating Green Building
Rating Systems with
Selected Examples
in Turkey*

Öğr. Gör. Selin Mutdoğan

89 - 104

**19.Yüzyıl Osmanlı
Modernleşme Dönemi Mimarlık
Uygulamalarının İzmir'deki
Yansımalarından Örnekler**

*Samples From Reflections of
Nineteenth Century Ottoman
Modernization Era's Architectural
Implementations in İzmir*

Arş. Gör. Heval Şimşek Özel

105- 126

**Türkiye'de Güzel Sanatlarda
Anti-Ulusalcı Söylemler**

*Anti-Nationalistic Discourses in
Visual Arts in Turkey*

H. Suna Sönmezalp

127 - 144

ALGI KURAMLARINA GÖRE SANATTA SOYUTLAMA VE GÜNÜMÜZ SANATINDA “GERÇEK” KAVRAMI

ABSTRACTION IN ART ACCORDING TO THE PERCEPTION
THEORIES AND THE CONCEPT OF “REALITY” IN
CONTEMPORARY ART

DOÇ. ZUHAL BAYSAR BOERESCU

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü
zuhalb@hacettepe.edu.tr

Geliş Tarihi: 20.12.2013 | Kabul Tarihi: 29.01.2014

Öz: Algı kuramları, soyutlamayı ele alırken çoğunlukla duyuşsal verileri dışarıda bırakırlar. Ancak Rudolph Arnhem’a göre soyutlama dış dünyadan alınan verilerin işlenmesiyle oluşur. Sanatta soyutlama ise görsel düşünme sürecidir. Bu çalışmada sanatta soyutlamanın gerçek ile olan ilişkisi önde gelen düşünürlerin sanat kuramları ışığında ele alınmaktadır. Soyutlamanın sanatçının yaratım sürecinde temel bir etkinlik olduğu, her sanatçının düşünme ve yaratma süreci içinde eserini bir soyutlama sürecinden geçirdiği ve sanat eserinin yeni bir gerçeklik ortaya koyduğu belirtilmektedir. Buradan yola çıkarak günümüz sanatında soyutlamanın izleri aranmakta, günümüz sanatçılarının eserleri ve Baudrilard, Guy Debord ve Hal Foster gibi belli başlı düşünürlerin sanat görüşleri ışığında “gerçek” kavramı tartışılmaktadır.

Anahtar Sözcükler: Sanat, Soyutlama, Gerçek, Algı, Gerçekçilik, Yeni Gerçekçilik, Foto Gerçekçilik, Gerçeküstücülük, Simülasyon, Kavramsal Sanat, Estetik.

Abstract: Perception theories mostly exclude the sensorial datas while addressing “abstraction” as a concept. But according to Rudolph Arnhem, abstraction occurs by processing the datas of the outside world. Abstraction in art is a visual thinking process. In this essay, the relationship between the abstraction in art and the concept of “reality” is discussed according to the art and perception theories of the leading philosophers. It is emphasized that the abstraction is an essential event in the creation process of the artist and every artist undergoes their artwork from an abstraction period and each of every artwork exhibits a new and different “reality”. The traces of abstraction in contemporary art is being searched and the concept of “reality” is being discussed according to the art-

works of contemporary artists and the theories of the philosophers such as Baudrillard, Guy Debord and Hal Foster.

Keywords: *Art, Abstraction, Reality, Perception, Realism, New Realism, Foto Realism, Surrealism, Simulation, Conceptual Art, Esthetics.*

Giriş

Sanatta “soyutlama” resim sanatında bir tavrın adıdır. Soyut resim, bir akım olarak sanat tarihinde yerini almıştır. “Gerçek” ya da “gerçekçi” dediğimizde ise yine resim sanatından örneklendirirsek, natüralist, doğa biçimci bir tavrıdan bahsediyoruz demektir. Bu noktadan bakıldığında soyutlamacı tavrı ile gerçekçilik ya da natüralist tavrı hep birbirine karşıt ya da birbirinin tersi anlayışlar olarak algılanmıştır. Soyutlama sürecinden geçen bir biçimlendirme anlayışı son tahlilde doğada var olmayan formlar ortaya koyarken diğeri doğanın formlarını kullanır. Ancak algı kuramları açısından baktığımızda soyutlamanın sadece bir biçimsel tavrı tanımlamadığını, duyular ve düşünce ile bağlantılı bir yaratım sürecinde rol oynadığını görürüz. Soyutlamanın sadece ortaya çıkan biçimler üzerinden tanımlanmaya çalışılması nedeniyle anlamı daralmış, soyutlama terimi sadece sanatsal bir tavrın adı olarak kabul edilmiştir.

Asıl sözlük anlamıyla ele alınacak olduğunda “soyutlama” olumsuz bir şeydir. Sözcük, bir şeyi yerinden kaldırma, soyma, çıkarma, bir şeyin bir tarafını sıyırma anlamlarına gelmektedir. Ayrıca fiil olarak soyutlama, bir şeyi bir başka şeyden ayırma ya da edilgen olarak ve biraz da kendi iradesi dışında bir şeyden ayrılma anlamına gelmektedir (TDK, www.tdk.gov.tr).

“Gerçek” ise kelime anlamı ile üç temel anlama sahiptir: 1. Bir durum, bir nesne veya bir nitelik olarak var olan, varlığı inkâr edilemeyen, olgu durumunda olan. 2. Doğadaki gibi olan, doğayı olduğu gibi yansıtan. 3. Düşünülen tasarılan imgelene şeylere karşıt olarak var olan (TDK, www.tdk.gov.tr). Bu anlamlar içinde bizim sanatta kabul edebileceğimiz anlam birincisine yakın görünmektedir. Çünkü gerçeği sadece doğada var olan olarak kabul edecek olursak, doğal biçimler dışında kalan diğer sanat eserlerini sanatın dışında tutmamız gerekir. Bununla birlikte “düşünülen tasarlanan şeylere karşıt olarak var olan” dediğimizde ise sanat eserinin tasarlanma sürecinin gerçek olmadığı gibi bir sonuç ortaya çıkıyor demektir. Bu noktada görülüyor ki “soyutlama” ile “gerçek” kavramları sanattaki kullanışıyla çok daha kapsamlı birer anlama sahiptir.

Psikolojide ve algı kuramlarında soyutlama tanımı çoğunlukla duyuşal verilere dayanan, ancak bu duyuşal verileri geride bırakıp tümüyle terk eden bir sürece verilen addır. John Locke soyutlama yapmak için belirli nesnelere edinilmiş belirli fikirleri alıp, onları “zaman”, “yer” ya da başka fikirler gibi bütün diğer varoluşlardan ve gerçek varoluş koşullarından ayırdığımızı söyler:

John Locke’a göre;

Akılda çok keskin ve çıplak görünüm oluşur. Bunların oraya nasıl nereden ve hangi sıralama içinde gelmiş oldukları önemli değildir. Anlama dediğimiz fenomen bunları bir sıralamaya sokar ve bir tür gerçek varoluşun eşitine denk düşen standartlar olarak kullanır. Bu tür örüntülere uyan görünüm soyuttur ve buna göre isimlendirilirler (Locke’dan akt. Arnheim, 2005, s.177).

Bir kavramın tümüyle soyut olabilmesi için onun algılanan yani somut olan her türlü öğeden arınması gerektiğine inanılmaktadır. Örneğin Rene Pellet “somut olanın algılanma-

sından soyut olanın algılamasına” doğru olan ilerleme ile ilgili yazdığı bir kitabında soyut deneyimlerin, algısal deneyimler üzerine yaslanmadan sözcüklerin dünyası içinde oluştuğunu ileri sürer. Daha ileri giderek, konuşmayan ya da konuşma yeteneğinden yoksun bir canlının soyutlama da yapamayacağını da belirtir. Rene Pellet şöyle der: “Sağır ve dilsizler, betimleyici ve kronolojik olan ve sadece somut olgulara ya da edimlere uygulanan hareket diliyle kısıtlı oldukları için, soyutlama ve genelleştirme sürecine asla erişemezler” (Pellet’den akt. Arnheim, 2007, s.177).

Algı ile düşünme arasındaki yanıltıcı karşıtlık, sanki birbirlerini dışlayan iki kümeye aitlermiş gibi, “somut” şeylerle “soyut” şeyleri ayırma pratiğine de yansımıştır. Bu tür yaklaşımlara göre algılama ve soyutlama birbirinden bağımsız iki ayrı kategori gibidirler. Yani soyut olan bir şey, aynı zamanda somut da olamaz. Bu durum babasına soru soran çocuk anektodunda gayet güzel ortaya konulmaktadır. Çocuk sorar: “Baba, soyut nedir?” Baba bir süre düşündükten sonra cevap verir; “Soyut dokunmadığın şeydir”. Çocuk şöyle der: “Evet biliyorum: Tanrı, ya da zehirli sarmaşık gibi!” (Arnheim, 2007, s.178).

Algılanabilir ya da elle tutulabilir şeylere somut, elle tutulamayanlara soyut diyoruz. Bu genel bir yanıltır. Elimizdeki kitap somuttur. Ona istediğimiz gibi dokunabiliriz. “Özgürlük” düşüncesi ise soyuttur. Ancak, arkadaşlarımız somut, arkadaşlık ise soyuttur. “Arkadaş” kelimesi, burada sadece belirli bir arkadaş temsil ettiği gibi bir arkadaş olgusunu da taşıyabilir. “Arkadaşlık” kavramının yerini tutabilir. Dolayısıyla, “soyut” ve “somut” gibi terimler hiçbir şekilde birbirinden tümüyle ayrı ve birbirlerine karşıt kavramlar değildirler. Fiziksel ve zihinsel olarak somutluk tüm nesnelere ait bir özelliktir. Bununla beraber akıl, düşünce yoluyla nesnelere somut varlıklarından sıyrarak kavramlaştırabilir. Akıl tarafından deneyimlenen her türlü fenomen şöyle ya da böyle bir soyutlama içerir. Dahası soyutlama, nesneyle kurulan bir bağın, herhangi bir şekilde oluşan bir ilişkinin arkasından gelir. Rudolph Arnheim, algı ile düşünme arasındaki bağı şöyle anlatır: “Düşünecek bir şeyimiz olması için düşünmenin içinde yaşadığımız dünyanın imgelerine dayandırılması gerekir. Bu bütünsel bilişsel sürecin temel özelliği, her düzeyinde soyutlama içermesidir” (Arnheim, 2007, s.176).

Sanatta soyutlama, Arnheim’in “görsel düşünme” diye tanımladığı bir boyutta oluşur. Görsel düşünme, bilinçle seçilmiş ve dikkatin yoğun bir biçimde üzerine yöneltildiği nesnenin tanınmasına yönelik seçimci bir tavidir. Yani sanatta soyutlamanın çıkış noktası birebir doğadır. Somut görüntülerdir. Bununla birlikte sanatçı yeni biçimler oluşturma ya da akılda oluşan kavramı görselleştirme yoluna da gidebilir. Duyumlar yoluyla alınan her izlenim, düşünme eyleminin çıkış noktasıdır. Ya da düşünme eyleminin ham maddesidir.

Susan Langer “Bilimde Soyutlama, Sanatta Soyutlama” adlı yazısında bilimde kullanıldığı anlamda soyutlamayı, sanatsal soyutlamadan ayırır ve sanatçının biçim oluşturma sürecinden bahseder. Langer’a göre sanatsal biçim, görülen, duyulan ya da düşlenen bir şeyin anlaksal birliğidir, bir başka deyişle, deneyimin figürleştirilmesi, yani geştalttır (Langer’dan akt. Yılmaz, 2009, s.230). Bu noktada sanatçı bütünsel olarak deneyimlediği dış dünyayı yeni bir biçime dönüştürmektedir. Langer bu düşüncesinden bir adım daha öteye gider

ve sanatçının bu zihinsel etkinliğini “simge üretme süreci” diye tanımlar. Yani sanatçı dış dünyayı yeni bir biçime dönüştürürken aslında bir anlam da üretmekte, bu anlamı biçimle simgelemektedir.

Langer’in ifadesiyle;

Sanat yapıtı bir simgedir; sanatçının göreviyse bu simgeyi oluşturmaktır. Simge oluşturma, soyutlamayı gerektirir. (...) Yüzey, renk, doku, ışık ve gölge gibi kesin nitelik sergileyen unsurların tümü duyguların potansiyel simgeleridir; dolayısıyla organik yapıyanılması bundan kaynaklanır (Langer’dan akt. Yılmaz, 2009, s.240).

Langer burada sanatın temelde soyut bir etkinlik olduğunu ancak taşıdığı duygu yoğunluğundan dolayı canlı, organik bir yapı izlenimi uyandırdığından bahseder. Dolayısıyla sanat eseri, gerçeklik hissi verir.

Bu noktada Langer şöyle der;

Pek çok kimse üstelercesine sanatın somut, bilimsel soyut olduğunu söylüyor. Aslında söylemeleri gereken ve belki de gerçekten demek istedikleri şey, bilimin genel, sanatın özel olduğudur. Çünkü bilim genel anlamdan kesin soyutlamaya, sanat ise genelliğin katkısı olmaksızın kesin soyutlamadan, yaşamsal ve çağrışımsal anlatıma yönelir (Langer’dan akt. Yılmaz, 2009, s.243).

Bu saptaması iki sebepten önemlidir. Birincisi, soyutlamanın bilimsel anlamda ancak genellemeye giderek kendini var edebildiği ve bunun sanatsal anlamda soyutlamanın var oluşuna zıt bir anlam ortaya koyduğudur. Sanatta sezgi ve duyguların etkisi ile sanatçının varlığı, sanat eserini genellemeden uzaklaştırır ve özgün kılar. İkincisi ise, sanat eserinin soyutlama sürecinden sonra tamamen kendi kendini var eden, yaşamsal ve izleyiciyle iletişime geçebilen bir varlık olarak ortaya çıkmasıdır.

Buna yakın bir saptamayı Alman Varoluşçu Filozof Martin Heidegger’de de görmekteyiz. Heidegger özellikle sanatın kökeninin ne olduğuna ilişkin sorular sormuştur. Büyük filozofa göre, “sanat, hakikatin (gerçeğin) yapıtta kurgulanışıdır” (Heidegger’den akt. Yılmaz, 2009, s.177). “Bir yapıt olmak, bir dünya kurmaktır” (Heidegger’den akt. Yılmaz, 2009, s.142). “Gerçek, bir “şey” olarak “olan”ın gizlenmemişliğidir. Gizlenmemişlik, kendini yapıtta “kurur”. Sanatın doğası şiirdir. Buna karşılık şiirin doğası, gerçeğin kurulmasıdır. Bu noktada sanatçı “gerçeği” sanatında kurmak için, var olanı dönüştürecek ya da hiçlikten bir “gerçek” var edecektir. Bu nokta Heidegger’de belirsizdir. Ancak filozof “gerçeğin” var olan sıradan nesnelere derlenmediğini söyler. Bununla birlikte; “Gerçek kurgulanarak oluşur, tıpkı bir şiirin şiirini yazması gibi. (...) Sanat açık bir alan açar, bu açıklıkta her şey olana göre başkadır” (Heidegger’den akt. Yılmaz, 2009, s.171). Heidegger ayrıca Albrecht Dürer’in bir sözünü hatırlatır bize: “Sanat doğada saklı kalır, onu oradan söküp alabilenindir o...” (Heidegger’den akt. Yılmaz, 2009, s.170). Burada Heidegger doğada saklı olan sanatın yalnızca yapıt aracılığıyla ortaya çıkabileceğini, köklerinin yapıtta saklı olduğunu söyler. Heidegger’in sözlerini şöyle okuyabiliriz. Sanat eseri gerçeği kurgular ancak bu gerçek genel geçer değildir. Bu gerçek sanatçı tarafından “kurgulanır” ve her sanat eserinde başkadır. Yani sanatçı sanatını oluştururken doğayı dönüştürür, kendi gerçeğini “kurgular”.

Kurgulamak da düşünsel bir sürecin, bir soyutlamanın göstergesidir. Soyutlama ve gerçek bu noktada buluşur.

Worringer'e göre ise sanatta "soyutlama" ve "gerçek", birbirinden ayrı kavramlardır. Worringer "soyutlamayı" "zdeşleyim" diye ifade ettiği doğaya öykünme ile karşılaştırır (Worringer, 1985). Sanatçının soyutlama itepisinde, kendi kendinden vazgeçme ihtiyacı vardır. Bu itepi, zorunlu ve değişmez şeylere bakarken insan varlığının rastlantısallığından kurtulma itepisidir. Hayat, hayat olarak estetik hazzı engelleyen bir şeydir. Worringer, soyutlamayı yeni bir dünya kurma ihtiyacı olarak belirler. Bu noktada Heidegger ile buluşur. Ancak Worringer'in soyutlaması doğal olanın dışında bir gerçeğe ulaşma, o gerçekliğin estetik kanunlarını koyma üzerinedir. zdeşleyim ise, doğanın nesnelerinde yaőamaktır. zdeşleyim süreci Worringer'e göre kendi kendini onaylamayı ifade eder. Rudolph Annheim, Worringer'in bu ayırımına karşı çıkar ve düőünürün "soyutlama" ve "zdeşleyim" ayırımının doğru olmadığını; sanatçının yaratım sürecinde ister doğanın biçimlerinden yola çıksın ister soyut biçimlere ulaősın, temelde soyutlama yaparak sonuca ulaőabildiđini görmek gerektiğini söyler (Arnheim, 2007, s.214).

Bununla birlikte Worringer, her ne kadar zdeşleyimi temel olarak soyutlama sürecinden ayrı görse de bu doğacı anlayışın tamamen dőnsellikten ayrı olmadığını da kabul eder. Çünkü doğacı tüm sanat anlayıőlarını doğa taklidinden ayrı tutar. Sanatta natüralizmi zdeşleyime örnek alır. Edebiyatı hatırlatan "realizm" yerine "natüralizm"ın figüratif sanat alanı için daha uygun bir örnek olacağını ne sürer. Bunu yaparken realizmi de natüralizm ile birlikte doğa taklidi anlayışının tam karőısına koyar. Yani doğadan öykünme anlamında zdeşleyim asla doğanın taklidi değildir. Biçimsel doğal bir estetik arzusudur. Bir amacı vardır; salt organik varlığın berrak mutluluğunu tatmak (Worringer, 1985, s.34). Bu bile başlı başına düşünsel boyutta bir seçme ve sadeleştirme süreci ile açıklanabilir.

Buraya kadar soyutlama üzerine değinilen çeşitli görüşlerin ışığında Şunu söylemek mümkün. Soyutlama bilimsel teriminden olduğa farklı bir anlamda sanatta yerini alır ve her sanat eserinde soyutlama temeldir. Çünkü sanatta soyutlama yeni bir gerçek kurgulama anlamı taşır. Bu noktada sanat eseri doğa biçimci de olsa, kurgulanan eser yeni bir "gerçek" sunuyor demektir. Şunu da belirtmek gerekir: Biçim anlayışı ne olursa olsun bir sanat eserinin gerçekliği, onun sanatçı tarafından kurgulanmıő olan kendi doğasındadır. Gerçeklik, sanatta ortaya çıkan hiçbir akım ya da oluőumun tekelinde değildir. Yani soyut resim de en az natüralizm kadar gerçektir.

Bununla birlikte sanat tarihinde adında "gerçekçilik" kelimesi geçen birçok akım da vardır. Realizm (Gerçekçilik), Neo Realizm (Yeni Gerçekçilik), Sürrealizm (Gerçeküstücülük), Foto Realizm (Foto Gerçekçilik) gibi... Bu sanat akımlarının "gerçeklikle" nitelendirilmesinin sebebi belki de sanatçıların biçimsel ya da kavramsal olarak "gerçeğin" kendisini sorun edinmeleri olabilir. Bu akımlarda "gerçek" kavramı başlı başına incelenir, çözümlenmeye çalıőılır.

1960 yılında sanat eleştirmeni Pierre Restany'nin girişimiyle Paris'te Yves Klein, Arman, François Dufrêne, Daniel Spoerri ve Jean Tinguely tarafından kurulan "Yeni Gerçekçilik"te sanatçı, gerçeği kendine mal eder, bedensel ve görsel anlamda sanat eylemine katılır. Grup "yeni gerçekçilik" sözcüğünün tanımını, "gerçeğin algılanmasına yeni yaklaşımlar" olarak belirlemiştir (Antmen, 2009, s.177). Manifestolarında belirtilen "sosyolojik gerçeklikle bütünleşmek, toplumsal deneyimlerin sanat sürecine açılmasını sağlamak ve insanın gerçeklikle yeniden bütünleşmesini sağlamak" için sanatçılar, klasik ifade biçimleri dışındaki yeni ifade olanaklarını arayarak "gerçeğin kendisini" işe koşma yoluna gitmişlerdir (Antmen, 2009, s.179). Yves Klein'in sanatında bu çabayı görürüz. (Görsel 1). Sanatçının çalışmaları, tek bir yapıtının ele alınmasıyla anlaşılabilir; sanat eylemi genel bir varoluş kavramında doğan uygulamaların tümüdür.



Görsel 1. Klein, Yves. (1960). Antropometri/ Anthropométrie.

<http://dreamcatcherissue.files.wordpress.com/2013/05/performance-by-yves-klein.jpg>

Dolayısıyla gerçek, değişkendir. İnsan düşünce boyutunda kendi gerçekliklerini var eder. Sanatta da gerçek, beklenmedik biçimlerde kendini gösterir. Politik, duygusal, toplumsal, her anlamda gerçekler, nesnel, figüratif anlayışta da karşımıza çıkabilir, soyutlamacı anlayışla da görselleşebilir.

Algı kuramları üzerinden bakarak oluşturduğumuz bu "soyutlama ve gerçek" tanımı ile sanatçının her türden sanatsal etkinliğinde soyutlamanın temel olduğunu ve yine her sanatçının kendi gerçeğini yarattığını belirttik. Gerçekliğin biçimsel bir tanımla sınırlandırılmayacağını da ekledik. Bu noktada konuyu kapatıp tezimizi sonuçlandırmak çok kolay olabilirdi. Çünkü sanat tarihsel süreçte sanatçıların yaptıkları çalışmaları bu bakış açısıyla incelediğimizde bir sonuca varabiliyoruz. Peki, günümüz sanatına baktığımızda, özellikle yeni medya sanatı ya da internet sanatının altında yatan temel düşüncüyü incelediğimizde, sanatçıyı tetikleyen toplumsal olayları, yaşadığımız dünyanın sosyo-kültürel yapısını ince-

lediğimizde kavram oluşturma bazında soyutlamanın varlığını inkâr edemesek de burada sunulan anlamıyla “gerçek” günümüz sanatında neye benziyor?

Günümüz Sanatında “Gerçek”

Çağdaş sanatı yörüngesinden çıkaran ilk darbe Duchamp’tan gelmişti. Sanatçının seçiminin her şeyin üstünde olduğunu göstermişti. Sonrasında bu seçim karşısında sanatçıya hiçbir şekilde hesap sorulamayacağını sanat eleştirmenleri, sanat piyasası kabullendi. Sanatçı sanat eyleminin altında yatan düşünceyi serbest bıraktı. 1960 sonrası sanatın genel karakteristiği sanatsal düşünce ya da kavram üzerine kuruludur. Kavramsal Sanat ile daha da belirginleşen bir oluşumdur bu. Saf, katıksız düşüncenin sanat gerçeği olarak sunulması, soyutlama ve gerçek kavramlarının birlikteliğinin en güçlü örneğini oluşturur. Bu noktada örnek verelim: 1967 yılında kurulan “Sanat ve Dil” grubu aynı isimle çıkardıkları dergilerde sanat kuramlarını tartışırlar, sanata ilişkin önermeler yaparlar. Şu noktaya ulaşırlar: Kavramsal Sanat, sanat kuramı ile sanat nesnesi üretmeyi birleştirdiğinden sanatın tanımı hem üretilen nesneyi hem de yazılı destek dilini içerebilecek gibi genişletilmelidir. Bu noktada düşüncenin doğrudan ifadesi olarak dili kullanırlar. Hatta İngiliz kavramsal sanatçı Terry Atkinson kavramsal sanatçılar tarafından ileri sürülen kuramsal çalışmalar kavramsal sanat ürünleri sayılıp sayılamayacağını tartışır (Atakan, 2008, s.47).

“Sanat ve Dil” grubu sanatçılarından Lawrence Weiner fiziksel sanat nesneleri yapmaktan vazgeçer ve yapıtların var olması geremediğini etkisinin var olma önerilerinde yattığını söyler. Sanatçıya göre, sözcüklerle resim arasında bir fark yoktur, resim bir dildir. Yapıt fiziksel olarak var olmadığına bile varlığını sürdüren bir düşünceyi temsil eden bir resimyazıdır (Weiner’den akt. Atakan, 2008, s.52). (Görsel 2).



Görsel 2. Weiner, Lawrence. (2008). Gözün Görebileceği Kadar Uzak/ As Far As The Eye Can See. New York, Amerika: Whitney Amerikan Sanatı Müzesi. <http://whitney.org/Collection/LawrenceWeiner/>

Joseph Kosuth, sanatın bir eğilim ya da bir üslup olarak görülmesinin, onun sadece biçimsel niteliklere indirgenmesi anlamına geleceğini belirtir. Kosuth'a göre estetiğin sanattan ayrılması gereklidir. Estetik, biçimle ilgilenir. Biçimci sanat, sanatın işlevini ya da yapısını kavramamıza yardımcı olacak herhangi bir bilgi içermez. Sanatçı olmak, sanatın doğasını sorgulamaktır. Monet'nin ya da Cezanne'nın, önceden yapılmışa yeni bir öneri getirdikleri için sanatın işlevini sorguladıklarına inanır ancak, sanatın doğasını ilk sorgulayan sanatçı hazır-nesne ile yeni bir dil konuşan Duchamp'tır (Görsel 3). Kosuth şöyle der: "Bir sanat yapıtı, sanat bağlamı içinde bir sanat görüşü olarak sunulan bir önermedir" (Kosuth'dan akt. Atakan, 2008, s.56). (Görsel 4).



Görsel 3. Duchamp, Marcel. (1917- replica 1964). Çeşme/Fountain. Londra, İngiltere: Tate Modern. <http://www.tate.org.uk/>



Görsel 4. Kosuth, Joseph. (1965). Bir ve Üç Sandalye/ One And Three Chairs. New York, Amerika: Modern Sanatlar Müzesi (MoMA). <http://www.moma.org/>

Görülüyor ki Kavramsal Sanat 1960 sonrası sanat oluşumlarını derinden etkilemiş, sanatta biçim kaygısından çok düşünsel yapı ön plana geçmiştir. Düşünsel dünya kendini yazı olarak da gösterebilir, önceden oluşturulmuş biçimler yoluyla da, sanatçının bedeni yoluyla

da... Düşünceyi önceleyen sanatçı için bu düşünceyi taşıyabilecek en doğrudan, en çarpıcı, şok edici yol, sanatın nesnesine dönüşür.

Burada bir saptama yapmalıyız: Sanatın biçim kaygısı bir kenara bırakıldığında estetik ve yapıtın orijinalliği sorunu da eski önemini yitirmiştir. Walter Benjamin yapıtın biricikliğini, "yapıtın özel atmosferi" olarak tanımlar:

Sanat yapıtının teknik yoldan yeniden-üretilebildiği çağda gücünü yitiren, yapıtın özel atmosferi olmaktadır (...) Yeniden üretim tekniği, yeniden üretilmiş olanı geleneğin alanından koparıp almaktadır. Bu yeniden üretilmiş çoğaltarak, onun bir defaya özgü varlığının yerine, yine onun bu kez kitlesel varlığını geçirmektedir (2004, s.55).

Benjamin yapıtın geçirdiği dönüşümü burada çok keskin bir şekilde ifade eder. Yani orijinallik geleneksel tanımıyla ele alındığında, düşünceye değil biçime bağlı olarak düşünülmediğinde, çoktan yitmiştir. Ancak yapıt, kitlesel bir gerçeklik kazanmıştır. Estetik ise Richard Shusterman'ın ifade ettiği gibi halen yaşamdan bağımsız, izole edilmiş, objeleşmiş bir sanatı tanımlamakta, günümüz sanatının felsefi temellerini taşıyamamaktadır. Oysa yeni estetik güncel yaşamın içinde olan güncel sanatın ruhunu gözeten, canlı, dinamik, her an değişen ve dönüşen, dolayısıyla yaşamın renklerini ve canlılığını taşıyan bir özelliğe sahip olmalıdır. Sanat, yaşayan bir varlıktır, dolayısıyla estetiğin de aktif ve kolektif bir coşku vaadi taşıması gerekir (Shusterman, 2012, s.236). Dolayısıyla şunu söyleyebiliriz, sanatta doğanın ve diğer sanatçıların taklidi olma ve estetiğin klasik kurallarının dışında olma korkusu artık bir kenarda kalmıştır. Eğer temelleri düşünsel bir yoğunluğa sahipse biçimin taklit oluşu sanatın değerini düşürmez.

Hal Foster da günümüz sanatını gerçek kavramı üzerinden sorgularken aynı şekilde taklit ve yanılsama kavramlarına değinir. Ona göre gerçekliğin bir anlamda alt üst edilip yeniden ele alınışı Postmodern sanatın temel sorunudur. Günümüz sanatında sanatçının gerçeklikle oynadığını; gerçekliği, aksi olan kavramlarla, taklit ve yanılsama ile sınıdığını söyler. Foto Gerçekçilik ya da Hal Foster'in kullanmayı tercih ettiği şekliyle "Süper Gerçekçilikte" yanılsamayı ele alarak, buradaki gerçeğine çok benzer ifade biçiminde izleyicinin neredeyse şizofrenik bir haz aldığını söyler. Sonra kendinden önceki fotoğraf sanatçılarının fotoğraflarını yeniden çeken Sherrie Levine'den bahsederek bu sanatı "Temellük sanatı"¹ olarak isimlendirir (Görsel 5). Bu sanatın bir anlamda süper gerçekçiliği andırdığını, ancak temellük sanatında gerçekliğin temsil sürecinde oluştuğunu belirtir (Foster, 2009, s.184).

Yaşayan bir "gerçek" olan sanatın, onu idealer evreninin bir yanılsaması, dolayısıyla da taklit olarak nitelendiren ve hor gören Platon'un zamanından çok daha başka bir varoluş

¹ Temellük kelimesinin sözlük anlamı "kendine mal etme" olarak geçer. (http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.52aad8770d47d1.22426813).

Ayrıca Baudrillard' da "temellük"ten bahseder: Baudrillard'a göre günümüz sanatı, uzak ya da yakın geçmişe, hatta bugüne ait tüm formları ve eserleri az çok oyuncu, az çok kitsch bir yolla temellük etmeye başlamıştır. Baudrillard'a göre bu bir çeşit istiladır; insanın kendi kültürü karşısında duyduğu pişmanlığın ve hincin ironisidir (Baudrillard, 2012, s.28).



Görsel 5. Solda: Levine, Sherrie. (1981). Walker Evans'ın Ardından/After Walker Evans. Sağda: Evans, Walker. (1936). Alabamalı Çiftçinin Karısı /Alabama Tenant Farmer's Wife. <http://www.studentpulse.com/articles/546/2/appropriation-in-contemporary-art>

düzeyinde olduğu ortadadır. Denebilir ki güncel sanat, tüm gerçekliğiyle yaşayan dünyanın nabzını tutmaktadır. Hatta Danto bu noktada Andy Warhol'un "Brillo" kutularından yola çıkarak, bu kutuların şaşırtıcı metaforik göndermeler içerdiğini söyler ve bir sanat yapıtının bir dünyayı görme biçimini dışsallaştırdığını da ekler: "Bir sanat yapıtı bir kültürel dönemin iç dünyasını açıklar; kendini bir ayna haline getirerek krallarımızın bilincini görmemizi sağlar" (Danto, 2012, s.230). (Görsel 6).



Görsel 6. Warhol, Andy. (1964). Brillo Kutusu/ Brillo Soap Pads Box. Pittsburgh, Amerika: Andy Warhol Müzesi. <http://www.warhol.org/>

Danto için günümüz sanatı "kralların", bir başka deyişle otoritenin bilincini yansıtan bir aynadır; dolayısıyla otoriteyi ve onu oluşturan tüm yapıyı, genelde ise toplumsal bilinci gösterir hatta sorgular. Ancak kimi düşünörlere göre, bu gösterilen şey "gerçek" değıil-

ken aynanın bir hükmü kalmamaktadır. Örneğin Baudrillard'a göre dünyada "gerçek" olan hiçbir şey kalmamıştır. 19. yüzyılın ikinci yarısından sonra kendini gösteren tüketim kültürü, özünde her şeyi tüketimin bir objesi haline dönüştürerek nesnelere zihinsel bir boyut kazandırmıştır. Tüketim nesnelere ihtiyaç boyutundan çıkıp, kişilerarası üstünlük sağlama boyutuna geçmiştir. Sistem bunu sağlamak için kendine yöntem olarak "medya ve kitle iletişim araçlarını" kullanır ve her şeyi sıradanlaştırır. Sıradanlaşan nesne gerçek amacını yitirerek bir göstergeye dönüşür (Baudrillard, 2011, s.14-15). Baudrillard bu noktada sanatın da anlamsız bir hal aldığını savunur. Çünkü çağdaş sanatta yer alan imgeler gerçek dünyadaki hiçbir anlamlı varlığa gönderme yapmamaktadır. Aksine kendileri bizzat gönderme yapacakları varlıkların yerini almaktadırlar. Baudrillard "imgeler artık gerçekliği yansıtan bir ayna değil, gerçeğin yerini alıp onu "hiper-gerçekliğe" dönüştüren şeylerdir" derken, tam da bu duruma açıklık getirir (Baudrillard, 2012, s.30). İmge ortada gerçek nesne olmadığı için hiçbir anlam taşımamakta bizzat kendisi gerçeğin yerini alarak "simülasyona" dönüşmektedir.

Guy Debord, "Gösteri Toplumu" adlı kitabında Baudrillard'ın ifade ettiği bu sorunu oldukça karamsar bir şekilde pekiştirir. Toplumsal kapitalist bir iktisadın, meta dolaşımının uzantısı olarak nitelendirdiği bir gösteri egemenliğinin kuklası durumundadır. 70'lerde yazdığı bu kitabında, dünyanın tek bir Pazar haline geleceğini ve bürokratik iktidarların da Amerikan tipi gösterinin hâkimiyeti altına gireceğini yazmıştır. Postmodern dünya bunun göstergesidir. Ayrıca Debord, mafya, terörizm, polis devleti gibi olguların da bir büyük gösterinin parçası olduğunu vurgular. Hatta bunlardan kurtulma vaatleri de yüzyıllar boyunca tekrarlanmış olan birer gösteridir. Debord sanatın çoğunlukla bu gösterinin bir parçası haline geldiğini, tüketim sistemine dâhil olduğunu ve yozlaştığını belirtir (Debord, 2012, s.10-33).

Ali Artun da bir makalesinde sanatın bugünkü durumundan bahsederken, tasarım nesnelereyle sanatın özdeşleşmesine dolayısıyla sanat eserinin bir anlamda nesneleşmesine dikkat çeker. Bu noktada iktisatçı Olav Velthuis'in saptamasıyla artık sanatın metalaşması yerine metanın sanatsallaşmasından söz etmenin yerinde olduğunu belirtir. Büyük paranın kuyruğa girdiği fuarlarda, müzayedelerde çağdaş sanata talep arttıkça, zaten Postmodern kültürel politikalar uyarınca modern anlamıyla hiçbir estetik normu kalmayan işlerin iyice popülerleştiğini ve endüstriyelleştiğini; bu popülerleşmeyle çağdaş sanata talep arttıkça fiyatların da yükseldiğini söyler. Artun'a göre, Abu Dabi şimdiden çağdaş sanat koleksiyonlarına 520 milyon dolar ayırmaktadır. Çağdaş Arap Prenslarının örgütlediği bu para ve sanat cennetine daha şimdiden dünya akıp durmaktadır. Artun şunu da belirtir: Medicilerin Floransı, Rönesans döneminde; Paris, modern dönemde; New York da çağdaş sanatta Batı'nın kültür merkezi olmuşsa, şimdi de Maktumlar'ın Abu Dabisi ve Dubai'si, Rönesans ile başlayan dönemi kapatan başka bir miladın, başka bir doğuşun merkezi olarak belirlemektedir (Artun, 2012, s.20-25).

Bu karamsar tablo, sanatın piyasanın karşısında yenik düşerek samimiyetini yitirdiğini savunur ve ister istemez bize şunu düşündürür: Dünya gerçek değilse, Danto'nun ifade ettiği "döneminin aynası niteliğindeki sanat", gerçeği nasıl yansıtacaktır? Yoksa artık "gerçek"

diye bir şey yok mudur? “Sanatçıya bir dünya kurduran” gerçek yok olduysa sanata ait olan deha, derinlik nerededir?

Bu noktada ortamı bir de sanatçılar açısından da görmek gerekir: Günümüzde internet ve medyanın hâkimiyetinde sürekli bir enformasyon bombardımanıya karşı karşıya olduğumuz bir gerçektir. Bu durum bizleri sığ, işlenmemiş birer veri bankasına dönüştürmektedir. Sanatçıların bu gerçekten beslendiğini söylememiz mümkündür. Bazı sanatçılar bu yeni teknolojiyi Yeni Çağın biçimsel bir varoluşu olarak kullanmayı tercih etmektedirler. İnteraktif işler üreten, yeni medyayı kullanan birçok sanatçı, birer bilim insanı, birer bilgisayar mühendisi gibi çalışarak, yeri gelince buluşlar yaparak, teknolojinin, genetiğin, dijital-sanal dünyanın olanaklarını sanatlarında kullanmaktalar. Eduardo Kac’ın bilim projesine benzerliğiyle ön plana çıkan çalışmaları örnek gösterilebilir. Sanatçının en iyi bilinen projesi “ALBA”, bir denizanasından nakledilen genler sayesinde karanlıkta parlayan canlı bir tavşandır. (Görsel 7). Sanatçı “ALBA”da olduğu gibi genetik biliminin olanaklarını kullandığı projeleriyle insanın yaratma ve yok etme becerisine dikkat çekmekte, bir anlamda gerçeği sorgulamaktadır. Sanat olanın da en az yaşanan dünya kadar gerçek olduğunu, düşüncenin ve karar vermenin bir şeyi önemli kıldığını tartışır. “Sanal” ve “gerçek”, “etik” ve “yanlış” kavramları üzerine sorular sordurmayı hedefler.



Görsel 7. Kac, Eduardo. (2000). ALBA. <http://www.ekac.org/gfpbunny.html>

Yeni teknolojiyi günümüz dünyasının kaçınılmaz bir gerçeği olarak ele almak günümüz sanatçılarının konularından yalnızca biridir. Bununla birlikte sanatçılar günümüz toplumunun dönüşümünü de sorgulamaktadırlar. T. S. Eliot şöyle sorar: “Bilgi ile kaybettiğimiz bilgelik şimdi nerededir? Enformasyon ile kaybettiğimiz bilgi şimdi nerededir?” (Eliot’tan akt. Artun, 2012, s.67). Zahmetsizce ulaşılan bilgi, veri halini almıştır. Zahmetsizce ulaşılan bolca veri, insanların bilincine ulaşmadan, insan tarafından hazmedilmeden harcanmaktadır. Tüketim her anlamda devam eder. Arzularımız, duygularımız bize sürekli ulaşan nasıl yiyeceğimizi, ne giyeceğimizi söyleyen mesajlarla yönlendirilmektedir. Öyle ki birer nesne haline gelen bedenlerimiz bile bu emre itaat eder. Bedenlerimiz onları yöneten modanın elinde dönüşüme uğrar.

Bedenine yaptığı müdahaleleriyle tanınan Orlan bir göstergeye dönüşmüş insanı sorgular (Görsel 8). Bedenden gerçeği bulup çıkarmaya çalışır. Lokal anesteziyle uyuşturularak geçirdiği birçok ameliyatta tamamen bilinçli olarak yüzünü, vücudunu eski ustaların resimle-
rindeki ikonlara dönüştürür. Sanatçının “Beden sanatı, et sanatı yapıyorum. Bedenimi sanat olarak satıyorum” ifadesi, bedene yüklenen bir tasarım nesnesi olma özelliğini göstermektedir (Orlan’dan akt. Artun, 2012, s.68).



Görsel 8. Orlan. (1993). “Her Yerde Aynı Anda Oluş” adlı Ameliyat – Performans/ Surgery – Performance Called “Omnipresence”. <http://www.orlan.eu>

Bu sorgulamaların benzerini birçok sanatçıda görüyoruz. Bu sanatçılardan Jeff Koons, “Her şey ağırlığını yitirdi. Artık devasa bir simülakrdan başka bir şey yok” diyen Baudrillard’ın bu fikrini doğrular (Baudrillard’dan akt. Şahiner, 2008, s.112). Koons’un çalışmalarında ısrarla tüketim unsuru vurgulanır. (Görsel 9). Bu vurgu kullandığı malzemelerle de kendini gösterir: Sanatçı, pleksiglas, plastik, emaye gibi endüstriyel malzemeleri sıklıkla kullanır. Çalışmalarında gelişmiş batı toplumunun kültürel alt yapısının yapaylığını, yüzeyselliğini gözler önüne serer. Sanatçının banal, hayâsız ve kiç olarak nitelenebilecek yaklaşımı izleyiciyi de doğrudan kavramın bir parçası kılmayı hedefler (Şahiner, 2008, s.114). Koons’un tavrı, daha önceleri Pop Art’ın öncülük ettiği bir durumu çağrıştırmaktadır. Sanatçının objelerindeki yapaylık, izleyeni bu objelerin ardındaki gerçekliğe ve bu gerçekliğin deneyimlenmesine bilinçli olarak götürmez. Aksine Baudrillard’ın simülasyonun sonucu olarak tanımladığı “hiper-gerçekliği” gözler önüne serer.

Jeff Koons’un eserlerini incelerken, meta haline gelmiş insan yaşamları ve meta haline gelen sanat eserleri ile karşılaşırken, aslında “metanın sanatsallaşması mı?” sorusunu ister istemez hatırlarız; bu soru bizi tekrar tekrar düşündürür. Damien Hirst’ün “Tanrı Aşkı İçin” (For Love of God, 2007) adlı, elmaslarla işlediği bir kafatasından oluşan eseri aklımıza gelir. (Görsel 10). Bu eserin sanatsal etkisinden çok daha öteye geçen sansasyonel varlığı, Hirst’ün galeri, müze ve sanat merkezlerini aşan, kuyumcu ve değerli taş piyasası ile işbirliğini zorunlu kılan durumu, eserin astronomik rakamlarla konuşulan piyasa değeri gibi konular huzurlu dünyamızı altüst eder. Damien Hirst de Koons da sanatın bu tuhaf duru-

munu, bu rahatsız edici gerçekliği durmadan karşımıza çıkarırlar. Ancak günümüz sanatının zıtlıklarla örölü bir gerçekliği vardır: Bir yanda Koons'un hiper-gerçekliği ya da Hirst'un sanat ve meta sorunsalı gibi sanatın sınırlarında dolaşan eserlerle karşılaşırken diğer yanda birçok sanatçının klasik resim heykel kalıplarıyla güncel konuları ele alarak eserler ortaya koyduklarını görürüz. Yeni medyayı ve güncel teknikleri uygulayan sanatçıların bazen belgesel nitelikli çalışmalar yaptığını, birçok çalışmada sürecin önem kazandığını, hatta bazı sanatsal projelerin birer bilim deneyi niteliğini zorladığını fark ederiz. Bununla beraber, mistisizmi görsel estetiği ya da klasik gerçekçiliği barındıran eserlerle de karşılaşırız. Günümüz sanatının, belki de geçmişte olmadığı kadar çeşitli, yoğun ve baş döndürücü bir hal aldığını fark ederiz. Sanatçıların elinde geçmişte olmadığı kadar çok teknik olanak vardır. Ancak sanatçıları tetikleyen bu olanaklar değil, günümüz dünyasının sanatçıya sağladığı en temel etken olan insana ve varoluşa dair sonsuz sayıda "gerçekliktir".



Görsel 9. Koons, Jeff. (1981). Hoover/ Elektrikli Süpürge.

<http://www.mutualart.com/OpenArticle/10-Exceptional-Lots-at-the-Contemporary-/531D639FF-408F2AD>

Örneğin Anish Kapoor boya pigmentleriyle oluşturduğu soyut düzenlemeleri ve kamusal alanlarda inşa ettiği çok büyük boyutlu heykelsi yapıları ile tanınır. Kapoor'un bu heykelleri ve düzenlemelerinin ardında düşünsel bir derinlik, biçimsel ve kurgusal boyutta güçlü bir soyutlama vardır. (Görsel 11). Ama asıl etkileyici olan bu soyutlamanın inkâr edilemez güçte bir gerçeklik, kamusal bir etki kazanmasıdır. İçinde dolaşılabilen yapı heykelleri, New York'un en işlek caddesinde birden karşınıza çıkan muazzam boyuttaki küreleri, mekân içinde yeni bir atmosfer oluşturan, mistik yoğun havasıyla izleyiciyi kuşatan pigment işleri, sanatçının dehasının birer kanıtıdır. Kapoor dış dünyanın bilgisiyile kendi geçmişinin kültürel dokusunu, sanatsal derinliğini ve yaratıcılığını desteklemek üzere bir araya getirebilmiş bir sanatçıdır.



Görsel 10. Hirst, Damien. (2007). Tanrı Aşkı İçin / For the Love of God.
<http://www.damienhirst.com/for-the-love-of-god>



Görsel 11. Kapoor, Anish. (2011). Leviathan, İçeriden Görünüm. Paris, Fransa: Grand Palais.
<http://anishkapoor.com/684/Leviathan.html>

Sonuç

Teknolojinin yaşamımıza müdahalesi neticesinde birçoğumuz daha önce denenmemiş bir yaşam modelini deneyimlemeye başladık. Sanal medyada yaşamlarımızı paylaşıyoruz, sohbet ediyoruz, bilgi alışverişinde bulunuyoruz, dünyayı takip ediyoruz, eğleniyoruz, oyun oynuyoruz, hatta sanal çiftlikler kurup sebze yetiştiriyoruz. Bu yeni yaşam modelinde “sanal” olan ile “gerçek” olan geçmişte hiç olmadığı kadar iç içe geçmiş durumda. Bununla birlikte reklam sektörü ve tüketim amaçlı tasarlanıp sunulan nesnelere yaşamlarımızı büyük

oranda etkiliyor. Sanat da bütün diğer olgular gibi tüketim nesnesi olarak sunulmaya çalışılıyor. Kimi zaman bunun gerçekleştiğini gözlemliyoruz. Kimi zaman da bu kurulu düzene karşı çıkan sanat eylemleri ile karşılaşılıyor. Belki de içinde yaşadığımız bu dönem hakkında karar vermemiz için henüz çok erken.

Şunu söylemek mümkün: Her ne kadar çağımızın düşünürleri ellerindeki veriler ışığında toplumsal yapı için iç açıcı şeyler düşünmüyorsa da sanatçı için asıl olan eseri ve eserinin altında yatan kendine ait gerçekliğidir. Sanatçı iç dünyasından, kendinden önceki sanatçılardan, düşünürlerden de beslenir. Farkındalığını yükselttikçe aslında gerçeğin ne olduğu bilgisinden uzaklaşmaz sanatçı. Eliot'un sorusunu hatırlarsak: "Bilgi ile kaybettiğimiz bilgelik şimdi nerededir? Enformasyon ile kaybettiğimiz bilgi şimdi nerededir?" Cevabımız şu olacaktır: Gerçek sanatçı bilgedir. Enformasyon tuzağına düşmez ama enformasyonu, bilgiyi kullanır. Dolayısıyla toplumun yapısını da, kendini de sorgulayabilir. Tüm gerçeklerin yok olduğu bir dönemde bile sanatçı kendine ait gerçeklere sıkıca sarılacaktır.

Kaynakça

- Antmen, A. (2009). *20.Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Arnheim, R. (2007). *Görsel Düşünme*. (R. Öğdül, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Artun, A. (2012). *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi*. İstanbul: İletişim Yayınları, Sanat-Hayat Dizisi.
- Atakan, N. (2008). *Sanatta Alternatif Arayışlar*. İzmir: Karakalem Kitabevi.
- Baudrillard, J. (2011). *Simulakrlar ve Simülasyon*. (O. Adanır, Çev.). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Baudrillard, J. (2012). *Sanat Komplosu*. (E. Gen, I. Ergüden, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları, Sanat-Hayat Dizisi.
- Benjamin, W. (2004). *Pasajlar*. (A. Cemal, Çev.). İstanbul: YKY Kazım Taşkent Klasik Yapıtlar Dizisi.
- Danto, Arthur C. (2012). *Sıradan Olanın Başkalaşımı*. (E. Berktaş, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları, Sanat ve Kuram Dizisi.
- Debord, G. (2012). *Gösteri Toplumu*. (A. Ekmekçi, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları, İnceleme Dizisi.
- Foster, H. (2009). *Gerçeğin Geri Dönüşü*. (E. Hoşsucu, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları, Sanat ve Kuram Dizisi.
- Shusterman, R. (2000). *Pragmatist Aesthetics: Living Beauty and Rethinking Art*. USA: Roeman And Littefield Publishers Inc.
- Şahiner, R. (2008). *Sanatta Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu*. İstanbul:

Yeni İnsan Yayınevi.

TDK Sözlük. Erişim: 12.12.2013, www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts

Yılmaz M. (2009). *Sanatın Felsefesi Felsefenin Sanatı*. Ankara: Ütopya Yayınevi.

TDK Sözlük. Erişim: 12.12.2013, http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.52a990e65d1a51.50981433

TDK Sözlük. Erişim: 12.12.2013, http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_at&view=bilimsanat&kategoriget=terim&kelimeget=soyut&hngget=md

TDK Sözlük. Erişim: 12.12.2013, http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.52aad8770d47d1.22426813

27 MAYIS 1960 ASKERİ MÜDAHALESİNİN TOPLUMSAL VE KÜLTÜREL ALANA ETKİLERİ

THE IMPACTS OF THE 27 MAY 1960 MILITARY INTERVENTION
ON SOCIAL AND CULTURAL DOMAINS

ARŞ. GÖR. **BORA GÜRDAŞ**

Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü
bora.gurdas@hacettepe.edu.tr

Geliş Tarihi: 27.05.2014 | Kabul Tarihi: 16.06.2014

Öz: 27 Mayıs 1960 Askeri müdahalesi, Türkiye'nin siyasi tarihine olduğu kadar toplumsal ve kültürel ortamına da etki eden bir dönüm noktası olmuştur. Müdahalenin hemen ardından düzenlenen anayasa ve getirdiği yeni hak ve özgürlükler, kurulan yeni siyasi partiler, üniversitelerdeki tasfiyeler, basın-yayın alanındaki gelişmeler, kültür müsteşarlığı kurulması için taleplerin artması ve hazineye yardım kampanyası gibi oluşum ve olaylar, 27 Mayıs'ın önemine işaret etmektedir. Bu çalışmanın amacı söz konusu askeri müdahalenin toplumsal ve kültürel alanda nasıl bir etki yarattığını saptamaktır.

Anahtar Sözcükler: 27 Mayıs 1960 Askeri Müdahalesi, 1961 Anayasası, Sanat ve Siyaset.

Abstract: The Military Intervention of 27 May 1960 was a turning point affecting the social and cultural environments, as much as the political history of Turkey. Developments and incidents such as the constitution which was issued right after the coup, new rights and freedoms, establishment of new political parties, discharges in the universities, developments in the media, increase of requests for the establishment of the undersecretariat of culture and aid campaign for the treasury, indicate the importance of May 27th. This study aims to determine how the military intervention had an impact on the social and cultural domains.

Keywords: 27 May 1960 Military Coup, 1961 Constitution, Art and Politics.

Giriş: 27 Mayıs 1960 Askeri Müdahalesi ve Ardından Yaşanan Gelişmeler

Türkiye 1960'lara kendi tarihinden seçtiği bir ezgiyi güncelleyerek, "Osman Paşa Marşı"nın günün koşullarına uyarlayarak, askeri müdahaleyi coşku ve umutlarla karşılayarak girmiştir. 27 Mayıs 1960 askeri müdahalesi, Türk Silahlı Kuvvetleri (TSK)'nden bir grup albay ve daha alt rütbeli subayların gerçekleştirdiği, 1950, 1954 ve 1957 seçimlerinde oyların önemli bir çoğunluğunu alan Demokrat Parti (DP) yönetimine, parlamentoya ve ordu hiyerarşisine karşı yapılmış bir harekettir. Müdahalenin gerçekleşmesindeki en önemli etken, 50'lerin sonlarında yaşanan büyük ekonomik bunalım ve egemen seçkin sınıfın bazı kesimlerinin hükümetten desteğini çekmesidir (Ahmad, 1996, s.46; Özdemir, 2005, s.228 ; Zürcher, 2006, s.321-325).

Bu dönemde DP'nin ekonomide uyguladığı enflasyoncu politika sonucu özellikle subayların, CHP döneminde devrimci kadronun çekirdeği olan memurların oluşturduğu sabit gelirli ve köylülerin yaşam düzeyleri düşmüş, ticaretle uğraşan kesimin büyük kazançlar elde ederek yükselmesi, asker ve sivil bürokrasiyi hükümete karşı cephe almaya itmiştir. Ekonomik bunalımın artmasına, DP'li çoğunluğun, muhalefete ve basına karşı olumsuz tutumu eklenince, 1960'lı yılların başlarında güvenlik güçleriyle öğrenciler arasında çatışmaya varan tepkiler baş göstermiştir. Hükümetin olayların önüne geçmekte yetersiz kalması sonucunda, 27 Mayıs 1960 günü kendilerine Milli Birlik Komitesi (MBK) adını veren bir grup genç subay, ordu adına ülke yönetimine el koymuş, böylece 27 Mayıs 1960'tan 25 Ekim 1961'e, yaklaşık bir buçuk yıl sürecek olan 27 Mayıs askeri yönetimi başlamıştır (Ahmad, 2002, s.165, Özdemir, 2005, s.229 – 232, Akşin, 2005, s.218; Zürcher, 2006, s.334, 351-352).

MBK ilk olarak, DP milletvekillerinin, DP'ye yakınlığıyla bilinen yüksek rütbeli askerler ve adları çeşitli yolsuzluklara karışmış bazı sivillerin tutuklanarak Yassıada'da toplanması ve Yüksek Adalet Divanı adını verdikleri özel mahkemede yargılanmaları sürecini başlatmıştır¹. Yüksek Adalet Divanı'nın son kararı Adnan Menderes, Fatin Rüştü Zorlu ve Hasan Polatkan'ın ölüm cezalarını onaylayarak mahkeme kararını uygulamak olmuştur (Özdemir, 2005, s.233-234; Zürcher, 2006, s.360 - 362). MBK'nin sonraki adımı, giderek bozulmuş olan hiyerarşi piramidini düzeltme amacıyla 3 Ağustos 1960' da gerçekleştirilmiştir. Yirmi beş fiili yılını dolduran subayların hükümet tarafından emekliye sevkini sağlayan 42 sayılı kanun gereğince 235 general ve amiral ile 5000'e yakın subay silahlı kuvvetler bünyesinden çıkarılmışlardır. Emekli İnkılap Subayları (EMİNSU) adı verilen kişilerin emekli edilmeleri, ordunun reorganizasyonu ve gençleştirilmesi kadar MBK'nin silahlı kuvvetler üzerindeki otoritesini meşrulaştırmak amacına da hizmet etmiştir (Özdemir, 2005, s.235-236; Zürcher, 2006, s.354).

¹ 1961'de sivil rejime geçilirken kurulan İsmet İnönü başkanlığındaki I. Koalisyon hükümeti döneminde çıkarılan af yasası ile bir kısım Yassıada mahkûmu serbest bırakılmıştır (Özdemir, 2005, s.234).

MBK'nce üniversitelerde girişilen tasfiye eylemi ise büyük tartışma ve tepkilere yol açmıştır. Tembel, yetenezsiz veya reform düşmanı oldukları iddiasıyla ve başka gerekçelerle 147 öğretim üyesinin üniversiteden atılmaları üzerine üniversite rektörleri (Turhan Feyzioğlu, Siddık Sami Onar, Fikret Narter ve Suut Kemal Yetkin) istifa ederek MBK'nin tasfiye eylemini protesto etmişlerdir. Söz konusu 147 öğretim üyesine ancak 28 Mart 1962'de çıkarılan yasa ile üniversiteye dönme olanağı sağlanmıştır (Özdemir, 2005, s.235-236; Zürcher, 2006, s.354).

1961 Anayasası

Bu süreçte MBK, sivil bir kuruluş olan Temsilciler Meclisi ile birlikte Anayasa'yı ve seçim kanununu hazırlamakla görevlendirilmiştir. Bu iki heyetin oluşturduğu Kurucu Meclis 27 Mayıs'ta yeni Anayasa'yı uygulamaya koymuştur. 1961 Anayasası 27 Mayıs 1960 öncesi döneme karşı bir tepki anayasası özelliğini taşımaktadır. 1961 Anayasası hem yeni hak ve özgürlükler tanımış hem de bunlara ayrıntılı tanım ve güvenceler getirmiş, 11. maddesiyle temel hakların ve özgürlüklerin sınırlandırmasını zorlaştırmış ve her durumda temel hak ve özgürlüklerin özüne dokunulmasını yasaklamıştır. 1961 Anayasası ile "sosyal devlet" ilkesi anayasaya dâhil olmuş, sosyalist partiler ve bir sol sendikal hareketin oluşmasına zemin hazırlanmıştır (Tanör, 1995, s.283; Ahmad, 1996, s.185 – 187; Ahmad, 2002, s.166-167). Yeni anayasayı hazırlamakla görevlendirilen kurucu meclis, Ocak 1961'de çalışmaya başladıktan yaklaşık 1 ay sonra siyasi parti faaliyetlerine izin vermiştir. CHP, CKMP (Cumhuriyet Köylü Millet Partisi)'nin yanında çok sayıda yeni parti kurulmuştur. 11 Şubat 1961'de AP ve 13 Şubat 1961'de TİP, kurulan yeni partiler arasındadır² (Tanilli, 2000, s.370; Özdemir, 2005, s.241).

Anayasanın kabulü, 1961 genel seçimlerinin yapılması ve parlamentonun açılması ile MBK askeri yönetimi hukuki anlamda sona ermiştir. 20 Kasım 1961 – 1 Haziran 1962 arasında görevde kalan ilk koalisyon hükümeti döneminde, CHP ve DP'nin devamı AP arasındaki çekişmeye, ülkenin çözüm bekleyen ekonomik ve sosyal sorunları ile geçiş sürecinin olağandışı şartları eklenince, Meşrutiyet Türkiyesi'nden bu yana siyaset yapan iki ana akımın bitmeyen kavgası yeniden şiddetlenmiştir. Özellikle AP'liler, koalisyonun çökertilmesinde uzlaşmaz bir tutum içinde görünmüşlerdir. Haziran 1962'deki iki haftalık bunalımdan sonra Aralık 1963'e kadar faaliyet gösteren 2. İnönü Koalisyonu kurulmuştur (Toprak, 2002, s.9; Özdemir, 2005, s.244).

² AP, YTP, CKMP ve TİP gibi partilerin kurulması, 1960'ların ortalarında netleşen ve 1970'li yıllar boyunca şiddetlenerek sürececek olan siyasi kutuplaşmaya işaret etmektedir. Söz konusu dönem, yalnızca egemen sınıfların değil, popüler inisiyatiflerin de siyaset üzerinde belirgin bir baskı oluşturduğu, halk ile iktidar bloku arasındaki çelişkilerin, sağ ve sol söylemler üzerinden, etkisizleştirilmeye ya da derinleştirilmeye çalışıldığı bir dönemdir (Ağtaş, 2008, s.195-196).

27 Mayıs'ın Toplumsal ve Kültürel Yaşam Üzerindeki Etkisi

Özetlemeye çalıştığımız 27 Mayıs askeri müdahalesi ile gerçekleşen iktidar değişikliği, 1961 Anayasası'nın getirdiği açılımlar, siyasal ve ekonomik alanlarda yaşanan gelişmeler toplumsal yaşam üzerinde önemli sonuçlar yaratmıştır. Sürdürülen sanayileşme çabaları, özel girişimcilik ve tüccarların işlerini büyütmesi ile yerli bir ticaret ve sanayi burjuvazisi oluşmuş, 1950'lerin ikinci yarısında başlayan tarımsal mekanizasyon, ulaşım ve enerji sektöründeki gelişmelerle desteklenen iç göç 1960'larda hızlanmıştır. Bu dönemin önemli toplumsal sorunları, göç, gecekondulaşma, toplumsal yapıda farkların keskinleşmesi, zengin/yoksul uçurumunun büyümesi ve bunların yanı sıra yaşanan yoğun siyasal gruplaşmalardır (Belge, 2002, s.1302; Doğan Topçu, 2005, s.61-62).

Sanayileşmenin de etkisiyle, kırsal kesimde üretimin pazara yönelmesiyle kendi geçimini kendi ekip biçtiğiyle karşılayan köylü sayısı azalmış, 1950'lerde başlayan kırsal nüfusun kentlere göçü artmış³, bunun sonucunda da büyük şehirlerdeki nüfus hızla çoğalmıştır. Şehre göç edenler bütün güçlüklerle rağmen geçim kaynağı bulabildiği için gecekondulaşma olgusu da yaygınlaşmıştır (Aksoy, 1984, s.1256-1258; Belge, 2002, s.1302).

Dönemin toplumsal yaşamına etki eden bir başka önemli olgu ise 1960'ların başında yaşanan "işçi göçü"dür. II. Dünya Savaşı sonrasında Batı Avrupa'da, özellikle de Batı Almanya'daki işgücü sıkıntısının yarattığı talep üzerine Türkiye bu ülkelere işgücü ihracına başlamıştır. 13 Haziran 1961'de Türkiye ile Batı Almanya arasında bir protokol imzalanmış, ilk işçi kafilesi 24 Haziran'da Almanya'ya gönderilmiştir (Toprak, 2002, s.28).

İlk yıllarda yurtdışına gönderilenler Türkiye'nin gelişmiş bölgelerinde yaşayan, görece eğitilmiş, çoğunluğu sanayi ve hizmet sektöründen gelen işçilerdir. İşgücü talebinin azaldığı, buna karşın Almanya, Hollanda ve Fransa'ya giden kaçak işçi sayısının arttığı yıllarda ise gidenlerin çoğu kırsal kesimde yaşayan işçiler olmuştur. 1963'e kadar az sayıda ve nitelikli işgücünden oluşan arz, zamanla sayısal artış göstermiş, 1967 yılına gelindiğinde ise işgücü talebi azalmıştır. 1961'den işçi alımının durdurulduğu 1970'lere değin geçen sürede 1 milyona yakın Türk işçisi yurtdışında çalışmıştır (Aksoy, 1984, s.1274-1275; Toprak, 2002, s.28).

27 Mayıs 1960 askeri müdahalesinin ardından yaşanan gelişmeler kültürel ortam üzerinde de etkili olmuştur. 12 Ekim 1960'ta "neşir yoluyla veya radyo ile işlenecek cürümler" hakkındaki yasaların iptali, 29 Kasım 1960'ta Basın Kanunu'ndaki antidemokratik hükümleri kaldıran yasanın kabulü ve 1961 Anayasası ile basın-yayın alanında eskiye kıyasla daha özgür bir dönem başlamış, sol yayınlarda büyük bir artış olmuştur. Uzun yıllar sonra "sosyalizm" amacını açıkça dile getiren dergi ve gazeteler çıkmış, birbiri ardına kurulan sol

³ 1950'lerde ivme kazanan göç dalgası, Kemal Karpat'ın "doğrudan göç" olarak tanımladığı ölümlüye dâhildir. Köylerden göç edenler, herhangi başka bir kasabaya değil, doğrudan kent merkezine, İstanbul'a gelmektedirler (Karpat, 2003, s.54).

yayınevleri o güne kadar yasaklı olan kitapları çevirmeye başlamıştır. Yön, Sol, Dost, Sosyal, Ant, Toplum ve Bilim yayınevleri bu dönemde ortaya çıkmış, Yön dergisi Türkiye’de yeni yükselmeye başlayan sol entelijansiya için geniş bir tartışma platformu oluşturmuştur. Ülkeye yeni siyasal ayrışmaları ve dünya görüşlerini getiren bu süreçte Vatan ve Yeni Sabah gibi gazeteler etkisini yitirmiş, buna karşılık Abdi İpekçi’nin başyazılarıyla Milliyet gittikçe etkin bir yer kazanmaya başlamış, Ulus ve Cumhuriyet gibi gazetelerden de muhalif sesler yükselmeye başlamıştır (Gevgilili, 2002, s.225; Toprak, 2002, s.121; Daldal, 2005, s.82).

1961 Anayasası’nın getirdiği özgürlük ortamında sol görüşlerin dile getirilebilmesi, sinemacıların toplumsal konulardaki endişelerini filmlerine yansıtmasına zemin hazırlamıştır. Bu dönemde çekilen filmler göç – gecekondular sorunu, köy yaşamı – feodal düzen, grev – sendikal haklar gibi konuları işlemektedir. 1960’lar önceleri sansürün tizlik gösterdiği konularda film yapımının arttığı bir dönem olmasına karşın Yılanların Öcü (1962) ve Bitmeyen Yol (1965) gibi filmler kontrol komisyonlarının elemesinden güçlükle kurtulmuşlardır. Metin Erksan, Halit Refiğ, Duygu Sağıroğlu ve Ertem Göreç gibi isimler 1960 – 65 arasında toplumsal gerçekçiliğin estetik ve siyasi felsefesine yakınlık duyan ve bu yönde örnekler veren yönetmenler arasında yer almaktadır (Onaran, 1969, s.24; Daldal, 2005, s.93).

Edebiyat alanında da 1950 sonrasında görülen eğilimler 1965’lere kadar devam etmiş, köy edebiyatı popülerliğini sürdürmüş, Fakir Baykurt’un “Yılanların Öcü” adlı romanı büyük ilgi uyandırmıştır. Toplumsal dönüşüm Yaşar Kemal’in “Orta Direk” (1960), Şevket Süreyya Aydemir’in “Toprak Uyanırsa” (1963) ve Fakir Baykurt’un “Amerikan Sargısı” (1967) romanlarıyla edebiyattaki yansımaları bulmuş, yazarlar köy – kent, toplum – birey gibi karşıtlıkları eserlerine konu edinmişlerdir (Özkırmı, 2002, s.596).

Devletin sanata olan ilgi ve desteğinin zayıfladığı bir dönemde gerçekleşen 27 Mayıs askeri müdahalesi sanatçı ve aydın kesimde olumlu yankılar uyandırmıştır. 1960’larda söz konusu kesimin kaleme aldığı, çeşitli gazete ve kültür – sanat dergilerinde yayınlanan yazılarda sanatçıların devlet tarafından korunması ve desteklenmesi, sanatın yaygınlaşması, telif haklarının güvenceye alınması, Türk sanatının dünyaya açılması, bölgesel kültür - sanat merkezleri ve Milli Eğitim Bakanlığı’ndan bağımsız ayrı bir Kültür Bakanlığı kurulması gibi beklenti ve öneriler dile getirilmiştir (Erol, Temmuz 1966, s.1 -2, 25-27; Erol, Ağustos 1966, s.1, 27; Erol, Eylül 1967, s.2 ; Özsezgin, 1986, s.97).

Bülent Ecevit 1960 tarihli, Dost dergisinde yayınlanan “Karanlık Çağdan Çıkış” başlıklı yazısında söz konusu beklentilerin bazılarını dile getirmektedir. Ecevit, Demokrat Parti’nin iktidara geldiği günden itibaren toplumun gelişme hızını kestiğini, bu dönemde sanatçı ve edebiyatçıların toplumdan gelen yaratma güçlerinin kısıldığını, devletin kültürel çalışmalarından maddi ve manevi desteğini esirgediğini ve bunun sonucunda da halk ve sanatçıların arasındaki bağın zayıfladığını, sanatçıların da toplumsal meselelerden uzaklaşmaya başladığını belirtmektedir. Ecevit’e göre sanatçı ve edebiyatçıların toplumdan ayrı, halktan uzak kaldığı yılları bir çeşit laboratuvar çalışmasıyla geçirmiş, içe dönük ve soyut eserler üretmiştir. Fakat bunun sanatçı ve edebiyatçıları olgunlaştıran bir süreç olduğunu belirten

Ecevit Türk toplumuyla sanatçısının 10 yıllık bir ayrılıktan sonra yeniden buluşacağına dair umutlarını dile getirmektedir (Ecevit, 1960, s.8-12).

Bu dönemde Türk Silahlı Kuvvetleri adına yönetime el koyan Milli Birlik Komitesi'nin Türk sanatının ve sanatçısının sorunlarını ortaya koyan bir rapor talebinde bulunması, sanat ortamında devletin sanata daha çok katkıda bulunması beklentisini yaratmıştır. M. Sunullah Arısoy'un *Ulus* gazetesinde kaleme aldığı "Devrim Sanatçısız Olmaz", "Bir Kanun Gereği: Sanatçılar Birliği", "Albay Türkeş'in Dedikleri" ve "Sanat Yayınlarını Koruma" başlıklı yazılar Milli Birlik Komitesi'nin dikkatini çekmiştir. Bu yazılar üzerine Milli Birlik Komitesi üyesi Başbakanlık Müsteşarı Alpaslan Türkeş, Numan Esin ve Muzaffer Özdağ, Arısoy'dan konuyu bütün olarak ele alan detaylı bir rapor hazırlamasını istemiştir. Arısoy'un hazırladığı bu raporda sanatın tüm dallarında yaşanan çeşitli sorunlar dile getirilmiştir (Anonim, Eylül 1960, s.23; Anonim, Ekim 1960, s.3-15).

Arısoy raporunda ilk olarak Türk sanatçısının dernekleşmesi konusunu ele almıştır. Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'nun 42. maddesi gereğince en kısa zamanda bir "Sanatçılar Birliği" kurulması gerektiğini, Türk sanatçısının kendi "hak ve menfaatlerini" korumak için hızla dernekleşmesi gerektiğini vurgulayan Arısoy, böyle bir birlik kurulduğu takdirde "10 yıla varmadan ülkede sanatçıların hem sömürülmekten kurtulacağını, hem toplum içindeki yerini alıp onurunu kazanacağını, hem de Türk sanatının yurt içinde ve dışında gerektiği gibi tanınacağını" söylemektedir (Anonim, Ekim 1960, s.5-6).

Raporda ikinci olarak ele alınan konu "Sanat Yayınlarını Koruma" üzerinedir. Arısoy'a göre "sanatçının eserinin daha iyi değerlendirilmesi" sanat yayınlarının korunmasına bağlıdır. Arısoy bu konuda Milli Eğitim, Basın Yayın ve Turizm Bakanlıklarının, Türk Dil Kurumu'nun, yayınevlerinin ve sanatçıların temsilcilerinden oluşan bir komisyonun kurulması ve tedbirlerin alınmasının gerekliliği üzerinde durmaktadır (Anonim, Ekim 1960, s.7-9).

Arısoy'un raporunda sunduğu bir diğer teklif ise sanatçıların yapılacak bir program dâhilinde yurdun çeşitli bölgelerine gönderilmesidir. CHP, 1938 – 43 yılları arasında ülke sanatına ve sanatçısına destek amacıyla "Yurt Gezileri" düzenlemiş, 1956 yılında DP'nin "Vilayet Resimleri" adı altında benzer bir programı gerçekleştirme girişimi başarısızlıkla sonuçlanmıştır. Arısoy raporunda "Yurt Gezileri"nin neden tekrar düzenlenmesi gerektiğini şöyle gerekçelendirmektedir:

Türk sanatçıların büyük bir çoğunluğu, acı da olsa itiraf etmek zorundayız ki, bu ülkeyi yeterince tanımamakta, bilmemektedir... Bulunduğu yerden yıllarca ayrılma imkânı bulamayan bir sanatçının bir süre sonra elbette çalışması kısırlaşacaktır. 10 yılını Ankara'da, doğru dürüst İstanbul'a bile gidemeden geçirmek zorunda kalan, işi – evi – bir dergi idare yeri arasında ömrünü geçiren sanatçının, "harika çocuk" bile olsa, ne verebileceğini düşünmek gerekir! Bunun için de, büyük masraflar gerektirmeyen, külfetsiz ama çok yararlı olacağını sandığımız bir teklifimiz vardır: sayıları elliye bile ancak bulabilecek bir sanatçı topluluğunu onar kişilik gruplar halinde, yapılacak bir program dâhilinde yurdun çeşitli bölgelerinde geziye çıkarmak. Böyle bir gezi programının, Türk sanatının kısa zamanda bütün çehresini değiştirebileceğini bile düşünüyorum (Anonim, Ekim 1960, s.9 -12).

Kültür Müsteşarlığı Kurulması Talebi

1960'ların başından itibaren sanatçı ve aydın kesimde tartışılan bir diğer konu ise Milli Eğitim Bakanlığı'ndan bağımsız bir kültür/ güzel sanatlar bakanlığı ya da müsteşarlığı kurulması, genel ve mesleki öğretim dışında kalan işlerin Milli Eğitim Bakanlığı'ndan ayrılarak Kültür Bakanlığı'na verilmesidir. Arisoy raporunda bu konuya değinerek ilk etapta daha küçük çaplı bir teşkilatın kurulmasını önermektedir. "Büyük ve ülküsel bir amaç olarak görülmesine karşın, kadro ve mali imkan gibi problemler yüzünden gerçekleşmeyeceği korkusuyla bir Güzel Sanatlar Bakanlığı kurulmasını teklife cesaret edilemediğini" belirten Arisoy bunun yerine "daha az masraflı olabilecek ve bu geçici dönem içinde gerekli işleri başarabilecek" Başbakanlığa bağlı bir kültür ve sanat işleri müsteşarlığı ya da genel müdürlüğü kurulabileceğini söylemektedir (Anonim, Ekim 1960, s.14; Özerdim, 1960, s.4-5).

Sanat ve kültür işlerinin Kültür Bakanlığı veya başka bir teşkilata bağlanması konusu ilk defa sistemli olarak 27 Mayıs 1960'ı izleyen aylarda, o sırada Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü görevinde bulunan Cevat Memduh Altar tarafından ele alınmıştır. Altar, kültür kurumlarının örgütlenmesi konusunda bir rapor hazırlayarak Başbakanlığa sunmuştur. "Eski eserler, müzeler, güzel sanatlar, edebi sanatlar, tiyatro, opera, folklor ve filmciliğin devlet bünyesinde bağımsız bütçeli bir idare olarak teşkilatlanmasıyla ilgili rapor" başlığı altında Başbakanlığa sunulan rapor 29 Eylül 1960 tarihinde İstanbul'da Güzel Sanatlar Akademisi'nde toplanan sanat otoriteleri tarafından incelenmiştir. Altar'ın katılmadığı toplantıya başkanlık eden Milli Eğitim Bakanı Prof. Bedrettin Tuncel açış konuşmasında "genel eğitim konularıyla kültür işlerinin birbirinden ayıramayacağını" söylemiştir. Toplantıda söz alanların büyük bir kısmı projeye gerekçe olarak gösterilen "medeniyette üstünlük yarışı"na kalkışmanın anlamsızlığına, teşkilattan önce özün, amaçların saptanması gerekliliğine değinmişlerdir. Toplantıda güzel sanatların köye kadar götürülmesi gerektiği, sanatın bütün kademeleriyle milli eğitimin bir şubesi olduğu, önemli olanın sanatçı ve muhatabı olduğu, bu alanda bazı prensipler kabul edilirse teşkilatın kendiliğinden ortaya çıkacağı, şimdiden teşkilatla uğraşmanın yersizliği üzerinde durulmuştur⁴. Eski eserler ve güzel sanatların bütün dallarında amaçların, prensiplerin saptanması için ihtisas komiteleri kurulmuş ve ikinci toplantının daha geniş bir kadro ile iki ay sonra yapılması kararlaştırılmıştır (Erol, 1966, s.1-2; Erol, 1967, s.2; Erol, 1974, s.2).

Kurul 28 Aralık 1960 tarihinde, çağırılan 93 kişiden 55'inin katılımıyla ikinci toplantısını gerçekleştirmiş, fakat Kültür Bakanlığı konusu belli bir karara bağlanmamıştır. 1961 yılının ilk aylarında "On Yıllık Milli Eğitim Planı" çalışmaları sırasında bu konu tekrar ele alınmış ve sonucunda VII. Milli Eğitim Şurası, Bakanlığın genel eğitim, mesleki ve teknik eğitim, Kül-

⁴ Kültür Müsteşarlığının kurulması konusunun tartışıldığı toplantılara katılan Erol, "sanat çalışmalarında halk kitlelerinin eğitilmesinin amaç edinilmesi gerektiğinin prensip olarak kabul edildiğini" aktarmıştır. Bu anlayış doğrultusunda Erol'un önerdiği Bölge Kültür ve Sanat Merkezleri Tasarısı ilgi görmüş ancak hayata geçirilememiştir. Fakat buna benzer bir girişim olarak 1960'lar boyunca devlet desteğinde Balıkesir, İzmir, Antalya, Bursa, Mersin, Kütahya, Eskişehir, Erzurum ve Bolu'da birer il galerisi açılmıştır (Erol, Temmuz 1966, s.2; Antmen, 2005, s.33).

tür müsteşarlıklarına ayrılmasını, bunların bir başmüsteşarlığa bağlanmasını öngörmüştür. Ancak dönemin Milli Eğitim Bakanı Hilmi İncesulu, şura kararlarını icra dairelerine uygulanmak üzere tebliğ ederken Bakanlığın üç farklı müsteşarlığa ayrılmasını "devletin reorganizasyonu" olarak görmüş ve bu kararın uygulama imkânının bulunmadığını belirtmiştir (Erol, 1966, s.2; Erol, 1967, s.2).

Kültür Bakanlığının konusu 4 Ağustos 1964 tarihinde, Güzel Sanatlar Akademisi'nde toplanan Müzik ve Sahne Sanatları Danışma Kurulu'nda⁵ bir kez daha gündeme gelmiştir. Milli Eğitim Bakanı İbrahim Öktem açış konuşmasında " mesele yurt ölçüsünde bir kültür davası olarak ele alınınca müzik ve sahne sanatlarını, yokluğu bugün daha kuvvetle duyulmakta olan bir ana teşkilata bağlamanın önemi hatta zarureti apaçık ortaya çıkmaktadır" sözleriyle Kültür Bakanlığının duyulan gereksinimi vurgulamıştır. Ayrıca kuruldaki genç sanatçıların Kültür Bakanlığının konusundaki önerileri Cevat Memduh Atlar ve Bedrettin Tuncel gibi eski kuşaktan olan üyeler tarafından da desteklenmiştir. Genç sanatçılar bildirimlerinde geçen

...eğer devletimizin mali gücü yeni bir bakanlığın kuruluş kadrolarını ve başkaca masrafları karşılamaya yetmez deniliyorsa, sanat işlerinin bir takım becerikli yöneticilerin günlük tedbirlerine terk edilmeyerek hiç olmazsa kısa bir geçiş dönemi için yeni bir idari sisteme bağlanmasını, bazı yeni kuruluşlarla pekiştirilmiş yeni bir genel müdürlüğün sorumluluğuna verilmesini teklif ediyoruz...

sözleriyle makul bir çözüm üretme arzusunda olduklarını göstermişlerdir. Üç gün süren görüşmelerin sonucunda Milli Eğitim Bakanı İbrahim Öktem "Bakanlığın bünyesinde plastik sanatçıları da içine alan daimi bir Güzel Sanatlar Danışma Kurulunun kurulacağını" duyurmuştur (Erol, 1966, 2, s.25 - 26; Erol, 1967, s.2).

Söz konusu kurul 11 Ocak 1965 tarihinde gündemi konuşup sonuca bağlamak üzere toplanmış, bir çalışma yönetmeliği hazırlamış, Konservatuar hakkında bazı prensipleri kabul etmiştir. Ancak Eğitim ve İcra komisyonlarına ayrıldıktan sonra dağılan kurul ikinci bir kez toplanamamıştır (Erol, 1966, s.27).

1965 yılına gelindiğinde Kültür Müsteşarlığı kurulmuş ancak Milli Eğitim Bakanlığının kültür işlerinde izlediği politika basında ve kamuoyunda tartışma konusu olmaya devam etmiştir. Sanatçı ve aydın kesim, müsteşarlığın kuruluşunu izleyen günlerde yeni gelişmeleri büyük bir ilgi ile beklemeye başlamıştır. Öte yandan Kültür Müsteşarlığının yıllardan beri duyulan bir gereksiniminin sonucu olarak mı, yoksa bir takım siyasal hesaplara dayanılarak mı kurulduğu sorusu sorulmaya başlanmıştır. Turan Erol 22 Ağustos 1966 tarihinde Dost dergisi'nde yayınlanan yazısında konuya ilişkin endişelerini dile getirmiştir:

⁵ Söz konusu kurulda Muhsin Ertuğrul, Cemal Reşit Rey, Aydın Gün, Tunç Yalman, Engin Cezzar, Refik Erduran, Nüvit Özdoğru, Ahmet Kutsi Tecer, Prof. Bedrettin Tuncel, Prof. İrfan Şahinbaş, Necil Kazım Akses, Ulvi C. Erkin, Adnan Saygun, Cüneyt Gökçer, Mahir Canova, Mükerrrem Berk, Nevit Kodallı, Refik Eren, Hilmi Girginkoç, Lütfü Ay, İlhan Usmanbaş, Gültekin Oransay, Özdemir Nutku, Haldun Dormen, Hikmet Şimşek, Muammer Sun, Faruk Güvenç, Metin And, Turgut Özakman ve Çetin Köroğlu yer almaktadır.

Özellikle yayım ve sanat alanlarında bir süreden beri olup bitenleri Milli Eğitimimizin prensipleri ve ana hedefleriyle bağdaştırmak mümkün değildir. Bu noktada Kültür Bakanlığı'nın sanat ve kültür hayatımıza getirecekleri konusunda ciddi endişeler duyulmaya başlansa yeridir. Yaşadığımız günlerde aydınların, sanatçıların davası Kültür Bakanlığı değil, sanat ve fikir haysiyetinin korunması olmalıdır (Erol, Mayıs 1966, s.1-27).

Hazineye Yardım Kampanyası

27 Mayıs sonrasında sanatçı ve aydın kesimin devletle olan bağlarını güçlendirmek için ekonomiye destek olmak istediği de görülmektedir. 1960 yılının Ağustos ayında Dost dergisi "Bütün Sanatçılarımızı Hazineye Yardım Kampanyamıza Çağırıyoruz" başlığı altında bir etkinlik düzenlemiştir. Etkinlik derginin 35. sayısında,

Dergimiz bir sergi düzenleyecektir. Bu sergide kitap, resim, heykel, seramik, fotoğraf, karikatür ve el işleri satılacak, geliri hazineye bağışlanacaktır. Bunun için kitabı olan arkadaşlarımızın uygun görecekları kadarını imzalı olarak, resim, heykel, seramik, fotoğraf, karikatür ve el işleri üzerinde çalışan sanatçılarımızın birer eserleriyle kampanyaya katılmalarını rica ediyoruz

ilanıyla duyurulmuştur. 15 Ekim 1960 tarihinde çağrıya yanıt veren pek çok sanatçının⁶ katılımıyla Ankara Sanat Sevenler Kulübü'nde 10 gün süreyle bir sergi açılmıştır. Ancak sergi hazineye yardım toplamak bir yana yeterli izleyici katılımına dahi ulaşamamıştır:

Küçük, sevimli bir sergi oldu... yalnız bol sessizlik ve tenhalık vardı. İlk gün böyle, ikinci gün gene böyle, ondan sonraki günler artık hep böyle geçti gitti. Sergiyi on – onbeş kişi gezdi. Gazetelere çok ilgi gördüğü yazılarak – ayıptır söylemesi – bir daha duyuruldu. Üç beş kişi falan daha geldi. İşte hepsi bu. Sonuç şu: kırk liralık kitap satıldı. Bol bol serginin yeri, ilgi toplamamasının nedenleri üzerine konuşuldu... tablolar Dost yazıhanesinde duruyor. Zarar yok canım. Serüvensiz yaşanmaz! (Anonim, Kasım 1960, s.57; Anonim, Aralık 1960, s.57-58).

Sonuç

27 Mayıs 1960 askeri müdahalesi ve ardından hazırlanan 1961 anayasası sanat sorunlarının kamuoyu önünde tartışılmasına ve sanatçı hak ve güvenliklerinin gündeme gelmesine zemin hazırlamıştır. 1960'larda sanatçı ve aydın kesimin kaleme aldığı ve çeşitli gazete ve kültür – sanat dergilerinde yayınlanan yazılarda sanatçıların devlet tarafından korunması ve desteklenmesi, sanatın yaygınlaşması, telif haklarının güvenceye alınması, Türk sanatının dünyaya açılması gibi beklenti ve öneriler dile getirilmiştir. Türk Silahlı Kuvvetleri adına

⁶ Serginin Resim bölümünde Metin Eloğlu, Melahat Üren, Eşref Üren, Orhan Peker, Haşmet Akal, A. İ. Akal, İhsan Cemal Karaburçak, Fatma Süzme Afyonlu, Ömer Hatipoğlu, Cemal Bingöl, Nevzat Çıdamlı, Selma Arel, Ayşe Silay, Fikret Otyam, Turan Erol, Nuri Abaç, Cemal Güvenç ve Murat Katoğlu, Fotoğraf Bölümünde Fikret Otyam, Haşim Özönur ve Ara Güler, Tahta İşleri bölümünde Adnan Ardağı, Kitap bölümünde Metin Eloğlu, Sabri Soran, Nedret Gürçan, Ceyhan A. Kansu, İsmet K. Karadayı, Kenan Akansu, Tahir Pamir, Nahit Ulvi Akgün, Besim Akımsar, M. Sunullah Arısoy, Fethi Naci, Saadet Timur, İ. Z. Burdurlu, Turgut Uyar, Ahmet Altümsek, Nevzat Sudi Odyakmaz, Ümit Yaşar Oğuzcan, Fikret Otyam, Haluk Aker, Zihni Balım, Güven Oğuzbey, Aysel Payaslı, Oğuz Tansel eserleriyle yer almaktadır (Anonim, Kasım 1960, s.57).

Yönetime el koyan Milli Birlik Komitesi'nin Türk sanatının ve sanatçısının sorunlarını ortaya koyan bir rapor talebinde bulunması, sanat ortamında devletin sanata daha çok katkıda bulunması beklentisi yaratmıştır. M. Sunullah Arısoy'un hazırladığı bu raporda sanatın tüm dallarında yaşanan çeşitli sorunlar dile getirilmiştir. 1960-65 yılları arasında kültürel kalkınma konusunda planlama çalışmaları yapılmış, Milli Eğitim Bakanlığı tarafından toplanan danışma kurulları devletin kültür – sanat alanında yapması gereken işleri ve önlemleri ele almıştır. Bu süreçte sanat çevresinde Kültür Bakanlığı kurulması, genel ve mesleki öğretim dışında kalan işlerin Milli Eğitim Bakanlığı'ndan ayrılarak Kültür Bakanlığı'na verilmesi gerektiği görüşü hâkimdir. Güzel Sanatlar Müzeleri Kanun Tasarısı başta olmak üzere, plastik sanatlar alanında yenilenme, Türk resim ve heykelinin yurt içinde ve yurt dışında tanıtımı, yurt dışından satın alınacak eserlerin bir müzede toplanması gibi çözüm önerileri de aynı dönemde sunulmuştur. Tüm bu gelişmeler, 1960 Mayıs'ından 1968 Mayıs'ına giden süreçte sanatçı ve aydınların siyasetle ilişkilerinin çehresinin değişmeye, hak ve özgürlük arayışlarının gitgide güçlenmeye başladığının göstergeleridir.

Kaynakça

Ağtaş, Ö. (2008). Ortanın Solu: İsmet İnönü'den Bülent Ecevit'e. Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce, Sol, c. 8 (s.194-261). İstanbul: İletişim Yayınları.

Ahmad, F. (1996). *Demokrasi Sürecinde Türkiye (1945 – 1980)*. İstanbul: Hil Yayınları.

Ahmad, F. (2002). *Modern Türkiye'nin Oluşumu*. İstanbul: Doruk Yayınları.

Aksoy, A. (1984). *27 Mayıs Darbesi. Görsel 20. Yüzyıl Genel Kültür Ansiklopedisi*. İstanbul, Görsel Yayınlar, s.1194-1197.

Akşin, S. (2005). Siyasal Tarih (1950 – 1960). *Türkiye Tarihi 4: Çağdaş Türkiye 1908 – 1980*. İstanbul, Cem Yayınevi, 2005: 215-224.

Anonim. (Eylül 1960). Sevindirici Bir Tutum. *Dost*, 36, 23.

Anonim. (Ekim 1960). Türk Sanatının Dertleri. *Dost*, 37, 3-15.

Anonim. (Kasım 1960). Sergimiz Açıldı. *Dost*, 38, 57.

Anonim. (Aralık 1960). Sergi Serüveni. *Dost*, 39, 57-58.

Antmen, A. (2005). *Türk Sanatında Yeni Arayışlar (1960 – 1980)*. (Yayımlanmamış doktora tezi). Mimar Sinan Üniversitesi, İstanbul.

Belge, M. (2002). *Kültür. Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi – 5*. İstanbul, İletişim Yayınları, s.1288 - 1304.

Daldal, A. (2005). *1960 Darbesi ve Türk Sinemasında Toplumsal Gerçekçilik*, İstanbul, Homer Kitabevi.

Doğan Topçu, A. (2005). *1950 – 1970 Arası Dönemde Türk Sinemasında Çekilen Filmlerde Zenginlik Temsilleri*. (Yayımlanmamış doktora tezi). Gazi Üniversitesi, Ankara.

Ecevit, B. (1960). Karanlık Çağdan Çıkış. *Dost*, 34, 8-12.

Erol, T. (Temmuz 1966). Kültür Bakanlığı – Bir Hikâyenin Başı ve Sonu. *Dost*, 21, 1- 2, 25-27.

Erol, T. (Ağustos 1966). Kültür Bakanlığı II. *Dost*, 22, 1, 27.

Erol, T. (Eylül 1967). İkinci Kalkınma Planı ve Kültür İşleri – 2. *Ulus*, 19, 2.

Erol, T. (Mayıs 1967). Gizli Dosya. *Ulus*, 28, 2.

Erol, T. (30 Ocak 1974). Kültür İşleri ve Siyasal Partiler. *Cumhuriyet*, 2.

Gevgilili, A. (2002). *Türkiye Basını. Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi – 1*. İstanbul, İletişim Yayınları, 224 – 225.

Karpat, K. (2003). *Türkiye'de Toplumsal Dönüşüm*, Ankara, İmge Kitabevi.

Onaran, A. Ş. (1969). 1960 – 1968 Döneminde Türk Sinemasının Genel Görünümü. *Dost*, 56, 24-28.

Özdemir, H. (2005). Siyasal Tarih (1960 – 1980). *Türkiye Tarihi 4: Çağdaş Türkiye 1908 – 1980*. (Ed. Sina Akşin). İstanbul, Cem Yayınevi, 227 – 286.

Özerdim, S. N. (1960). Milli Eğitim'in Kültür İşleri. *Varlık*, 535, 4 – 5.

Özkırmı, A. (2002). *Anahatlarıyla Edebiyat. Cumhuriyet Dönemi Türkiye Ansiklopedisi*, 3. İstanbul, İletişim Yayınları, 580 – 602.

Özsezgin, K. (1986). Plastik Sanatlar ve Kültür Politikaları. *Hürriyet Gösteri*, 68, 97.

Tanilli, S. (2000). *Uygarlık Tarihi*. İstanbul, Adam Yayınları.

Tanör, B. (1995). *Osmanlı Türk Anayasal Gelişmeleri*. İstanbul, Afa Yayınları.

Toprak, B. (2002). *Cumhuriyet Ansiklopedisi (1923 – 2000) – 3 : 1961 – 1980*. İstanbul, Yapı Kredi Yayınları.

Zürcher, E. J. (2006). *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*, İstanbul, İletişim Yayınları.

BAROK ÖNCESİ MÜZİK VE ÇOK SESLİ MÜZİK ÜZERİNE

PERIOD BEFORE BAROQUE MUSIC
AND POLYPHONIC MUSIC

DOÇ. BURAK KARAAĞAÇ

Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı
Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı Kontrabas Sanat Dalı
burak.karaagac@hotmail.com

Geliş Tarihi: 30.09.2013

Kabul Tarihi: 10.01.2014

Öz: Orta Çağa kadar tüm sanatlar gibi kilisenin elinde bulunan müzik ve sadece dini müzikte kullanılan notalar ve gamlar, Orta Çağ ile birlikte yavaş yavaş halk tarafından kullanılmaya başlanmıştır. Sanatçı artık kişisel duygularını dile getirmenin, kendini ve çevresini sorgulayabilmenin özgürlüğünü tatmaktadır. Bu değişimler müziğin formsal ve kullanılan yapısal gelişimini hızlandırmıştır. 16 yüzyıl başlarında Martin Luther ve yandaşları Latince olan çok sesli din müziğini değiştiren reformlarla birlikte kendi dillerine çevirmişler ve böylece her ülke kendi dilinde şarkı söylemeye başlamıştır. Çünkü artık çok sesli müzik de, diğer sanat dallarında olduğu gibi, kilisenin ve dinin tekelinden çıkmıştır.

Anahtar Sözcükler: Orta Çağ, Gotik çağ, Rönesans, Motet, Timpanon, Hautbois (Obua), Klavikord, Klavsen, Martin Luther.

Abstract: Medieval church as up in the hands of all the arts of music and only used in religious music notes and scales, along with the Middle Ages gradually began to be used by the public. Artists to express their personal feelings of now, the taste of freedom to yourself and your environment are questioned. These changes of the music used in the formal and structural development have accelerated. 16th century. Earlier that Martin Luther and his followers in Latin polyphonic religious music ranging reforms translate into their own language with each country and so they began to sing in their own language. Because now in polyphonic music, as in other branches of art, churches and religious monopoly has come.

Keywords: Medieval, Renaissance, Gothic, Gregorius, Motet, Hautbois (Oboe), Timpanon, Klavikord, Harpsichord, Martin Luther.

Giriş

Orta Çağ'a kadar müzik yapabilme, müzikle ilgilenme çabası, tümüyle kiliseye bağlı ve onun görüşleri doğrultusunda gerçekleşiyordu. Ancak Gregorius ezgileri giderek popüler hale gelmiş, çocuklar okulda ve oyunda bile bu ezgileri söyler olmuştular. Kutsal müzik artık gündelik yaşamın bir parçasıydı. Öte yandan kilisenin dışında, dünyevi konuları işleyen müzikler de halk arasında gizliden gizliye yayılmaktaydı. Notaya alınmış en eski müzik örnekleri dinsel olduğundan, dindışı müziğin ilk belgelerine 11. yüzyıldan önce rastlanmaz. Konusu dinsel olmayan ilk ezgiler ise yine kilise kalıplarının ve aynı havanın içinde bestelenmiştir. Müziğin yapısı değilse de konusu değişmiştir. Bu ezgilerin yanı sıra din dışı melodilerde dünyevi konular, kendi çalgısıyla kendine eşlik eden şarkıcılar tarafından söylenmektedir. Çalgı da insan sesi de aynı notaları tek sesli (monophonic) yapıda çalar ve söyler. Bu yöntem sonraları birden çok sese (heterophony) dönüşür ve çoksesliliğe (polyphony) bir adım olarak kabul edilir. (Elbaş, 1998, s.24-63).



Görsel 1. Evin, İ. (5 telli fidel çalan müzisyen\Musicians playing 5 stringed Fidel). Zaman İçinde Müzik. (s.20) İstanbul: YKY. (1994).

Gezgin Şarkıcılar

11. ve 13. yüzyıl arasında Avrupa derebeylerinin şatolarında, kalelerinde şarkı söyleyip şiir okuyan gezgin ozanlar (min strels) yavaş yavaş kilise baskısından kurtularak dünyevi konulu, yaşama sevinci ya da drama ile yüklü ezgiler ortaya çıkarmışlardır. Bunlar bir çeşit saz şairleri, aşıklardır. İnsanların henüz kentten kente gidip gezme olanağı yokken, Orta Çağ'ın gezgin ozanları, bir anlamda bugünün medya gücüne sahiplerdi. Değişik yörelerde (Fransa, İngiltere, Almanya vb.) ve dönemlerde, Goliard, Harper Jongleur, Gleeman, Troubadour, Trouvere, Minnesinger, Meistersinger gibi farklı isimlerle anılırlardı. Hepsinin de ortak konusu, ulaşamadıkları gizemli bir aşkı, müzik ve sözlerle dile getirmektir. Hem çalarlar hem söylerler, hem şiir okur, hem de dans ederlerdi. Kimi bedenine taktığı zillerle çalgısına bir

boyut daha katar, kimi de müziğin eşliğinde hokkabazlık, soytarılık yapıp tek kişilik eğlenceli bir oyun sergilerdi (jongleur). Şiirlerde artık, Latince değil, kendi yerel dil ve lehçeleri geçerliydi.

Kilise dışı müziği canlandıran bir diğer etken de haçlı seferleriydi. Girişilen savaşlar, kahramanlık edebiyatının yayılmasına da yol açtı. Bu savaşlar diğer taraftan da doğu illerinden hem ezgilerin, hem çalgıların Avrupa'ya gelmesine neden oldu. Gezgin şarkıcılar bu edebiyatı ve müziği Avrupa'nın dört bucağında okudular, söylediler. Oysa bunlar önceleri, bir ödevmiş gibi kilise müziğini söylemekle yetinirlerdi. Artık kendi şarkılarını uyduruyorlar, şatodan şatoya, tavernadan tavernaya geziyorlar, manastırdan bile içeri girebiliyorlardı. 12. ve 13. yüzyıllarda yaşamış ve gezmiş bu halk şarkıcılarından bugüne birçok söz, fakat pek az müzik örneği kalmıştır. Çalgıları arp, lavta, fidel; müzik biçimleri ise zamanın şiir biçimlerinden esinlenerek ballade, virelai, rondea gibi adlar almıştır. Adam de la Halle (1250-1290) yılları sırasında yaşamış, adını ve müziğini bildiğimiz en eski troubadour'dur.

Gotik Çağ

12. yüzyıldan 13. yüzyıla doğru müziği ve sanatı filizlendiren merkezler, şato, kilise ve üniversite çevreleridir. Görsel sanatlarda derinlik ve perspektif olayının gündeme gelmesi, müzikte de benzer deneyleri etkiler. Müziğe derinlik kazandıran iki ya da daha çok sayıda ezgi çizgisinin organum yöntemiyle eşzamanlı olarak birleşmesi, müzik sanatının perspektif kazanmasının ilk adımlarıdır. Çalgı ve insan sesinin aynı ezgiyi seslendirdiği tek sesli müzik den (heterophony) çoksesliliğe (polyphony) atılan bir adım olmuştur.

Çoksesliliğin gelişme süreci, Orta Çağ'ı izleyen ve Rönesans'a varan gotik dönem içinde üç aşamada gerçekleşir. Notre-Dame Dönemi, Eski Sanat Dönemi (Art Antique), Yeni Sanat Dönemi (Art Nova). Mimaride yüksek kuleli yapıları, özgün üsluplu katedralleri ve geniş meydanlarıyla anılan Gotik Çağ, müzikte de aynı döneme adını verir. Kilise 12. yüzyılda ilk kez çok sesli müziği koşullu olarak kabul eder. Çok sesle gelen süslemeler tapınma törenlerindeki ciddiyeti incitmemelidir. Dinsel müzikte çokseslilik Paris'teki Notre-Dame Katedrali'nde başlar. Notre-Dame aynı zamanda tüm Avrupa müzik devriminin ilk kalesidir. 12. ve 13. yüzyıllardan daha önce başlayan devlet-kilise egemenlik savaşı, kilise müziği ile din dışı müzik arasındaki çatışmaya da yansımıştır.

Gotik Çağ'da çoksesliliğin ilk gelişme gösterdiği Notre-Dame Dönemi'ni izleyen eski sanat (Art Antique) dönemi, 12. yüzyıldan 13. yüzyılın ortalarına kadar uzanır. 13. yüzyılın en önemli vokal müzik biçimi motet, bu dönemde ortaya çıkar.

Motet

Orta Çağ'daki katı bağnazlığın çözülmeye başlamasının simgesidir. Motet biçimi, kilisenin katı görüşlerine karşı konması ve açık görüşlere simge olması bakımından da önemlidir. Aynı Motet içinde dinsel metin ile din dışı metin bir arada okunabilmektedir. Latince ses

kiliseye övgü olsa da yerel dilde söylenen ikinci ses kiliseyi yerebilir ve çok sesli, eşsiksiz koro (A Cappella) ile söylenirdi.

Troubadour'ların müziği, yeni akımların oluşmasına, kilise müziğindeki düzene baş kaldırılmasına yol açar. Bu döneme "Yeni Sanat" (Art Nova) denilirdi. Bu dönemde artık kilisenin tutuculuğuna dayanamayan besteciler, geçimlerini sağlamak için saraya sığınmaya başlarlar. Fransa'da 14. yüzyılda gelişen müzik, dindışı özellikler gösterir. Bu dönemde yeni ritm yapısı ve çok ses geliyor, çalgılara gösterilen ilgi gittikçe artıyordu. Art Nova ile birlikte bir anlatım ve duygu özgürlüğü çağı açılmıştır. Teknik açıdan armonik düzen belli bir tonal merkez oluşturmaya ve ritmik çeşitlemeler de zenginleşmeye başlamıştır.

Yeni sanat dönemi, bağnazlıktan Rönesans'ın yaşam coşkusuna doğru geçiştir. Bu dönemde pek çok yapıt, doğaya ilişkin (Pastoral), önceki dönemlere göre daha hafif karakterde ve şiire dayalı bir yapıdadır. Art Nova, doğrudan 15. yüzyıl polifonisine, çoksesliliğin "Altın Çağı"na bağlanmıştır.



Görsel 2. Gaudenzio, F.(1535). (Giotto okulundan Aziz Francis'e saygı \ School of Giotto, Glorification of St. Francis). Ataman, M.A. Müzik Tarihi. (s.111). Ankara: MEB.(1947).

Rönesans

Rönesans, batı tarihinin en coşkulu dönemlerinden biridir. 15. ve 16. yüzyıllarda coğrafi keşifler, bilim, görsel sanatlar ve edebiyatta büyük gelişmeler olmuştur. Günümüzde geçerli pek çok kavramın tohumu Rönesans'ın zengin dağarcığından ortaya çıkmıştır. Rönesans'ın sözlük anlamı, "yeniden doğuş" demektir. Orta Çağ'ın karanlığından sıyrılıp daha önceki parlak dönemin, Antik Çağ'ın sanatının yeniden keşfedilmesi, yeniden doğmasıdır. Bilimde, felsefede ve sanatta olduğu kadar insanın güncel yaşamında da büyük yeniliklerin yer aldığı; yaşama sevincinin, coşkusunun sanat yapıtlarına yansıdığı dönemdir. Müzik tarihinde 1450'lerden 1600'lerin başlarına kadar uzanan zaman dilimini kapsar. Kilisenin bağnaz baskısından kurtulmaya çalışan insan, bu dünyanın, ölümden sonrası için bir hazırlık evresi olmadığını, bugünün de yaşamaya değer olduğunu algılar. Sanatçı, artık kişisel duygularını dile getirmenin, kendini ve çevresini sorgulayabilmenin özgürlüğünü tatmaktadır.

Orta Çağ'ın ağırbaşlı soğuk anlatımına karşın sıradan insanın duyguları, güncel zevkleri ve doğallığı sıcak bir anlatımla gündeme gelir.

Bu süreçte, diğer sanat dallarında olduğu gibi müzikte de doğal yansıtan, akıcı, dans adımları taşıyan bir stil gelişmiştir. Dans müziği, danslara eşlik eden çalgılar, dansın coşkusunu duyuran güçlü ritm ve dinsel yapıtlarda olduğu kadar din dışı yapıtlarda da zenginleşen armonik yapı, Rönesans'ın başlıca özellikleridir.



Görsel 3. Fairfax, W. (1585). Büyük Salon Resmi\Great Chamber Paint (Bir tablonun kesiti viyol, cithara ve lavta çalan müzikerler\Cross-section of a table,musicians playing viol, lute and cithara). Yorkshire,İngiltere,Giling Şatosu.



Görsel 4. Dufay, G.(1460). (Nota Örneği \ Note Samples). Ankara,Türkiye: Elbaş.O.Özel Koleksiyonu.

Güzel sanatlarda Rönesans'ın beşiği İtalya'dır. Ancak müzikte bu dönemin ana yurdu İtalya değildir. Rönesans müziğinin özellikleri, Burgonya ve Flaman bestecileri ile başlamıştır (Belçika, Lüksemburg, Kuzey Fransa ve Hollanda).

Görsel, mimari ve heykel gibi sanat dallarında İtalya ve diğer Avrupa ülkelerinde, Leonardo da Vinci (1452-1519), Michelangelo (1475-1564), Raffaello (1483-1520), Tiziano (1477-1576), Bellini Ailesi, Botticelli (1445-1510), edebiyat dalında da Shakespeare yetişmiştir. Fen bilimlerinde Copernicus (1473-1543), Kepler (1571-1630), keşifleri ile Columbus

(1451-1493) ve Magellan (1480-1521) Yeni Çağa yeni ufuklar açmıştır. Orta Çağ sonlarında insancıl değerlere olan eğilim ve tutku, müziği de etkiler.

15. yüzyıl çoksesli müziğini oluşturan ve geliştiren müzik adamları arasında bu yüzyılın ilk yarısının en önemli bestecisi ve kilise müziğine çalgıyı ilk getiren, Gregor melodilerini özgürce ilk süsleyen besteci John Dunstable'dir. Ardından Guillaume Dufay (1400-1474) dir. Dufay, Dunstable ile birlikte, çoksesli müzikte Rönesansın ilk bestecileri sayılırlar.

Rönesans Müziğinin Özellikleri

Dönemin egemen ruhu insancıdır. Rönesans sanatçısı kilise ve imparatorun otoritesinden kurtulma çabasındadır. Öznel duygularını sıcak bir dille anlatan bir biçim geliştirir. Orta Çağ'ın yalnız cennete hazırlanan anlayışı yerine, bu dünyanın yaşanmaya, keşfedilmeye değer olduğu düşüncesi yaygınlaşmıştır. İnsan olmanın kendine özgü bir soyluluğu ve değeri vardır. Bu yaklaşım, dans müziklerini ve din dışı şarkıları gündeme getirir. Öte yandan kilise için bestelenen dinsel müzikler de zenginleşen teknikle, daha bilge ve derin duyguları yansıtan bir kimliğe dönüşmüştür.

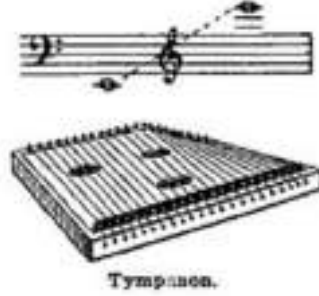
Çoksesli müziğin oluşabilmesi için, birkaç ses veya birkaç çalgı, hem bağımsız hem de birlikte uyum içerisinde olabilmelidir. Bu uyum, kendi içinde karmaşık bir armoni yapılması gerektirir. 15. yüzyılın örnek müziği, benzer yapıda ve benzer renkteki birbirine eşit dört sestene oluşur. Rönesans'ın sonraki yıllarında gelişen çoksesli müziğin içerisinde her sesin ayrı özelliği gözetilir. A Cappella korolar büyük önem kazanır. Çalgı eşliği olmaksızın yalnız insan sesinden oluşan koro, bu yapıtlarında armonik dokuyu yoğunlaştırır. Sesin niteliğindeki özellik uyumlu oluşudur. Dramatik duyguları anlatmak için yarım aralıklı tonlar (kromatizm) kullanılır. Rönesans müziğinde iki çeşit ritm kalıbına rastlanır; birincisi dans müziğinin gelişmesiyle değişken, devingen ve karmaşık ritimler, diğeri ise tekdüze akış içindeki izo-ritmik yapıdır.

15. yüzyıl başlarında vokal müzik, yörelere göre özellik göstermeksizin, uluslararası tek tip ve bir örnek biçimlerde yazılmaktadır. Rönesans ile birlikte yüzyılın ortalarında, her ulusun kendine özgü şarkı biçimleri ortaya çıkmaya başlar. İngiliz halk şarkısı olan Karol (Carol), danslara eşlik eder. Şanson (Chanson), Fransızların çoksesli aşk şarkılarıdır. Lied, Almanların şarkılarıdır. Frottola ise İtalya'da ünlenmiş, Floransa karnaval şarkısıdır. Bu arada Rönesans Motet'i tüm seslerin aynı metni söylediği birleşik bir biçime dönüşmüştür (Say, 1985 s.33-38)

Rönesans'ın yaşam sevinci dansları, danslar da çalgıları arttırır. Böylece çalgılar ve çalgı toplulukları için bestelenen müzikler doğar. Çalgılar artık yalnız insan sesine eşlik etmek için ya da eksik insan sesini tamamlamak için kullanılmaz. Bu dönemde yalnızca çalgıya dayalı müzik, vokal müzikten bağımsız bir konuma kavuşmuştur.

Çalgı müziği de Rönesans'tan Barok döneme geçişte vokal müzik kadar önem kazanmaya başlar. Madrigal ve Şanson gibi vokal biçimleri için bestelenen müziklerin, çalgılara

uyarlanarak yalnızca çalgı müziği haline dönüştüğü görülür. Dans müziği de solo çalgı ya da çalgı topluluğu için bestelenmeye başlanır. Çalgılar da çağın coşkun tınılarını sunmak üzere zenginleşmişlerdir. Yeni çalgılar icat edildiği gibi, eski çalgılar da sesleri büyütülmüş, zamana göre değişikliğe uğratılmıştır. Özellikle Rönesans'ın son dönemlerinde çalgılar ve çalgılar için yazılan müziklerin tekniklerinde gelişmeler yaşanmıştır.



Görsel 5. Ataman, A.M. (Timpanon ve Ses Aralığı \Tymponon and Auido Range). Musiki Tarihi. (s.108) Ankara: MEB. (1947).



Görsel 6. Ataman, A.M. (Psalterion\Psalterion). Musiki Tarihi. (s.109) Ankara: MEB. (1947).

12. yüzyılda Asya'dan gelme iki çalgı, timpanon ve psalterion, klavsen ve piyanonun oluşumunda önemli rol oynamıştır (Gür, S. Anadolu Uygarlıkları (2007). Psalterion tellerin çekilmesi ya da mızrapla çalınan bir çalgıdır. Kanun bu çalgının gelişmişidir. Timpanon, tellerin gerili olduğu bir tahta kutu olup bu tellere tahta tokmaklarla vurularak ses üretilir. Santurun atası olduğunu söyleyebiliriz. Çalgıların tel sayılarında artış olmuş ve her bir tele tuşlar eklenerek klavye mekanizması oluşturulmuş böylece timpanon önce "klavikord"a, psalterion da "epinet"e dönüşmüştür. Daha sonra onlar da değişmiş ve epinet, "klavsen"e, klavikord ise on sekizinci yüzyılda "piyano"ya dönüşmüştür (Ataman, 1947, s.103-146).



Görsel 7. Elbaş, O. (2011). (Klavsens\Klavsens). Berlin, Almanya, Enstürman Müzesi\Elbaş, O. Fotoğraf Koleksiyonu.



Görsel 8. Elbaş, O. (2011). (Klavikord\Klavikord). Berlin, Almanya, Enstürman Müzesi\Elbaş, O. Fotoğraf Koleksiyonu.

Dönemin diğer çalgıları arasında lavta, cithara, arp ve viyol'leri sayabiliriz. Tahta üflemeliler olarak flüt, hautbois (obua) sıralanabilir. Vurmalı çalgılar ise davullar, üçgen ve diğerleridir.

Rönesans müziğinin karakteristik ses yapısı, çalgıların homojen tınısıdır. Bu nedenle çalgı aile yapıları gruplaşır ve consort (konsort) adı verilen topluluklar oluşur.

16. yüzyılın başlarında, reformunun etkileriyle Martin Luther ve yandaşları Latince olan din müziğini kendi dillerine çevirdiler. Böylece her ülke kendi dilinde konuşmaya, dua etmeye ve kendi dilinde şarkı söylemeye başlamıştır. Bu dönemde müziğin toplumlar üzerindeki sürükleyici etkisinin farkına varılmıştır.



Görsel 9. Elbaş, O. (2011). (Eski dönemden Günümüze Obua Örnek Fotoğrafları\ From ancient times to today's Oboe Sample Photos). Berlin, Almanya, Enstürman Müzesi\Elbaş, O. Fotoğraf Koleksiyonu.



Görsel 10. Cranch, L. (1532). (Martin Luter \ Martin Luther) New York, Amerika, Metropalitan Museum of Art Galery 643.

Yine bu dönemde, 15. yüzyılın ortalarında icat edilmiş olan matbaa, notaların basılabilmemesini ve çoğaltılabilmemesini sağlamıştır. Böylece Almanya'da gelişen nota basımı ile değişik yörelerde bestelenen müzik, geniş kitlelere ulaşma olanağı bulmuştur.

Sonuç

Müziğin, Barok öncesi çağdan Rönesans'a kadar tarihsel sırayla geçirdiği; teksesli(monophonic), birden çok ses(heterophony) ve çoksesliliğe (polyphony) uzanan yolculuğunda evrimin nedenleri, gelişimi, aşamaları ve sonucu detaylı bir şekilde, kaynakçada belirtilen kitap, resim ve eserlerden esinlenerek yazılmıştır. Özellikle Orta Çağ'a kadar kilise ve din kimliğinin, müzik ve diğer sanat dalları üzerindeki etkisi ve Rönesansla birlikte bu etkiden ve tekelden(kilise) kurtularak özgürlüğüne kavuşmasındaki yapı taşları vurgulanmıştır.

Kaynakça

Ataman, A.M. (1947). Musiki Tarihi. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Elbaş, O. (1998). Kısa M¼zik Tarihi. Ankara: Yurtrenkleri Yayınları.

Elbaş, O. K¼t¼phanesi ve Özel Arşivi.

İlyasoğlu, E.(1994). Zaman İçinde M¼zik. İstanbul: YKY.

Say, A. (1985). M¼zik Ansiklopedisi Ankara: M¼zik Ansiklopedisi Yayınları.

MÜZİK OLGUSU, ORTA ÇAĞ, NOTA İŞARETLERİ, GREGOR VE MISSA ÜZERİNE

THE MUSICAL PHENOMENA, MIDDLE AGES, NOTE SIGNS,
ABOUT GREGOR AND MISSA

DOÇ. **EBRU KARAAĞAÇ**

Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı
Yaylı Çalgılar Anasanat Dalı Keman Sanat Dalı
e.karaagac@hotmail.com

Geliş Tarihi: 30.09.2013

Kabul Tarihi: 27.01.2014

Öz: Müzik yüzyıllar boyunca insanların ilgisini çekmiş, insanların ilk çağlardan itibaren buldukları çeşitli enstrümanlar ile bu alan sürekli olarak zenginleşmiştir. İlk çağlarda kullanılan olan enstrümanlar müzik için değil haberleşme amacıyla icat edilmiş ve kullanılmıştır. Din olgusunun insan hayatına girmesiyle birlikte, müzik yalnızca din için kullanılan bir araç olmuştur. Bu yüzden bu sanat türü yavaş ilerlemiştir. İnsanlar, söyledikleri şarkıları kağıt üzerine geçirme ihtiyacı duyana kadar yüzyıllar geçmiş, uygulama yöntemlerinin gelişmesi de bir o kadar sürmüştür. Müzikte kullanılan notaların, ilk kez 5. yüzyılda alfabe ile adlandırıldığı öne sürülmektedir. Kilise ise bu sistemi ancak bir yüzyıl sonra benimsemiştir.

Anahtar Sözcükler: Neolitik Dönem, Tunç Çağı, Hitit, Orta Çağ, Gotik Çağ, Rönesans Dönemi Enstrümanları, Gregor Melodileri, Neuma.

Abstract: From the beginning of time, people always interested in music. Till first centuries, people developed some musical instruments to satisfy their interest in music. First musical instruments were not being developed for 'music' but they were developed for communication. With the 'religions' entering peoples lives, music was only being used for religion. So that the music science developed rather slowly, and writing songs on paper took centuries, also building methodologies for 'writing songs on paper' also took centuries. It is being though that notes were first written on paper on 5th century. Church started to use this method after a century.

Keywords: Neolithic Age, Bronze Age, Hittites, Middle Ages, Gothic Age, And The Renaissance Period Instruments, Gregorian Melodies, Neuma.

Giriş

Müzik Olgusu, Başlangıcı, Varoluş Serüveni

Bugün bir sanat dalı olarak uzun yılların eğitimi ve emeğini gerektiren müzik sanatı, diğer sanat dalları arasında en ilkel ve en temel güdülerden kaynaklanmış olanıdır. İlk insanın doğa seslerini yansıtması, kendi sesini, rüzgarın, denizin, kuşun sesine benzetmesi, ezginin doğması yolundaki ilk adımlar olmuştur. Önce doğayı yansıtmak için sesini yükselten insanoğlu, zaman içinde yalnızlığını unutmak ve doğa güçlerine tapınmak için mırıldanmaya başlamış, korkusunu yenmek için çığlıklar atmış, daha sonra da ruhsal değişimine göre kimi neşeli kimi hüzünlü ezgiler yaratmıştır. (Gür, 2007, s.64-98).



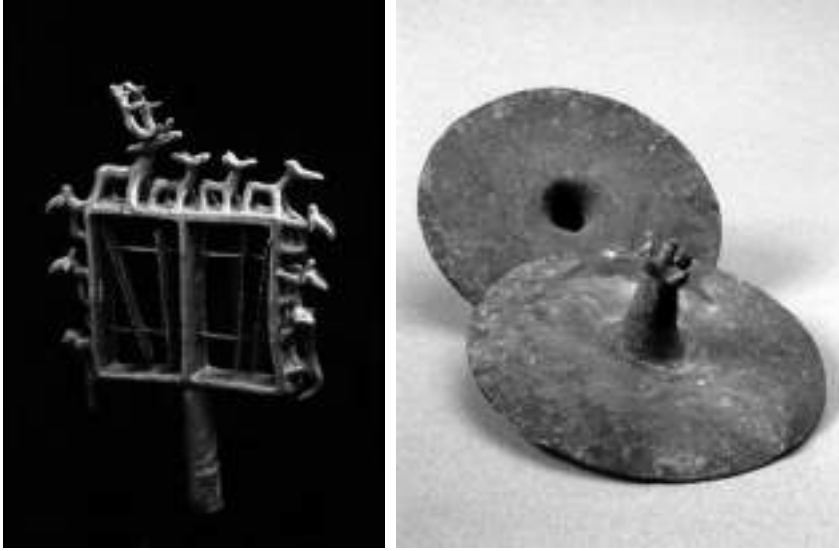
Görsel 1. Elbaş, O. (2011). (Boğa Kükreten Çizimi \Bull Roars Illustration) O, Elbaş. Türkiye’de Müzik Kültürü (s.7). Ankara: AKM (2011).

İnsanoğlu, iki ayağı üzerinde yürümeye ve kollarını ellerini kullanmaya başladığı günden beri kültürel etkinliklerde bulunmuştur. Bununla beraber insan, belirgin anlamıyla ya da belgelerle izlenebilen biçimde yaratıcı ve üretici olma durumuna ise ancak M.Ö 10.000 sıralarında, göçebelikten yerleşik düzene geçtikten sonra ulaşmıştır. Yaklaşık yedi bin yıl sonra M.Ö 3.000 civarında yazıyı icat edip kullanmayı başardıktan sonra ürettikleri, daha da anlaşılabilir olmuştur.

Yerleşik düzene geçmek; daha güvenli yapılar içinde ilk aile ve toplumsal yaşamları kurmak, insanoğluna gıda, her çeşit mal ve en önemlisi deneyimlerini biriktirme olanağını sağlamıştır. Maddi birikimleri, alışverişe ve ticarete yol açmış, insanoğlunun birlikte yaşamasının getirdiği işlevler ise çeşitli türde alışkanlık edinmeyi gerektirmiştir. Bu birikimleri saklama çabası kültürel bir alt yapı ve geleneksel değerleri oluştururken, bu yapıyı gelecek kuşaklara taşıma isteği yazının icadına yol açmıştır. Sonuçta bu birikimler ile elde edilen ürünler, o toplumun kültürünü ve ilk sanatsal değerlerini oluşturmaktadır.



Görsel 2. Elbaş, O. (2011). (Neolitik kemik kaval parçası\Poplar part of the Neolithic bones). Ankara,- Türkiye: Elbaş, O. Fotoğraf Koleksiyonu.



Görsel 3. Elbaş, O. (2011). (Tunç çağı idiofonları Sistrum ve Çalpara \Idiofon BronzeAge Sistrum and Swing). Ankara, Türkiye: Elbaş, O. Fotoğraf Koleksiyonu.

Bu ilk toplumlar, düşüncelerini anlatmak için resimli yazıyı, yani kutsal yazı adını taşıyan hiyeroglifi ve çok sonra da alfabeyi yoktan var ettiler. Alfabe, insanoğluna bilgisini ve düşüncelerini saptama ve saklama olanağını sağlamıştır. Bu bağlamda bilgi ve ardından bilim ve kültür/sanat birikimi elde edilebilmiştir. Böylece insanoğlu, alfabenin kullanılmaya başlamasından sonra insanlık tarihi için kısa sayılabilecek bir süre (5 bin yıl) içinde uzay çağına girme başarısını göstermiştir (Elbaş, 2011, s.5-23) .



Görsel 4. Elbaş, O. (2011). (Geç Hitit ortostatı ve Hitit Dönemi İnanlık vazosu büyük lir \ Late Hittite Orthostat and Hittite period İnanlık the large lyre vase). Ankara, Türkiye: Elbaş, O. Fotoğraf Koleksiyonu.

Arkeolojik belgelere bakıldığında insanoğlunun yerleşik toplumsal düzene geçtiği süreçte müziğin büyüleyici, hastaları iyileştirici, toplum içinde uyarıcı işlevler kazanmış olduğu söylenebilir. Bilinmeyen güçlere tapınmak, iyi bir av için yakarıшта bulunmak, bir tehlike anında insanları uyarmak gibi işlevler için çalgılar ve müzik kullanılmıştır. Zaman içinde müzik, destanlara bilgi taşıyan, savaş öncesinde kabileyi coşturup yüreklendiren bir araç haline de dönüşmüştür. Müzik ile ilgili ele geçen ilk belgeler müziğin, toplumu yöneten güçlere ya da ruhani işlevlere dönük yapıldığını göstermektedir. Zaman içinde toplumsal yapılar değiştiğinde de bu ilk ezgilerin, saray ve tapınak törenlerinde önemli rolleri olduğu anlaşılmaktadır. Çoğunlukla bu ezgilerin, saray törenlerinde yönetenleri kutlama ya da onurlandırma, tapınaklarda tanrılara yakarış, kahramanlara övgülerde bulunma gibi konular üzerine olduğu görülmektedir.



Görsel 5. Karaağaç, B. (2010). (Roma dönemi lir çalan müzisyen figürünü \ Musician figurine playing Roman lyre). İzmir, Türkiye: Efes Müzesi \ Karaağaç, B. Fotoğraf Koleksiyonu.

Antik Çağlarda dansıyla, çalgısıyla her çeşit törenin baş konusu olan müzik, tarihin akışı içinde giderek düşünce ve imge gücünü uyarılmış, her çağda, her kültürde kendine özgü bir üslup, o toplumun gereksinimlerinden doğan bir anlatım yolu bulmuştur. Örneğin; Af-

rika'da vurma çalgı geleneğinin temelinde uzak boylar arasında haberleşme gereği ve yöntemleri yatmaktadır.

İnsanoğlu, kendi sesini kullanabilmeyi, nesnelere birbirine vurup ses çıkarabilmeyi, bir hayvan kemiğine üfleyip ses çıkarmayı başardığında müzik tarihini yazmaya başlamıştır. İnsan ilk olarak kendi yetilerini kullanmayı öğrendiğinde, onu güçlendirmek ya da büyütmek için çeşitli araçlar oluşturmaya başlamıştır. İşte bu ilk araçlar ya da çalgılar arasında, el çırpma, ayak vurma'nın yarattığı ritim gücünü pekiştirmek için çeşitli idiofonlar (taşları vurarak ses çıkarma gibi eylemler, kemikten raspa/balıksırtı vb. çalgılar), derili vurmalar, kamıştan ya da hayvan kemiğinden üflemeli düdük/kaval, boğa kükreten denilen hava akımlılar sıralanabilir.



Görsel 6. Elbaş,O. (Demir Çağı, çifte kaval çalan müzisyen \Iron age, musician who is playing a double flute). Türkiye'de Müzik Kültürü (s.14) Ankara: AKM (2011).

Bugün klasik Batı müziği olarak bilinen müzik, eski uygarlıkların müziğinden beslenmiştir. Bu müzikler, müziğin evrimini değilse bile doğumunu etkilemiştir. Dönemin kültürü, mimari yapıtları, heykelleri ve edebiyat örnekleri daha sonraki çağların kültürünü ve özellikle sanatını etkilemiştir. Sonuçta binlerce yıllık süreç içinde müziğin doğudan batıya etkileşim içinde olduğu söylenebilir.

Homeros, İlyada ve Odyssea'da müziği, tanrısal bir uyarı, insan kişiliğini etkileyen bir güç olarak göstermişti.

Yine bu dönemde, müziksel düşüncenin gelişimini etkileyen filozofların başında Sisamlı Pythagoras (M.Ö. 5-6) gelir. Müziksel uyumu matematik formülleriyle dile getiren bu felsefeci, farklı büyüklükte çanlarla bir skala düzeni yaratmış, bir çekiçle vurduğu çanların tınlarından yararlanarak oluşturduğu sekizli ve dörtlü aralıklardan oluşan ses dizisi, sonraları "Pythagoras gamı" adıyla anılmıştır. Pythagoras'ı izleyenler bu oranları tek telden oluşan bir çalgı üzerinde denemişler, böylece tüm bir müzik sisteminin doğru tonlaması entonasyon sağlanmıştır. Pythagoras'a ve Platon'a göre müzik, sanatın bir dalı olduğu kadar matema-

tik bilimini de içine alır. Müziğin geleneğindeki matematiksel mantığın doğru tonlamaya etkisi, onun gelişmesine büyük katkı yapmıştır. Aristoteles'e göre müzik doğrudan ruhsal tutkuları dile getirmektedir. Üzüntüyü, mutluluğu, kahramanlığı sergiler.



Görsel 7. Ataman, A.M. (Pythagoras tarafından geliştirilen seslerin bölünüşünü tanımlayan çan sistemi \Developed by Pythagoras that defines the sound of the division bell system). Musiki Tarihi (s.108) Ankara: MEB. (1947).

Bu çağın müziği Orta Çağ ve Batı müziğinin başlangıcını etkilemiş, ayrıca müzik düşüncesi ve kuramı da batı kültüründe yüzyıllar boyu derin izler bırakmıştır. Milattan önceki dönemde oluşan, gelişen ve yaşayan müzik, bundan sonra gelen çağda (Orta Çağ) kilisenin ya da o dönem dinin bağnaz baskısı altında soluk alamamış ve bin yıl gibi uzun bir süreçte, büyük güçlükler içinde ve her şeye rağmen sınırlı da olsa gelişimini sürdürmüştür. Kitlelerin yaşam kaynağından ve özellikle onun dinamiklerinden uzaklaştırılmaya çalışılan müzik, sanat yolunda çok önemli bazı aşamaları da bu dönemde yaşamıştır.

Orta Çağ

Orta Çağ, milattan sonraki ilk yüzyıllardan başlayarak bin yıldan fazla süren geniş bir dönem kapsar. Bu dönemin karanlık çağ olarak da anılması, kilisenin bağnaz egemenliğinde, dünyasal zevklerden yoksun bırakılmış, araştırma, keşfetme, kendi ve çevresini tanıma özgürlüğü elinden alınmış insanın, ölümden sonrasına hazırlık yapması gereken kutsal bir ortama yönlendirilmiş olmasında yatar. Orta Çağ, Antik Çağ ile Rönesans'ın arasına girerek müziğin sürekliliğini ya da gelişimini kesintiye uğratmıştır denilebilir. Hıristiyan Katolik kilisesinin ilk papazları, kilise içine çalgısal müziğin girmesini birkaç yüzyıl boyunca engeller. İlk Çağ'a ait müzik, putperestliği ve dünyasal zevkleri çağırıştırmaktadır. Çalgılar, danslara eşlik amacıyla kullanılmıştır. Oysa kilisede en kutsal çalgının insan sesi olduğu kabul edil-

miştir. Müzik, tek sesli, kutsal, Tanrı'ya adanmış, duaları kolay ezberletmeye yarayan, ayinlere tılsımlı bir ortam katan araçtır. Böylece kendilerinden önceki müziği yasaklayıp, ona ait belgeleri de yok eden Orta Çağ papazları, yüzyıllar boyunca müzik sanatını kilise koroları ve tek sesli ilahilerle kendi egemenlikleri altında tutmuşlardır.



11. yüzyıldan İtalyan minyatürü.

Görsel 8. İlyasoğlu,E.(11.Yüzyıl İtalyan minyatürü \11. Century Italian miniature). Zaman İçinde Müzik (s.46) İstanbul:YKY (1994).

Belgelere göre Antik Çağ ile Erken Orta Çağ (Hıristiyanlık öncesi ve Hıristiyanlığın ilk yüzyılları) arasındaki müziğin benzer özellikleri, her ikisinin de yalnız melodi çizgisinden oluşan, tek sesli yapıda olmasıdır. Her ikisi de belli bir metine dayalıdır (Antik Çağ'da şiir ya da tiyatroya; Orta Çağ'da ise İncil'e). Bu çağın ezgileri, büyük ölçüde doğaçlamadan yararlanarak çalınıp söylenirdi. Antik Çağ'dan Orta Çağ'a aktarılan bir başka özellik de müzik sanatının doğayı, insan düşünce ve davranışlarındaki etkinlikleri konu almasıydı.



Miniature d'un manuscrit latin provenant de l'abbaye de Saint Martial de Limoges (XIIe siècle).

Görsel 9. (Saint Martial Limoges Manastırında bulunan (yazarı bilinmeyen) bir Latin el yazması minyatürü \Miniature d'un manuscrit latin provenant (no name) de abbey saint martial limoges). Paris, Fransa, Loure Müzesi\Manuscript from The Book of Fauvel.

Hıristiyanlar ilk zamanlar doğal olarak Antik Çağ'ın (Anadolu, Mezopotamya, Mısır) farklı kültürlerinin binlerce yıllık süreç içinde oluşturdukları tapınak müziklerinden etkilenmişler ve ortaya çıkan yapı, Roma ve Grek yoluyla tüm Avrupa'ya yayılmıştır.

Doğudaki Hıristiyan kiliselerinde mutlak bir yönetim birliği kurulamadığından, her biri kendine göre farklı tören biçimleri geliştirmiştir. Bizans ayinleri birinci Jüstiyan'ın 527'de taç giymesıyla yerleşik bir geleneğe kavuşur. Bizans ezgileri tek sesli, makamsal ve bağımsız ritimlerle donanmıştır. Bu ezgiler, Ortodoks, Yunan, Rus ve Doğu Ortodoks kilise müziği için önemlidir. Önceleri kiliseye yalnız org girmesine izin çıkmışken, sonradan yalnız Noel gecelerinde kilisede üflemeli ve vurmali çalgıların da yer aldığı yönünde görüşler de vardır.



CHARIVARIS
Miniatures du roman de Fauvel (début XIV^e siècle)

Görsel 10. Bois,G. (1320). (Charivaris Minyatürü \Charivaris miniatures)
Paris, Fransa: Loure Müzesi\Manuscript from The Book of Fauvel.

Batıda müziğin, evrimini ve gelişimini kiliseye borçlu olduğu yönünde görüşler vardır. Kilise, dinsel kaygılarla dini tören müziğini düzenlemeyi gerekli görmüş ve böylece bireysel yaratışa bir ortam hazırlamış olmasına karşın aynı kaygılar ile dinsel inanç kavramıyla bağdaşması çok güç olan bireysel anlatım özgürlüğünü engelleyerek evrimi geciktirmiştir. Hıristiyanlığın ilk on yılının "Karanlık Çağ" olarak adlandırılması özellikle müziğin, bu süreçteki gelişim hızını da nitelendirmektedir. Hıristiyanlık çağının ilk "on yüzyılı" ile günümüze uzanan ikinci "on yüzyılı" arasındaki gelişim ivmesinde görülen fark çok büyüktür. "Aydınlanma Çağı" ile başlayan süreç ve müziğin yeni evrimini hazırlayan ortamların nitelikleri, onun gelişimine büyük katkı sağlar.



Görsel 11. Elbaş, O. (2010). (Neuma \Neuma) Ankara, Türkiye: Elbaş, O. Özel Koleksiyonu.

Müzikte İlk Nota Hareketleri (Neumalar)

Bugünkü notalama sistemine ancak 16. yüzyılda varılabilmektedir. Seslere ad vermeyi ilk düşünen Romalı filozof Boethius (M.S. 480-524) olmuştur. Dizideki seslerin her birini bir harf ile adlandırmayı ilk o öne sürmüştür. Bugün bile notaların la, si, do vd. yerine A, B, C vd. diye adlandırılmaları Boethius'tan kalmadır. Notaların Do, Re, Mi vd. bugünkü şekliyle adlandırılmasını ilk öneren 10. yüzyılda yaşamış bir Milanolu keşiş olan Guido Arrezzo olmuştur. Bu adları da bir ilahinin her bir satırının ilk hecesinden almıştır.

Gregor Melodileri

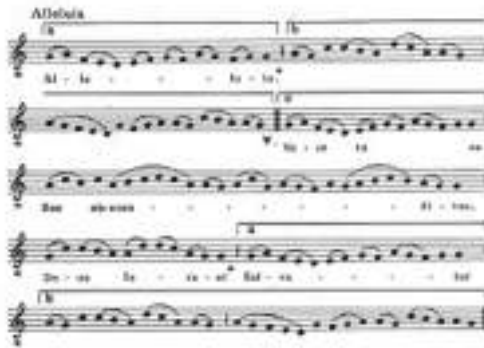
Kutsal yazılardan alınmış sözlerle birleştirip söyledikleri ilahilerin yalın melodileri, Antik Dönem uygarlıkları (Mısır, Mezopotamya, Anadolu) ile Yunan ve Roma'nın tek sesli ve güncel halk havalarıydı. M.S. 325'te Constantine, Hıristiyanlığı Roma'nın resmi dini olarak tanıdı. İmparatorluğun merkezi İstanbul oldu. Bizans'ın dinsel törenleri kilise egemenliğinin önemli merkezlerinde (Roma, İstanbul vd.) gelişerek belli bir form ve şekil kazandı. Dinsel tören müziğinin biçimlenmesi yolundaki çabalar, kilisenin ya da papazların görüşleri doğrultusunda yürütülüyordu. Halk müziğinin kiliseye daha çok sızmasını önlemek için yoğun çalışmalar yapılıyor ve çalgıların dinsel tören müziğinde kullanılması kesinlikle yasaklanıyordu. Törenlerde melodiler, kadın seslerinin asla katılmadığı bir koroyla söyleniyordu. Doğu makamları ise ezgilerin temelidir. 4. yüzyıla dek ezgilerin hiçbir gelişme göstermediği, saflığını koruduğu bilinmektedir. M.S. 325'de Konstantin, Hıristiyanlığı Roma'nın resmi dini olarak tanıyınca, dinsel törenlerin dili de Latince oldu.

4. yüzyılda Milano Piskoposu Aziz Ambrosius (340-397) Bizans'tan Milano'ya gitmiş ve İbrani ezgilerinin etkisindeki halk ezgilerini, dinsel içerikli sözlerle birleştirmiştir. Halk ezgilerine ait bu derlemeler, Ambrosius ezgileri olarak anılır ve bugün bile Milano kiliselerinin törenlerinde yer almaktadır.

6. yüzyılda halk müziği ve çalgılar, puta tapıcılığın simgesi sayılıyordu. Ancak hiç istenmemesine karşın, halk müziğinin kiliseden içeri girmesi önlenemiyor, halk ve kilise müziğinin hoş görülme birleşmesi, Papa Gregor'u (M.S. 540-604) çok kaygılandırıyor. Bu kaygı Gregor'u bütün Hıristiyan dünyasının kiliselerinde yapılacak törenleri standardize etme fikrine yönlendirdi. Kilisenin tek sesli tören melodileri o günden bugüne, Roma Papa'sının adını taşır ve Gregor melodileri ya da saf şarkı (Chant Gregorien, Cantus Planus) diye tanınır. Gregor, Hıristiyan dünyasının dört bucağına, tören müziğini birleştirme işini görsünler diye, şarkıcılar ve öğreticiler gönderdi. "Schola Contorum" adıyla erkeklerin ve erkek çocukların eğitildiği bir müzik okulu kurarak notalamada "neuma"lardan faydalanılmasını sağladı. Böylece, kilise müziğinde bilimsel çalışmalar başlatılmış ve melodilerin bozulmadan, bir başka ifadeyle o dönem yöneticilerinin uygun gördüğü standartlarda geleceğe doğru taşınma isteği ilk nota işaretlerinin (neumalar) ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Papa Gregor'un birleştirme ve sınıflandırma çabaları, kilise müziğinde yürütülen bilimsel çalışmalar ve ortaya çıkan ezgiler, 16. yüzyıla dek tüm Batı müziğinin temel esin kaynağı olmuştur. Orta Çağ'a özgü vokal müzik biçimleri bu yalın ezgilerin çatısında kurulmuştur. Gregorius şarkılarının başlıca teknik özellikleri, tek sesli bir melodi çizgisinde, Latince sözlerle dayalı, eşliksiz erkek korusu için, belli bir ritmik düzeni olmayan bugünkü major –minör gam dizilerinden farklı, makamsal bir yapıda olmalarıdır. Bu ezgiler ölümden sonrasını düşünen, nesnel bir tavırla ve metnin içerisindeki kutsallığı yansıtan bir ağırbaşlılıkla okunmalıdır. Sesin özelliğinde dinginlik ve güven duygusu yatmalıdır. İçten, derin duygular taşıyan huzurlu bir ortam getirmelidir. El yazması olarak korunmuş en eski Gregorius ezgileri 9. yüzyıldan kalmadır. Önceden kuşaktan kuşağa kulaktan kulağa taşınan ezgiler, giderek neuma'ların harften simgeye dönüşmesiyle kalıcı belgeler olmuştur.

Gregor melodilerinin söylenmesine, 7. yüzyıldan sonra org eşliği için izin verilmiş, bu izin sonrasında yasak delinmiş ve çalgılar, yavaş yavaş kilise kapısından içeri girmeye başlamıştır. Org, 7. yüzyılda kilise yöneticilerinin de hoş görmeye başlamasıyla, dinsel törenlerde koronun sesini desteklemek amacıyla kullanılmaya başlanmıştır.



Görsel 12. İlyasoğlu, E. (Günümüz Nota İşaretleri\Today's note Signs). Zaman İçinde Müzik (s.10) İstanbul:YKY. (1994).

Zaman ilerledikçe kutsallığın sınırları aşıyor ve din dışı şiirler de Gregor melodilerine sızıyordu. 10. yüzyıldan sonra müzik artık kilise duvarları içinde gelişen, fakat evrimini dinsel kaygılardan değil, din dışı konulara da yönelen bir sanat dalına dönüşecekti.

Missa

Orta Çağ'ın başlıca ayin müziği biçimidir. Törenlerde en son okunan dua olduğundan, "tören sona erdi, gidebilirsiniz" anlamına gelmektedir. Katolik kilisesinde ekmek ve şarabın takdis ayininde söylenen bu müzikler, solistler ve koro tarafından seslendirilirdi.

Tarih boyunca pek çok besteci, missa biçiminde eserler bestelemiştir. Johann Sebastian Bach'ın Si minör Missa'sı ya da Beethoven'ın Missa Solemnis'i kilise törenine eşlik etmeye elverişli olmayan yapıtlardır. Bu anlamda müzik tarihinde missa'nın bir vokal biçim olarak gelişmesi 16. yüzyıla dek sürer. 17. yüzyılda orkestranın eklenmesiyle yeni ve büyük bir müzik biçimi olarak daha sonra pek çok besteciye esin kaynağı olmuştur.

Sonuç

Bu makalede; ateşin bulunmasıyla birlikte doğan müziğin, insanın önce çevresinde olan biteni, sonra kendi içinde yaşadıklarını ifade etmek için gereksinim duyduğu bir anlatım ve ifade biçimi olarak ortaya çıkması, ardından da yüzyıllar içerisinde bir sanata dönüşmesi ve tarih boyunca gelişimi belgelere dayanarak anlatılmaktadır.

Kaynakça

Ataman, A.M. (1947). Musiki Tarihi. Ankara: Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.

Elbaş. O. Kütüphanesi ve Özel Arşivi.

Elbaş, O. (2011). Türkiye’de Müzik Kültürü. Elbaş, O. (Ed). Tarihsel Süreç İçinde Türkiye’de Müzik Kültürü ve Müzik Müzesi. Ankara: AKM.

Gür, S. (2007). Anadolu Uygarlıkları. İstanbul: Alfa Yayıncılık.

İlyasoğlu, E.(1994). Zaman İçinde Müzik. İstanbul: YKY.

Karaağaç, B. Özel Fotograf Koleksiyonu.

ANATOMİ SANAT İLİŞKİSİNDE GUNTHER VON HAGENS'İN PLASTINASYONLARI VE MAHREMİYET SORUNU

GUNTHER VON HAGENS' PLASTINATIONS AND
THE PROBLEM OF PRIVACY IN THE RELATION OF
ANATOMY AND ART

YRD. DOÇ. SERAP EMMUNGİL KARAMANOĞLU

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü
serap.karamanoglu@hacettepe.edu.tr

Geliş Tarihi: 26.03.2014

Kabul Tarihi: 05.06.2014

Öz: Bir tıp doktoru olan Gunther von Hagens, anatomi derslerinde kullanılan kadvraların kalıcılığının ve kullanılabilirliğinin artırılması üzerine kafa yormuş ve plastinasyonlarını oluşturmuştur. Ancak, plastinasyonlarının sadece eğitim laboratuvarlarıyla sınırlı kalmasıyla yetinmemiştir. Sanatsal sunum yollarını en iyi şekilde kullanarak, plastinasyonlarının birer heykel gibi sergilendiği Beden Dünyası sergisini düzenlemiş ve geniş bir izleyici kitlesine ulaşmayı başarmıştır.

Gunther Von Hagens'in plastinasyon çalışmalarından oluşan "Beden Dünyası" sergisi anatomi bilimine katkıları ve ölü beden mahremiyetinin bozulması tartışmaları arasında kalmıştır. Von Hagens, kilisenin ve tutucuların iradesine rağmen, Rönesans'la başlayan insanın kendini keşfetme serüvenini, insan onurunu zedelemeyen devrimci adımlarla devam ettirmiştir.

Anahtar Sözcükler: Anatomi, Teşrih, Ölü Beden, Mahremiyet.

Abstract: Gunther von Hagens, who is a medical doctor, has thought hard on being increased of the permanence and usability of the cadaver which are used in the anatomy classes and he constituted his plastinations. But, he discontented with his plastination being limited only with the education laboratories using ideally the artistic presentation strategies he arranged his Body Worlds exhibiton in which he exhibited his plastinations as a sculpture and he achieved to reach to the vast audience.

The exhibiton of "Body World" which has composed of the von Hagens' plastinations has been torn between the debate of contributions to anatomy and the violation of privacy of

the death body. Although the ecclesiastical ant the fundamentalists will, von Hagens has continued revolutionarily to the adventure of the human's self-discovery which started together with the Renaissance without stain human honour.

Keywords: *Anatomy, Dissection, Dead Body, Privacy.*

Giriş

Bir tıp doktoru olan Gunther von Hagens, uzun yıllar anatomi derslerinde kullanılan kadavraların kalıcılığının ve kullanılabilirliğinin artırılması üzerine kafa yormuştur. Anatomik araştırmaların tarihsel sürecini incelemiş, önceden yapılmış uygulamaları, farklı malzemelerle yeniden deneyerek daha iyi sonuçlar elde etmiştir. Von Hagens, ölü insan ve hayvan bedeninde yer alan sıvıları yok edip bunların yerine özel bir plastik enjekte ederek, kendi plastinasyonlarını oluşturmuştur. Plastinasyonlarını, özellikle anatomi derslerindeki eğitim kalitesini arttırmak için kullanmayı amaçlamıştır. Tıp fakültelerinde kullanılan kadavraların, koruyucu sıvılar içerisinde korunmalarına rağmen bir süre sonra bozulmaya yüz tutmaları, tıp eğitimi açısından olumsuz bir faktördür. Plastinasyonlar sayesinde, tıp öğrencilerinin insan ya da hayvan bedenini en ince ayrıntısına kadar incelerken kadavranın bozulmadan kalıp dayanıklılığının artırılması sağlanmıştır. Ancak Gunther von Hagens, bunların sadece tıp fakültelerindeki eğitim laboratuvarlarıyla sınırlı kalmasıyla yetinmemiştir. Yine bir tıp doktoru olan Angelina Whalley ile işbirliğine girmiş ve plastinasyonlarının birer heykel gibi sergilendiği Beden Dünyası adlı sergisini düzenlemiştir. Beden Dünyası sergisinin organizatörü ve kavramsal tasarımcısı Angelina Whalley, sanatsal sunum yollarını en iyi şekilde kullanarak, sergide yer alan plastinasyonların dünyanın birçok kentindeki çok sayıda izleyiciye ulaşmasını sağlamıştır.

Von Hagens'in sergisi Mannheim'da açıldığı ilk günlerde, insan onurunu ayaklar altına aldığı yönünde çok tepki çekmiş, özellikle kilise ve ilahiyatçılar, anatomistler, akademisyenler ve patologlar gibi çeşitli çevrelerden olumsuz eleştiriler almıştır. Ancak her şeye rağmen çok sayıda izleyiciyle buluşmasına engel olunamamış, araştırmanın ilerleyen bölümlerinde söz edildiği gibi, insanlık için aydınlatıcı bir faaliyet olarak görülmüştür.

Von Hagens'in elde ettiği başarının arkasında, anatomi biliminin gelişim tarihi ile sanat konusunda geniş bir bilgi birikiminin yattığını söylemek yanlış olmayacaktır. Anatomi bilimi, gelişim süreci içerisinde sanatla karşılıklı olarak yoğun bir alışveriş içerisinde bulunmuştur. Anatomi araştırmacıları, insan ve hayvan anatomisini incelerken çalışmalarının sunumunda sanatın dilini kullanmayı başarmışlardır. Aynı şekilde özellikle Rönesans Döneminin doğa gözlemine dayalı gerçekçi resim anlayışını oluştururken sanatçıların da anatomi biliminden yoğun bir biçimde faydalandıkları bilinmektedir. Beden Dünyası sergisinin sunumunda Gunther von Hagens, yüzyıllardır süregelen anatomi-sanat ortaklığından etkili bir biçimde yararlanmayı başarmıştır.

Bu noktada, Von Hagens'in plastinasyonla ilgili araştırmalarının, anatomi biliminin tarihsel gelişimi içerisinde hangi noktada olduğunun belirlenebilmesi açısından, anatomi biliminin gelişim aşamalarını gözden geçirmek yararlı olacaktır. Bunun ardından anatomi bilimi ile sanat etkileşimlerinin görüldüğü örneklerin incelenmesi, von Hagens'in çalışmalarının sanatsal yönünü görmek açısından belirleyici olacaktır.

Anatomik Araştırmaların Tarihi ve Gelişimi

Özünde canlı bedenlerinin öğretili olan anatomi, "geniş anlamda vücudun normal şeklini, yapısını; vücudu oluşturan organları ve bu organlar arasındaki yapısal, görevsel ilişkileri inceleyen bilim dalıdır" (Cankur, 2013, s.1). Anatominin kültürle ilişkisini gösteren Leppert'e göre ise "anatomi bedensel verilerle ilgilidir; yani aslında derinin altına nüfuz ederek ve insan bedeninin kültür ve tarihten bağımsız görünen içini ve derinliklerini inceleyerek elde edilebilen verilerle" (Leppert, 2002, s.170). Avcılıkla birlikte gelişen anatomi, avlanan hayvanın işlenmesinin yöntemi olarak ortaya çıkmıştır.

Av sırasında öldürölen hayvanların bağırsaklarının temizlenmesi ve etin kemiklerden ayrılması gerekiyordu; bunun için belirli bir anatomi bilgisi bir avantajdı. (...) İnsan anatomisine gösterilen ilk ilgi büyük olasılıkla birincil amaçları törensel olan yamyamlar arasında ortaya çıktı. Düşmanlarını yemek yoluyla düşmanlarının gücünü kendilerine katabileceklerini düşünüyordular (Hagens, 2010, s.5).

Günümüzde, bildiğimiz anlamda "anatomi biliminin asıl amacı insanlara tıbbi açıdan yardım etme arzusudur" (Usta, 2001, s.40). Anatomi, canlı bedenlerin, yaşam kalitesinin artırılması, hastalıklarının tedavisi için çözüm bulmaya çalışan tıp biliminin yanı sıra yaşayan ya da hayatını şüpheli bir şekilde kaybetmiş insan bedenlerini suç-suçlu vakalarının tespiti açısından inceleyen adli tıp kurumları için de önem taşır. Ölüm nedenini belirlemek için ölü bedeni inceleme işinin adı olan "otopsi" sözcüğü de "kendi gözleriyle görmek" anlamına gelen Yunanca ifadeden türemiştir (Hagens, 2010, s.9).

Anatomi terimi, "anatemnien: açmak, ana: boylu boyunca, tome: kesme" sözcüklerinin birleşiminden oluşmaktadır. (http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.532d4c38d22583.04922181). Keserek ayırma, parçalama anlamına gelmektedir. Anatomi teriminin Latince'deki karşılığı dissection'dur. Günümüzde, kadavranın bölgelere ayrılması ve bu bölgelerin kesilerek incelenmesi yöntemi için genel bir ifade olarak teşrih ya da diseksiyon terimlerinin her ikisi de kullanılmaktadır.

İnsan kadavralarının tıbbi amaçlarla teşrihinin uzun bir geçmişi vardır. İlk anatomi merkezleri M.Ö. 500 dolaylarında Eski Yunanlıların Kroton ve Kyrene kentlerinde kurulmuştur. Dersler daha çok hayvanlar üzerindeki incelemeyle sınırlandırılmış ve çeşitli beden parçalarının yapısı ve işlevleri ortaya çıkarılmıştır. Anatomiyile ilgili ilk yazılı kayıtlar eski Yunan'da Hippocrates (M.Ö. 460-377) ile başlar. Hippocrates'in kafa kemikleri ile ilgili tanımlamaları günümüzde de geçerlidir.

M.Ö. 400'den kısa bir süre sonra Yunan düşünürü Plato (M.Ö. 427-347) beden ile ruh arasında temel bir fark olması gerektiği sonucuna vardı. Bedeni ruh için geçici bir meskenden ibaret görüyordu. Beden ve ruhun düalizmi olarak bilinen bu düşünce ekölü, insan örneklerinin korunması için gereken temeli sağladı. (...) Büyük İskender'in ölümünün ardından M.Ö. 320 yılında Birinci Kral Batlamyus'un bir tıp okulu kurduğu İskenderiye'de insan bedenleri üzerindeki ilk diseksiyonları gerçekleştiren Herophilos ile Erasistratos'un inanişi buydu (Hagens, 2010, s.5).

Aynı dönemlerin bir başka hekimi olan Aristoteles’de (M.Ö. 384- 322) anatomi ile ilgili tanımlamalarda bulunmuştur. Roma hukukunda, teşrih ve insan vücudunda otopsi yapılması yasaktı. İnsan anatomisi üzerine ilk ciddi araştırmalar M.Ö. 300 dolayında İskenderiye’de yapılmıştır. M.Ö. 3. yüzyılda İskenderiye’de Yunan doktorlar Herophilos ve Erasistratos’un, insan bedenini sistematik biçimde teşrih eden ilk kişiler oldukları bilinir. Mısır Kralı ölümüne mahkûm edilerek infaz edilenlerin bedenleri üzerinde çeşitli araştırmalar yaptırmıştır. Bu araştırmalardan elde edilen bulguları daha sonra Bergamalı Galenos (M.S. 130-200) sürdürmüştür. Galen’in tıp üzerine 200 civarında kitap yazdığı iddia edilir. Tıp bilimi 1300 yılına kadar Galen tarafından belirlenmiştir. Galen’in anatomik oluşumları ve çeşitli hastalıkları tanımladığı eseri Orta Çağ’ın sonlarına kadar kullanılmıştır. M.S. 980-1037 yıllarında yaşayan ve Avrupalılar tarafından Avicenna ismi ile tanınan İbn-i Sina “Tıp Kanunu” kitabında anatomi ve fizyoloji ile ilgili konulara da yer vermiş ve Hippocrates ve Galenos’un görüşlerinden de yararlanmışır. “Arapçadan yapılan çeviriler, Latin Avrupa’da tıp biliminin gelişmesinde en büyük rolü oynamıştır” (Mandressi, 2007, s.257). Orta Çağ Hıristiyan dünyasında, insan bedeni teşrihinin, kültürel bir tabu olup olmadığı konusunu Mandressi şöyle açıklar:

Kilise makamları teşrihe kurumsal olarak karşı çıkmadıysa bile, Hıristiyanlıktan kaynaklanan birtakım kültürel engellerin anatominin gelişmesine set çekmiş olması ihtimali de her zaman vardır. Özellikle ölümlerin dirilmesi dogmasıyla bağlı olarak, beden bütünlüğünü korumanın hayrından bahsedilebilir. Ne var ki doktriner açıdan, daha 1. yüzyıldan itibaren Kilise Babaları yazılarında cesedin kaderinin mutlaka ve mutlaka dirilmek olduğunu belirtmişlerdi. Tertullianus’a göre, ölmeden önce ya da sonra sakatlanmış olan bedenler, dirilirken hiç firesiz, eski bütün hallerine döneceklerdi. (...) Şunu kabul etmek gerekir ki, Hristiyanlık öğretisi çerçevesinde belli başlı otoritelerin bu doğrultudaki görüşlerine karşın, beden bütünlüğüne saygıyla gelecekteki dirilişi bir potada kaynaştıran inanç o kadar güçlüydü ki ölü bedenleri dirilerin tecavüzünden korumaya ihtiyaç duyulmuştu. Fakat bu kadar genel bir tahmin yürütmekle, “tabu” gibi baştan savma kavramları kullanmak arasında pek fark yoktur (Mandressi, 2007, s.256).

Anatomi biliminin tarihçesi hakkında geniş araştırma yapan Von Hagens de Hristiyanlıkta teşrih yasağı olduğuna dair yaygın kanı üzerine, Mandressi’nin yorumuna paralel olarak şu görüşleriyle açıklık getirir:

Papa VIII. Bonifacius tarafından 1300 yılında yayınlanan De sepultris adlı papalık fetvası, büyük bir memnuniyetle kilisenin anatomi bilimine karşı husumetinin kanıtı olarak yorumlanır. Ancak bu kararın amacı çok farklıdır: Haçlılar düşmüş yoldaşlarının cesetlerini parçalamak, kemiklerini haşlamak ve evlerine göndermek uygulamasını geliştirmişti. Bunun nedeni ölümlerin bu şekilde kendi memleketlerinde takdis edilmiş topraklara gömülmesiydi. Ancak bu zaman alan gelenek birliklerin savaşma yetisini zayıflatıyordu ve dolayısıyla papalık fetvası bu uygulamadan vazgeçilmesini amaçlıyordu. Aşırı şevkli rahipler bunu diseksiyona konulmuş genel bir yasak olarak yorumladılar (Hagens, 2010, s.13).

13. yüzyılda, tıp doktoru olmasının yanı sıra bir dilbilimci, filozof ve edebiyatçı bir yazar olan İbn al-Nafis ve onun gibi, bazı doktorların çalışmaları, bir çeşit teşrihin yapıldığını gösterir. Yapılan araştırmalarda İbn al-Nafis’in kitaplarından bazı kısımların Orta Çağ Av-

rupa'sında bulunduğu ve Servetus ve Harvey gibi kişilerin çalışmalarını etkilemiş olduğu sonucu ortaya çıkar.

Her ne kadar teşrihe karşı çıkılış nedenlerinden biri ölülerin dirilmesi düşüncesi ve beden bütünlüğünü korumanın gerekliliği olsa da Orta Çağ'ın sonlarına doğru Avrupa'da anatomi çalışmaları için başlanan kadavra teşrihi, bir yandan inanç sistemlerine diğer yandan da sanat alanına hizmet eder. Jale Nejdet Erzen, Hıristiyanlık inancıyla Rönesans'ın gerçekçi resim anlayışı arasında şöyle bir bağ kurar:

Hıristiyan kültürünün önemli öğretilerinden biri ruhun beden bulmasıdır. Bu bakımdan resmin ve heykelin bir temsil aracı olarak kullanılması önemlidir, çünkü yeryüzündeki varlıkların hepsi aynı zamanda bir beden bulmanın işaretidir ve iman insanı bu görüntüleri inandırır. Resimde temsilin gerçekçiliği bu bakımdan hayati önemdedir ve böylece 15. ve 16. yüzyıl Hıristiyan resminde İsa'nın, meleklerin ve Meryem Ana'nın olabildiğince gerçekçi şekilde temsilleri gerekli olmuştur (Erzen, 2012, s.63).

Dolayısıyla, Orta Çağ'ın sonunda özellikle sanatçılar insan bedeninin yapısını incelemeye başlamış ve anatomi öğretimine karşı takınılan tutumda bir değişiklik gözlenmiştir. Dönemin sanatçı ve bilim adamları arasında günümüzde en iyi tanınan isim olan Leonardo da Vinci (1452-1519) insan cesetleri üzerinde gizlice anatomik diseksiyonlar yapmıştır. Böylece, insan bedeninin dış dinamizmini konu edinen Antik Çağ'ın ünlü plastik sanatını, insan bedeninin iç kısmını da keşfeden Rönesans çizimleri takip etmiştir. Rönesans'la başlayan anatomik çizimler insanların kendi bedenlerini daha iyi anlamalarına yardımcı olan önemli araçlardır.

Bir bilim dalı olan anatomi, estetik çizimlerle kıvraklık ve canlılık kazanmış, insanın ölüm olayını daha kolay kavramasına da yardımcı olmuştur. Örneğın Leonardo da Vinci'nin (1452-1519) insan vücudu ile ilgili çizimleri geçerliliğini bugün de sürdürmektedir. (Görsel 1). Anatomi, ancak 16. yüzyılda bağımsız bir bilim dalı konumuna gelmiştir. Rönesans'tan itibaren Andreas Vesalius'un (1514-1564) teşrihin gerekliliğini vurgulamasıyla, kadavra teşrihi, tıp eğitimi ve araştırmalarının merkezî konusu haline gelmiştir. (Görsel 2).



Görsel 1. Da Vinci, L. (1489). Bölünmüş Kafatası / A Skull Sectioned. Londra, İngiltere: Kraliyet Koleksiyonu.



Görsel 2. Vesalius, A. (1543). İnsan Bedeninin Kumaşı Üzerine / Humani Corporis Fabrica. Hagens, G. Gunther von Hagens'in Body Worlds Orijinal Vücut Dünyası Sergisi. Angelina Whalley (Ed.). (s.8). İstanbul: Art Science Sanat ve Bilim Organizasyon Reklam Hizmetleri Ticaret Limited Şirketi. (2010).

(...) Ünlü anatomist Andreas Vesalius (1514-1564) anatomik diseksiyonların hayvanlarla sınırlandırılmasını aleni olarak eleştirme cesaretini gösterdi. Anıtsal yapıtı De fabrika humani corporis'te Vesalius insan bedenini, kısa süre önce "Anatomi Tiyatrosu"nda yapılmaya başlanan halka açık diseksiyonlarda gözlemlediklerine göre betimler (Hagens, 2010, s.7).

Batı tarihinin büyük bir bölümünde, suçluların halka açık yerlerde işkenceyle idam edilmeleri toplumsal düzenin işleyişinde önemli bir yer tutuyordu. Avrupa'nın büyük bir bölümünde, anatomik teşrih için kullanılan kadavraların asıl kaynağı idamlardı. Saniğin cesedine yönelik aşığılamaların sonuncusu cesedin anatomiste havale edilmesiydi.

Mahkûmun cezalandırılmış bedeni şehir tiyatrosunun yıldız oyuncusuydu. Bu tiyatrodaki, sayısız varyasyonu olsa da aynı sonla biten tek bir oyun sahneleniyordu. İşkenceler genellikle yüksek bir platformda icra ediliyor ve burada sahnelenen oyun şehir meydanına toplanan herkes tarafından seyredilebiliyordu. 'Nitelikli' insanlar, gösteriyi ayakta seyreden avamın giremediği, iplerle çevrili özel bir bölümde oturarak seyretme ayrıcalığına sahipti. Dram, suçlunun öldürülmesiyle değil, kurbanın vücudunun parçalanması ve organlarının vücudundan ayrılmasıyla sona eriyordu (Leppert, 2002, s.153).

Kilise ve devlet, o dönem ceset hırsızlıklarının artması ve bunun önüne geçilememesi üzerine, insan bedeni üzerindeki araştırma yasağının delinmesine göz yummuştur. İlk dönemler meydanlarda infaz edilenlerin cesetleri üzerinde yapılan araştırmalar, daha sonra kimsesiz cesetlerin üzerinde yapılan araştırmalara kadar genişletilmiştir.

Mezar soygunculuğu yerleşik bir meslek haline geldi. (...) Halk öylesine dehşete kapılmıştı ki, İngiliz parlamentosu hiç zaman kaybetmeden 1832’de anatomistlere ceset sağlanmasını garantileyen, dolayısıyla da mezar soyguncularını ekonomik temellerinden yoksun bırakan Anatomi Yasası’nı kabul etti (Hagens, 2010, s.14).

İlk anatomist ve modern anatominin kurucusu olarak kabul edilen Vesalius çok sayıda ölü insan bedeni incelemiş ve insan beden yapısı üzerinde çalışmıştır. 1543 yılında yazdığı “De Humani Corporis Fabrica” adlı eseri Avrupa ülkelerinde uzun yıllar anatomi ders kitabı olarak kullanılmıştır.

1681 yılında cerrah John Browne’un araştırmaları ve çizimleri, ardından 1747 yılında anatomist Bernhard Siegfried Albinus’un Leiden Üniversitesi’ndeki araştırmaları ve daha sonra anatomist Nicolas Piregoff’un 213 anatomik çizimi, ardından da Fransız Honore Fragonard’un insan ve hayvan bedenlerine ergimiş, metal enjekte ederek, onları canlı pozlarda sergilemesi, insan anatomisi üzerinde araştırma yapmayı kalıcılaştırmış ve bir gelenek haline getirmiştir (Usta, 2001, s.41).

Binlerce yıl yalnızca gözle görülebilen oluşumların ölü insan bedeni üzerinde araştırılmasını amaçlayan anatomi bilimi, mikroskobun keşfi ile görülemeyen yapıları da inceleme olanağına kavuşmuştur. Böylece anatomistler ile sanatçılar ve illüstratörler arasındaki ortaklıklar giderek azalmıştır. Teknolojide kaydedilen ilerlemeler, oluşumların on binlerce kez büyütülebilmesini mümkün kılmaktadır. “Çağımızda çalışmaların canlı insanlar üzerinde de sürdürülmesi sonucunda, anatominin çeşitli fizyolojik fonksiyonlarla ve klinik bilimlerle olan bağlantıları da araştırılabilmektedir” (Cankur, 2013, s.5). Bu yöntem aynı zamanda doktorun hastalığın ilerleyişi, iç belirti ve işaretleri konusunda da bilgi edinmesini sağlamaktadır. Bugün ölüm sonrası çalışmalar daha çok adli araştırmaların bir parçası olarak sürdürülmektedir. Gunther von Hagens’in plastinasyon tekniğini buluşu ve tekniğini sanatla birleştirerek anatomiye dinamizm katmasıyla anatomi bilimi çok önemli bir yol kat etmiştir.

Anatomi biliminin gelişimi devam ettikçe, (...) sanatçıların önemi giderek arka planda kaldı. Anatomi zamanla diseksiyon konulu tıp derslerinden ve patolojinin hizmetindeki diseksiyondan ibaret olarak kaldı; bunun sonucunda zamanla salt doktorlara ait bir ayrıcalık haline geldi. Son olarak fotoğrafın icadı bu konuda sanatçıların gereğini büyük oranda ortadan kaldırdı (Hagens, 2010, s.11).

Teşrih, anatomiye öğretme metodu olarak, dünya üzerinde hala uygulanırsa da bilgisayar modelleri de bu amaçla sıklıkla kullanılmakta ve teşrihler günümüzde daha çok ölüm sonrası otopsi için uygulanmaktadır.

Anatomi Bilimi ve Sanat Ortaklığı

Teşrihin, özellikle Orta Çağ ve Rönesans döneminde inanç sistemlerine hizmeti, “insanın, ölümünden sonra, bedeninin başına gelebilecekleri önceden imgeleyebilmesini ve belki de korkutucu bir kıyamet görüntüsü ve duygusunu önceden canlandırabilmesini sağlama” şeklinde özetlenebilir. Bu çalışmaların sanat alanına hizmeti ise, “sanatçının zihninde ölüme dair bir imgelem oluşturarak sembolik anlatımların yolunu açması, ölü bedenlerin sanatsal anlatımlara konu olması ve figüratif çalışmalar için anatomik bilgi kaynağı olarak

kullanımına olanak sağlaması” olarak değerlendirilebilir. Buna en güzel örneklerden biri Pieter Bruegel’in (1525-1569) “Ölümün Zaferi” (1562) adlı resmidir. (Görsel 3). Resimde, toplumun her kesiminden insanlar, çiftçiler, askerler, soylular ve krallar ölüme aynı şekilde maruz kalmaktadır. (Görsel 4). Konu olarak ölümün gücünün işlendiği resimde, ölümü temsil eden şeyler yine ölü bedenlerin kendileridir. Ölü bedenler, kimi zaman sadece kemiklerden oluşan birer iskelet (Görsel 5, 6) ya da kuru kafa biçiminde kimi zaman da henüz kas yapısının yer aldığı ancak derilerin yok olduğu bedenler biçiminde temsil edilmişlerdir. (Görsel 4). Burada güçlü bir anatomi bilgisinin varlığından söz edilebilir.



Görsel 3. Bruegel, P. (1562). Ölümün Zaferi / The Triomf of van de Dood. Madrid, İspanya: Prado Müzesi.



Görsel 4. Bruegel, P. (1562). Ölümün Zaferi / The Triomf of van de Dood. Madrid, İspanya: Prado Müzesi. (Ayrıntı).



Görsel 5. Bruegel, P. (1562). Ölümün Zaferi / The Triomf of van de Dood. Madrid, İspanya: Prado Müzesi. (Ayrıntı).



Görsel 6. Bruegel, P. (1562). Ölümün Zaferi / The Triomf of van de Dood. Madrid, İspanya: Prado Müzesi. (Ayrıntı).



Görsel 7. Van Utrecht, A. (1642). Vanitas – Buket ve Kafataslı Natürmort / Vanitas - Still Life with Bouquet and Skull. Özel Koleksiyon.

Anatomik imgelere yer vererek ölüme dair bir imgelem oluşturan ve sembolik anlatımın en iyi örneklerinden özel bir natürmort türü “Vanitas”lar da Rönesans Dönemi’nden itibaren yaygın bir şekilde ele alınmıştır. (Görsel 7). Vanitas kelimesi, “boşların boşu” anlamına geliyordu. Bu resimlerin amacı, seyirciyi hayatın kısıtlılığı ve kırılğanlığı üzerine, derin düşündürmekti.

Kafatasları, zamanı ölçen aletler (masa, duvar, cep ve kum saatleri), halen yanan ya da sönmüş ama dumanı tüten mumlar, yalnızca bir anlığına var olan sabun köpükleri, en gür hallerinde ve solmaya başlayan çiçekler, çürümek üzere olan olgun meyveler. Nadir bulunan kabuklar, mücevherler, gümüş levhalar altın sikkeler, cüzdanlar, senetler, vb. gibi lüks mallar dünyevi hazinelerin boşluğunu ve beyhudeliğini ihsas ediyordu (Leppert, 2002, s.86).



Görsel 8. (Solda) Rubens, Peter Paul. (1600–1608). Anatomik Çalışmalar: İki pozisyonda sol ön kol ve sağ ön kol /Anatomical Studies: A Left Forearm in Two Positions and a Right Forearm. New York: Metropolitan Sanat Müzesi.

Görsel 9. (Sağda) Vesalius, A. (1543). İnsan Bedeninin Kumaşı Üzerine / Humani Corporis Fabrica. Hagens, G. Gunther von Hagens’in Body Worlds Orijinal Vücut Dünyası Sergisi. Angelina Whalley (Ed.). (s.8). İstanbul: Art Science Sanat ve Bilim Organizasyon Reklam Hizmetleri Ticaret Limited Şirketi. (2010).

Her zaman ölümü düşündürmek amaçlı olmasa da Rönesans sanatçıları, desen çizimlerinde, çoğu zaman bedenın dış yüzüne, bazen de bedenın kas yapısına odaklanmışlardır. Sanatçı günlükleri ile anatomik bilgilendirme amaçlı çizimler birbirlerine insan bedenının içyapısını gösterme açısından benzerlik göstermektedirler. (Görsel 8-9). Bu durum Röne-

sans Dönemi içerisinde sanat ve bilimin birbiri içine geçişliliğinin bir kanıtıdır. Rönesans'ın hümanist hareketi sanat ve bilim için anatomi çalışmalarının da içinde yer aldığı yeni gerçekliklerin olanaklarını sunmuştur. Birçok sanatçı oranlar ve beden sistemleri hakkındaki bilgilerinin artırmak için teşrihlere katılmış ya da şahit olmuştur.

Sanatla bilim arasındaki mesafe hiçbir şekilde fazla değildi; dolayısıyla, sanatçıyla bilimci arasındaki mesafe de. Anatomiciler kasları ve tendonları çalışmak için pekâlâ sanat eserlerine yönelebiliyorlardı ve zaten yöneldiklerini biliyoruz. Birinin öbürüne uyarlanması görece kolaydı: Bir şehadetin anatomiye dönüşmesi için gereken tek şey duygusal atmosferde bir değişiklik olmasıydı (Leppert, 2002, s.174-175).

Sanatçı ve doktorların ilişkisi, Rönesans Dönemi boyunca, yaklaşık 14. yüzyıldan 17. yüzyıla kadar, bir ortaklık olarak sürmüştür. Michelangelo, Leonardo da Vinci ve Rubens gibi, insan biçimini doğru aktarmak konusuyla ilgilenen sanatçılar, bedenin belli kısımlarındaki kas katmanlarını ve kemik yapılarını öğrenebilmek için, doktorların çalışmalarını gözlemlemişlerdir. Araştırmalarını bedenin yüzeyiyle sınırlandıran ve sadece çıplak bedeni gözlemlemekle yetinen sanatçıların yanı sıra insan bedenini nasıl tasvir edeceklerine dair daha iyi bir fikir edinebilmek için cesetlerin kas katmanlarını soyarak, tendon ve kemik yapısını ortaya çıkardıkları, "écorché"ler (derinin kaslar görünecek şekilde soyulduğu anatomik model) üretmişlerdir. (Görsel 10). Bunun karşılığında doktorlar, anatomi üzerine yazdıkları geniş çaplı metinlerin resimlendirilmesi için sanatçılarla anlaşmış ve ortaklıklar kurmuşlardır. Leonardo ve Marcantonio della Tore, Michelangelo ve Realdo Columbo ve belki de en bilinen örnek olarak Titian ve Andreas Vesalius (1514-1564) bunlardan bir kaçıdır.



Görsel 10. De'Musi, G. (1783). Bartolomeo Eustachi için illüstrasyon / Illustration for Bartolomeo Eustachi. B. Eustachi, A. Maximus. Romanae Archetypae Tabulae Anatomicae. Roma: Pauli Junchi, (1783).



Görsel 11. Vesalius, A. (1543). İnsan Bedeninin Kumaşı Üzerine / Humani Corporis Fabrica. s,378.

Andreas Vesalius 1543’de bastırıldığı “İnsan Bedeninin Yapısı Üzerine” (De Humani Corporis Fabric) adlı kitabında yer alacak baskı resimler için Antik Yunan heykel geleneğinin estetik kurallarını izleyerek kaslı bedenleri heykel gibi betimlemiştir. (Görsel 11). Bu estetik tavır, insanı, bedeni hem fiziksel bir yapı hem de yaşayan bir sistem olarak betimlemede bir standart haline gelmiştir. Bedenin içinde gerçekleşenlere duyulan merak, halk arasında da bu imgelerin talebine neden olur. Büyük anatomi kitapları kadar, küçük, popüler kitapçıklar ve her zaman anatomik açıdan doğru olmayan, fildişi, değerli objeler de üretilir. Bugün hala işlerliğini sürdüren, halka açık anatomi tiyatroları ve müzeleri oluşturulur. (Görsel 12).

(...) Vesalius-öncesi” kuşaktan Alessandro Benedetti, algıyı en üst seviyeye çıkarmak için üç boyutlu bir düzenek tasarlayan ilk kişidir, başlı başına gözün görebildiğinin yüceltilişinin en zarif göstergesiydi bu: anatomi tiyatrosu. Benedetti’nin Anatomice’de (1502) verdiği bilgilere göre, geniş ve havadar bir mekânda kurulan, çepeçevre seyirci sıralarıyla sarılmış seyir bir amfiydi bu. Yerler, seyircilere mevkillerine göre dağıtılacaktı. Her şeyi kontrol edecek ve yönetecek bir idareci, ayrıca münasebetsizlerin içeri girmesini engelleyecek birkaç bekçi olacaktı. Gece için meşaleler hazır tutulacaktı. Kadavra tam ortaya, yüksek bir masanın üstüne, iyi ışık alan, müdahaleyi yapacak kişinin rahat edeceği bir yere konacaktı. Benedetti’den sonra uzunlu kısalı anatomi tiyatrosu tasvirleri oldukça yaygınlaştı. (Mandressi, 2007, s.260).

Anatomi tiyatrolarından en ilginçlerinden bir diğeri de Doktor Friedrich Ruysch’un (1638-1731) çeşitli bitki ve insan bedeni parçalarıyla oluşturduğu mekânlara, dantelli giysilerle süslediği fetüs iskeletlerini, küçük fildişi heykelcikleri ve romantik kadavra tasvirlerini yerleştirdiği müzesidir. Dönemin anatomik çizimlerinde yer alan ölü bedenler ise benzer bir tavırla, klasik peyzajların önünde canlıymış gibi poz vermektedirler. (Görsel 13-14).



Görsel 12. Bologna Palazzo Poggi Anatomi Müzesi (Museo di Palazzo Poggi - Bologna).



Görsel 13. (Solda) Ruysch, F. ve Huijberts, C.H. (1739). Dekoratif-anatomik Sergi: Üç Bebek İskeleti / Thesaurus anatomicus Primus. Het eerste anatomisch cabinet. Minneapolis, Owen H. Wangenstein Historical Library of Biology and Medicine, University of Minnesota.



Görsel 14. (Sağda) Fialetti, O. ve Casserio, G. (1627). Anatomik Çizim / Tabulae Anatomicae. Venedik, İtalya: National Library of Medicine.

Bilim ve ölüm tam anlamıyla görsel birer dekorasyon unsuru haline getiriliyor. Beden – daha doğrusu, bedenın parçaları – heykeltik sanatına dönüştürülüyor. Ruysch sadece anatomik enformasyon sunmakla kalmıyor; aynı zamanda bilimi estetikle ve bir bu kadar önemlisi de davranış kurallarıyla harmanlamaya çalışıyor (Leppert, 2002, s.176).

İster iskelet ister échorché olsun, bu bedenler romantik ve klasik bir peyzajın içinde, ayakta, yaşayan ve poz veren figürler olarak betimlenmişlerdir.

Burada sanatçı, genel bir temsil yaklaşımıyla écorché'yi 'yeniden' bir anlatıya sokarak, seyirciyi yalnızca bakmaya değil aynı zamanda da tefekküre ve hayranlığa çağırıyor. Çünkü resimde 'sade' bilimsel bir çizim yok, aynı zamanda sanatla özdeşleştirilecek bir resim havası var. Bir diğer deyişle, sanatçıların anatomiciler adına çok iyi oynadıkları kültürel rollerden biri de eskiden beri sanatla özdeşleştirilen prestijin, kısmen, türedi ve henüz kuşukulu yeni bir bilim pratiğine aktarılmasıydı (Leppert, 2002, s.171).

Bu betimlemeler, izleyicide ruh ve canlılıkla ilgili sorular uyandırır. Rönesans Döneminde, ruhun göklerde aranması fikri, yerini, insanın gerçeğinin, bedende aranmasına bırakır. Bakışlar gökten yere inmiştir. Bu döneme ait birçok anatomik resimlemede, "kendini bil" yazısının bulunduğu görülür. Böylece izleyenlere, anatominin fiziksel olduğu kadar, psikolojik bir kendini bilme yolu olduğu da sezdirilir. Bu söz ve resimlemeler, tıpkı Vanitaslar gibi hem Tanrı'nın bir yaratısı olarak insan bedeninin kutsallığına hem de kırılabilirliği ve geçiciliğine gönderme yapar. 18. yüzyıl sonlarında, tıp öğrencilerinin eğitimi için, insan saç, inciler ve gül ağacının kullanıldığı olağanüstü duyarlılıkta, balmumu modeller üretilir. (Görsel 15).



Görsel 15. Susini, C. (1782). Venerina / Venerina. Bologna, İtalya: Museum of Palazzo Poggi.

Sanatın görevi, özetle söyleyecek olursak, ister ara sıra görülen garabetlerinden dolayı isterse de teşrih masasında paramparça edilmesinden dolayı, güzellikten koparılan bedenle yüzleşmekti. Anatominin görevi ise, tam tersine kültürün arkasında ve güya kültürün ötesindekilere ulaşabilmek için kültürel kazanım olarak görsel temsili – sanatı – delmekti. Bilim öze ulaşma iddiasındaydı; kültür ise dış görünüşle özdeşleştiriliyordu (Leppert, 2002, s.182).



Görsel 16. Gericault, T. (1818) Kesilmiş Bir Kolla İki Bacak / Study of Truncated Limbs. Rouen, Fran-
sa: Rouen Musee des Beaux Arts.

Bu noktada, anatomistlerin yaptığı, kişilik ve kimlik kavramlarının hiçbir öneminin kalmadığı bir mekanizma olarak bedeni ortaya koymaktır. Theodore Gericault'nun (1791-1824) "Kesilmiş Bir Kolla İki Bacak" adlı resmi ise anatomistlerin yaptığına göre tamamen farklı bir sanatsal etki yaratmaktadır. (Görsel 16). Resme ilk bakışta ölü beden parçalarıyla karşılaşmak izleyici üzerinde ürpertici bir etki yaratmaktadır. Resme baktıkça, hatlardan çok renk, ton ve dokuların ön plana çıkarıldığı görülür. Resimde iki bacak ve bir koldan oluşan ürpertici ceset parçaları, asıl konuya rağmen, tuval yüzeyine yerleştirilme ve sunulma biçimleriyle güzelleştirilmişlerdir.

Gericault, ilk anda düşünebileceğimiz gibi burada bize enformasyon olarak beden ya da deyim yerindeyse ölüm verisi olarak beden sunmuyor. Gericault kesinlikle bir anatomist değil. (...) O, ceset parçalarını ayrıştırıyor ve tam da bu yolla ceset parçalarını bir kez daha insan kılıyor. (...) Bedenler, yere yığılan âşıkların bedenleri gibi birbirine sarılı. Dolayısıyla, suçlunun teşrih edilen bedeninin sergilediği şey suçu değil, kendisini cezalandıran toplumun ona yakıştıramadığı onurun izleridir. (...) Böylelikle Gericault, muhteşem bir incelikle, sadece ölümdaki hayatı değil, aynı zamanda öldürme siyasetini, yani en ham haliyle 'toplumsal' iktidarın aslında korumayı üstlendiği şeyi yıkarken güttüğü siyaseti işliyor. Gericault insan bedeninin kokmak üzere olan tortularını, toplumun çöpe attığı bedenlerin özellikle de yoksul ve mazlumların bedenlerinin tortularını atölyesine getiriyor ve idam fermanı ile asıl yok edilmeye çalışılan şeyi görselleştiriyor: Paramparça olmuş kalıntılardan hayatın ve insanlığın resmini yapıyor. (...) Ceset parçalarına kan vererek, onları hayat ile ölüm arasında bir yere koyarak seyircideki ceset ve iç organ nefretini askıya alıyor. Bu şekilde, toplumsal çelişkiler ve temsil edilmesi imkânsız olanı temsil etmek üzerine inşa edilen bir protest retoriği görselleştiriyor: Öfkenin estetiği; bir şeyler söyleyen güzellik (Leppert, 2002, s.198-199).

Burada resme giren anlatı aracılığıyla, bilimsel göndermenin dışına taşılmış ve beden parçaları sanatsal bir anlatımın konusu olmuşlardır.

Gunther von Hagens'in Plastinasyonları ve Sanatsal Yaklaşımlar

Hala hayatta olan Gunther Von Hagens'in, plastinasyon tekniğiyle oluşturduğu anatomik çalışmaları, günümüz teknik ve malzemelerini kullanarak anatomi ve sanatı buluşturmasıyla, bilim ve sanat arasındaki mesafenin neredeyse kapanışına verilecek en iyi örneklerden biridir. Gunther von Hagens'in plastinasyonlarından oluşan "Beden Dünyası" adlı sergisi, ilk olarak 1997 yılında Almanya'nın Mannheim kentinde, daha sonra aralarında Türkiye de olmak üzere dünyanın çeşitli ülkelerinde açılmıştır. Organizasyonunu ve kavramsal tasarımını Doktor Angelina Whalley'in yaptığı sergi, hem özel bir alan olan tıp bilimine hem de alanla hiçbir ilgisi olmayan halkın büyük bir kesimine ulaşması ve bilgilendirici olmasıyla oldukça aydınlatıcı bir etkinliktir.

Tıp bilimi açısından, üzerinde araştırma ve eğitim yapma konusunda büyük güçlükler yaratan cesetlerin çürümesi, von Hagens'in plastinasyonları sayesinde önlenmiş, bu yolla cesetlerin korunması sağlanmıştır. Plastinasyon tekniğinde, "beden parçalarının veya bedenin tamamının suyu ve yağı, plastinasyon için seçilmiş suni plastik malzemelerle yer değiştirmektedir" (Usta, 2001, s.42). Yapılan işlem sayesinde bedenin veya parçanın büzülme ve küçülme oranı neredeyse sıfıra indirilebilmiş, bu yöntemle edinilmiş anatomik parçalar, özellikle tıp fakültelerinde eğitimi kolaylaştırmıştır. Çürüme ve dağılma sorunu olmadığından bu bedenlerin kasları, sinir ve damarları kolaylıkla eğitim amaçlı kesilebilmektedir.

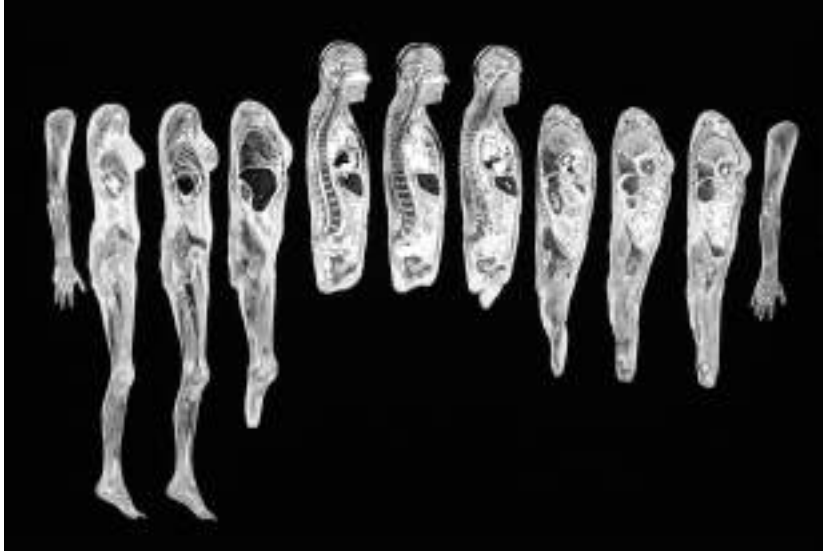
İnsan ve hayvan bedeninin tüm organları ve dokusunun katman katman incelenebildiği çalışmalarında, tüm hastalıklar ve ölüm nedenleri, örnekler ışığında ayrıntılı bir şekilde anlatılmaktadır. İnsan bedeninin tüm dokusunun, tüm karmaşıklığıyla gözler önüne serildiği bu plastinasyonlar aracılığıyla, canlı bedenlerde var olan her kemiğin, her kasın ve organın nasıl milyonlarca yıl evrimleşerek, birbiriyle uyum halinde işlev kazandığı konusunda aydınlanılmaktadır. Derin dondurucuda buz kalıbı haline getirilip 3 milimetre inceliğinde saydam dilimler halinde kesilen cesetler ise bedenin bütünlüğünü kesit olarak ortaya çıkarmaktadır (Görsel 17-18-19). "Von Hagens, bu yöntemle tıbbın bugüne kadar yaşanan kimi zorluklarını da aştıklarını" belirtmiştir (Usta, 2001, s.37).

Daha çok, tıp dünyasına özel olan insan bedeninin incelikleri, von Hagens'in plastinasyon tekniğiyle işlenmiş anatomik figürlerden oluşan çalışmalarıyla, ilk kez bu derece ayrıntılı bir şekilde sıradan insanlara sunulmuştur. Von Hagens, bu sergilerdeki asıl amacının, tıbbın elitlemiş bulgularını uzmanlardan kurtararak halka yaymak ve halkı aydınlatmak olduğunu belirtmiştir. Bunu yaparken geçmiş çağların anatomi mirasını devraldığını vurgulayıp anatomi dersiyle sanatsal yöntemi buluşturarak halkı yaratıcı bir yöntemle aydınlatmıştır. Von Hagens'in, bilim insanının bulgularını sıradan insanın anlayacağı dil ve yöntemle sunması gerektiği şeklinde savunduğu bu yaklaşımı, "tıbbın demokratikleşmesi" şeklinde yorumlanmıştır. Geleneksel eğitim yönteminin sorgulandığı sergi, kuru ve sıkıcı olmaktan

uzaklaştırılarak, canlı, dinamik ve kavrayışı kolaylaştıracak bir eğitime dönüştürülmüştür. “Bu nedenle von Hagens, bu sergi yöntemini “edu-tainment”, yani hoş vakit geçirerek eğitmek olarak ifade” etmiştir (Usta, 2001, s.37).



Görsel 17. Von Hagens, G. Kalp, Kan Damarı Yapılandırması / Configuration of The Coronary Arteries. Heidelberg, Almanya: Plastinasyon Enstitüsü.



Görsel 18. Von Hagens, G. Dikey Vücut Dilim Serisi / Vertically Sliced Man. Heidelberg, Almanya: Plastinasyon Enstitüsü.



Görsel 19. Von Hagens, G. Goril, Bizim Yakın Akraba / Gorilla, Our Close Relative. Heidelberg, Almanya: Plastinasyon Enstitüsü.

Rönesans Döneminde de görüldüğü gibi anatomi, çoğu zaman sanatsal etkinlikle paralel gitmiştir. İnsanın keşfedilen bedeni, çeşitli çizimlerde ve plastik sanatlarda dile getirilmiştir. Bu geleneği devam ettiren Gunther von Hagens, özellikle Antik Çağ'ın plastik sanatını, daha sonra Rönesans sanatçıları, özellikle de Michelangelo'yu ve Leonardo'yu örnek aldığını belirtmiş ve anatomi bilgisini halk arasında yaygınlaştıran Andreas Vesalius'un takipçisi olduğunun da altını çizmiştir. (Görsel 20, 21, 22).

Von Hagens, plastinasyon yöntemiyle oluşturduğu bedenleri, sanat tarihinde yer alan bazı ünlü resim ve heykellerin duruşlarıyla yansıtarak sanatsal bir etki yakalamayı amaçlar. Michelangelo'nun (1475-1564) derisi yüzülmüş bedeninden esinlenerek oluşturduğu çalışması bunun bir örneğidir.

Plastinasyonlarının sanatsal içerik taşıdığı iddialarına karşı von Hagens, yaptığının sanat olduğunu reddetmiş, bu bedenlere çeşitli estetik görünümleri bilinçli olarak verdiğini, ancak bunları sanatsal amaçla yapmadığını vurgulamıştır.



Görsel 20. Michelangelo, (1536-41). 'Aziz Bartholomew' Son Yargı (ayrıntı) / 'Bartholomew' The Last Judgment (detail). Vatikan, İtalya: Sistine Chapel.



Görsel 21. (Solda) Beccerra, G. ve Vesalius, A. (1586). İnsan Bedeninin Kumaşı Üzerine 'Kaslı Manken Derisini Taşıyor' / Humani Corporis Fabrica 'Muscle Manikin Holding His Skin'.



Görsel 22. (Sağda) Von Hagens, G. (1997) Deri Adam / Scin Man.

Beden Dünyası Sergisinin Aldığı Olumsuz Eleştiriler ve Ölü Bedenin Mahremiyeti Sorunu

Von Hagens'in sergisi, Mannheim'da açıldığı ilk günlerde çok olumsuz tepkiler çekmiş, özellikle kilise ve dini çevreler "tanrının yarattıklarının bu derece saygısızca sergilenmesine" öfkelenmişlerdir. "İncil'e göre insan bedeni ölümünden sonra "kül küle toprak toprağa"

kuralına uygun olarak defnedilmelidir” (Usta, 2001,s.38). Sergi, anatomistler, akademisyenler, kilise, ilahiyatçılar ve patologlar gibi çeşitli çevrelerden de olumsuz eleştiriler almıştır.

Anatomistlerin bir bölümü, anatomi üzerine olan bilgilerin uzmanlarda kalması gerektiğini savunmuştur. Serginin, insan onurunu ayaklar altına aldığı şeklinde eleştirilerin yanı sıra saygısız aydınlatma faaliyetinin, ölü bedenlerin paçavraya çevrilmesiyle gerçekleştiği görüşü yer almıştır. Bu durumda, ölüye gösterilmesi gereken saygı gösterilmemektedir. Bu görüşü savunanlar, serginin aydınlatma faaliyetinin, sanatsal etkinlikle gölgelendiğini iddia etmiştir. Bu plastinasyonlarla, izleyicide, bir geçmişi ve yaşamı olan insan bedenleriyle değil de duygusuzca biçimlendirilmiş eşyalarla karşı karşıya olduğu hissi uyandırılmış ve bir bakıma insan bedeni nesneleşmiştir. “Böylece insan, sanatçının biçimlendirdiği bir “projeye” dönüşmüştür” (Fischer, 2001, s.52). İnsanların bu sergiyi gezdikten sonra, burada sergilenen bedenler gibi kendi bedenlerinin de sergilenmesini isteyebilecekleri, hatta bazılarının yakınlarının bedenlerini kendileri için aynı yolla plastine ettirerek, evlerinin bir köşesinde korumanın yolunu bulacaklarını ve böylece gerçek anlamda bir “çürüme”den söz edilebileceğini ileri sürenler de olmuştur. İnsanın kendi onuruyla ilgili kararı, tek başına ve kişiselleştirerek vermesinin insanı toplumsal ilişkilerinden koparacağı; kişiselleşmiş bir insan onurunun ölümden sonraya taşınamayacağı ve ölüye ilişkin işlemin, genel anlamda insan onuruna dokunabileceği konusunda eleştiriler getirilmiştir. Toplumun her şeyi sınırsız bilme merakı, röntgencilik eğilimi ve mahremiyete ilişkin ne varsa, en hassas ayrıntılarına kadar sergilenmesi sınır tanımaz bir saygısızlığa dönüşmüş ve insani kültüre zarar vermiştir. Yaşamın medya aracılığıyla gösteriye dönüştüğü bir dönemde, bu sergiyle, ölümün de bir gösteriye dönüştüğü dile getirilmiştir. Buna benzer eleştiriler, ölü bedenlerin başkaları tarafından incelendiği en bilinen alan olan adli tıp için de yapılabilir. Adli tıp da resmi bir yolla, ölü beden mahremiyetini bozar. Diğer bir deyişle adli tıp, ölünün mahremiyetinin bozulmasının meşrulaştığı bir zemindir.

Mahremiyet ise kişisel gizliliğidir. Mahremiyet ihlali de, kişinin kendi rızası dışında, özel bir şeyinin, bir başkası tarafından görülmesi ya da ifşa edilmesi olarak tanımlanabilir. Mahremiyetin bozulması, olumsuz bir çağrışım yapar. Özellikle, idam mahkûmlarının, cezalarının bir devamı niteliğindeki, ölü bedenlerinin halk önünde teşrihi ile suçlu, yoksul ve kimsesizlerin bedenlerinin anatomi derslerinde kullanılması bu çağrışımı haklı çıkaran örneklerdir. Teşrih edilen ölü beden, aynı zamanda izinsiz olarak teşhir edilmiş de olmaktadır. Ölü bedenden izin alınamaması, ölü beden asıl sahibinin mahremiyetinin bittiği anlamına gelmeli midir? Aslında anatomi tarihinde çok farklı nedenlerden dolayı kadavralara müdahale edilmiştir:

Öleni doğduğu memlekete gömmek üzere cenazesini taşımak için, mumyalama işlemi sırasında iç organlarını çıkarmak için, ölüm sebebini tespit etmek amacıyla ölüyü muayene ederken. Bu uygulamalar yönelimleriyle (törensel, adli) birbirlerinden ayrılırlar (Mandressi, 2007, s.259).

Beden Dünyası Sergisinin Aldığı Olumsuz Eleştirilere ve Ölü Bedenin Mahremiyeti Sorununa Yanıt Arayışları

Ölü bedeninin incelenmesi, ölüm sebebinin tespit edilmesi amacıyla da olsa, mahremiyetin bozulması olumsuz bir çağrışım yapar. Ancak, hastalık ve ölüm nedenlerinin saptanması, adli vakaların tespiti gibi, bilime hizmet temelinde ortaya çıkan teşrihler, olumlu bir amaca hizmet etmektedir. Kadavra teşrih etmek, duyularla kavranan yüzeyin, iç gerçekliğiyle yüzleşmeyi tasarlamaktır ve bu gerçekliği planlı bir çerçevede incelemektir. Bilime hizmet eden bu uygulamalar, aynı zamanda, sanat, felsefe ve din gibi farklı disiplinlere de kaynaklık eder.

Von Hagens'e göre "tıp ve anatomi sanatı kilisenin uyarı ve yasaklarına kulak verseydi, bilim, bir arpa boyu yol alamazdı. İnsanın Rönesans'la başlayan kendini keşfetme serüveni, kilisenin ve tutucuların iradesine rağmen, devrimci adımlarla gerçekleşmiştir. Bu sergi de bu geleneği devam ettirmektedir. Sergide bedenlere dinamik görüntü verilmesi kasıtlı yapılmıştır. Amaç, anatomiye gerçeğe yakın bir görüntü vererek, insanın ilgisini artırmak ve onu bu yolla eğitmektir. İnsan sonuçta, önünde hareketsiz ve edilgen yatan cesede daha az ilgi göstermektedir. Ayrıca teknik açıdan yığılmış bir cesetten de pek fazla bir şey öğrenme olanağı yoktur (Usta, 2001, s.38).

İnsan bedenini, ruhun mezarı olarak algılayan Orta Çağ kilisesine karşı Rönesans aydınları insan bedenini, tanrının bir kanıtı olarak sunmuşlardır.

Reform karşıtı kilise, dini makamlarda "ruhun o iğrenç giysisi" olan bedene karşı daha Orta Çağ'da uyanan kuşkuyu iyice derinleştirdi. Günahkârın hor görülen bedeni, insanın yoldan çıkması gibi bir tehlike varsa, bunun bedenden geleceğini hiç aralıksız hatırlatırdı. Günah ve korku, beden korkusu, özellikle kadın bedeninin yarattığı korku, uyarıcı ya da kınayan nakaratlarda sürekli karşımıza çıkar. İnsanoğlu cennetten kovulduğundan bu yana günahlar pusudadır ve Aziz Antonius'la Aziz Hieronymus'un günaha yenik düşmesi temasının resimlerde sürekli karşımıza çıkmasının nedeni, etin zayıf olduğunun, durumu ya da ruhsal gücü ne olursa olsun kimsenin iğvaya karşı savaşı kazanmış sayılamayacağına sürekli hatırlatılmak istenmesidir. Zira bu noktada söz konusu olan, bedenden öte "ettir"; nitekim cinsel arzu "etin bir dürtüsüdür", cinsel ilişki ise "etin eseri", tensel alışveriştir". (...) Beden, dinsel tecrübenin zemini ve dinin kazanmayı umduğu şeydir. Dolayısıyla, Hıristiyanlığın beden ve bedenini yarattığı imgeleri içeren söylemi sürekli dalgalanıp durur: Bedeni hem yüceltmeye, hem de aşağılamaya yönelik çift yönlü bir harektir bu (Gelis, 2007, s.17-18).

Rönesans felsefesiyle öbür dünyanın mükemmel düzeni, insan bedeninin yapısına da taşınmıştır. Bu nedenle Rönesans, insan bedenine önem vermiş ve onu sanatında başköşeye oturtmuştur.

Ölümünden önce, ölü bedenini bilimsel amaca uygun, doğal görünümünden çıkarılarak veya herhangi başka bir tarzda kullanılmasına veya sergilenmesine izin vermek, kişinin doğal hakkıdır ve bununla ölü bedenin onuru çiğnenmemektedir. Ancak böyle bir vasiyete rağmen bunun yerine getirilmemesi ölen kişinin onuruna saygısızlıktır. Onur kavramı, Orhan Hançerlioğlu'nun Felsefe Ansiklopedisi'nde "kendine saygı duyma ve başkalarını da kendine saygılı kılma" olarak tanımlanmaktadır (Hançerlioğlu, 1978, s.339). Onuru zede-

yen bir durum olup olmadığı değerlendirilirken, ölçüt olarak “insanın küçük düşürülmesi ve aşağılanması” alınabilir (Wetz, 2001, s.53). Özgürlük, insanın ölümünden sonra da kendi bedeni üzerinde söz sahibi olma hakkına sahip olması demektir.

“Beden Dünyası” sergisinde önlem amacıyla yanında bir büyüğü olmayan çocukların, sergiyi izlemeleri engellenmiş ve sergi salonunun girişine “bu sergi, dini çevreleri vicdanen rahatsız etmektedir” şeklinde bir yazı asılmıştır. Sergi salonunda ziyaretçilere beden bağışi yapmalarını sağlayacak herhangi bir açıklama imzalatılmamıştır.

“Bu plastinasyonların sergilenmesiyle, insanların yeni şeyler görmesi ve tıbbi bilgisi olmayan insanların, bir tabuyla hesaplaşması sağlanmıştır” (Kriz, 2001, s.45).

Sonuç

Anatomi araştırmaları, yüzyıllardır farklı toplumsal yapı ya da inanç sistemlerinde karşılaştığı olumlu ya da olumsuz yaklaşımlara göre yolunu çizmiş, kimi zaman yürütülen gizli ve gayri resmî çalışmalarla kimi zaman da resmi kurumların desteğiyle günümüze kadar sürdürülmüştür. İnsanın Rönesans’la başlayan kendini keşfetme serüveni, kilisenin ve tutucuların iradesine rağmen, devrimci adımlarla gerçekleşmiş, insanın keşfedilen bedeni çeşitli çizimlerde ve plastik sanatlarda dile getirilmiş ve insan onurunu zedelemeyen bu geleneği devam ettiren Gunther von Hagens’in plastinasyonlarının teknik, uygulama, biçim ve sergilemeleriyle en uç noktasına varmıştır.

Beden Dünyası sergisiyle, Rönesans Dönemi’nden beri süregelen bilim-sanat ortaklığından faydalanılarak plastinasyonların bilgilendirme özelliklerinin artırılması sağlanmıştır. Gunther von Hagens’in kendisinin de belirttiği gibi, plastinasyonlar sanat yapmak amacıyla oluşturulmamıştır. Ancak çağdaş sanat çalışmalarının birçoğunun disiplinlerarası bir özellik taşıdığı ve sayısız çağdaş sanat çalışmasının geçmiş dönem eserlerine göndermeler yaptığı gibi, tamamen anatomik bilgilendirme amacıyla yapılan bu plastinasyonları ilgi çekici hale getirmek için von Hagens sanatsal bir dil kullanmış ve çeşitli sanatçıların eserlerinden yararlanmıştır. Bedenin, yığılmış halindeki kasların duruşunun nasıl olduğunun öğrenilebileceği gibi kasların koşarken nasıl durduğu da bir çeşit anatomik bilgidir. Derisi olmadığı için, herhangi bir kültürel kimlik taşıma özelliği kalmaması gerektiği düşünülse de duruşlarıyla, bu bedenlere kültürel kimlikler yüklenmiştir. Bedeni koşarken, gitar çalarken ya da iskambil oynarken betimleme, bedenin bir çeşit kültürel kimliğinin oluşturulmasıdır. (Görsel 23, 24, 25). Pastinasyonların duruşları birer anlatı içermektedir. Hem ölü bir bedenin temsili olarak hem de canlı bir bedenin herhangi bir duruşunun temsili olarak betimlediği, kültürel birer kimlik yüklediği ve anlatılarla zenginleştirdiği plastinasyonlarıyla von Hagens, gerçek ölü bedenlerin ölü olduklarını unutturmıştır. Araştırmalarını bilinçli bir biçimde sanatla iç içe yürüten ve “başından hiç çıkarmadığı fôtr şapkasıyla farklı bir kimlik sergileyen von Hagens”, her ne kadar sanat yapmayı amaçlamadığını vurgulasa da sergisini ağırlıklı olarak sanatsal dil üzerinden sunmuş ve sanatsal sunum yollarını amacına uygun bir biçimde kullanmıştır (Usta, 2001, s.39). Plastinasyonlarının birer sanat çalışması olup

olmadığı ise sanatın, bakanın gözünde mi, yapanın niyetinde mi saklı olduğu yönündeki sorular çerçevesinde devam edebilecek bir tartışma konusudur.



Görsel 23. Von Hagens, G. Koşan Adam / Running Man. Heidelberg, Almanya: Plastinasyon Enstitüsü.



Görsel 24. Von Hagens, G. Gitar Çalan Adam / The Man Who Plays Guitar. Heidelberg, Almanya: Plastinasyon Enstitüsü.



Görsel 25. Von Hagens, G. Poker Oynayanlar / Poker Players. Heidelberg, Almanya: Plastinasyon Enstitüsü.

Kaynakça

- Cankur, Ş. (2013). Anatomiye Giriş Ve Temel Kavramlar. Erişim: 29.11.2013, https://www.google.com.tr/?gws_rd=cr&ei=XI-Ur3OBKe14AT5uIDgCA#q=anatomi+bilimi
- Erzen, J.N. (2012). *Çoğul Estetik*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Fischer, U. (2001). Ölüm Gösteriye Dönüşünce. *Bilim ve Ütopya*, 85, 50-52.
- Gelis, J. (2007). Beden, *Kilise ve Kutsal*. A. Corbin, J.J. Courtine, G. Vigarello (Haz.). *Bedenin Tarihi 1* (S.Özen, Çev.). (s.17-18). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Hagens, G. (2010). *Anatomi ve Plastinasyon*. Angelina Whalley (Ed.). Gunther von Hagens'ın Body Worlds Orijinal Vücut Dünyası Sergisi (s.5-14). İstanbul: Art Science Sanat ve Bilim Organizasyon Reklam Hizmetleri Ticaret Limited Şirketi.
- Hançerlioğlu, O. (1978). *Felsefe Ansiklopedisi*. Cilt 4. (s.339). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Kriz, W. (2001). 'Beden Dünyası' Sergisi ve Bir Tabunun Yıkılışı. *Bilim ve Ütopya*, 85, 45-47.
- Leppert, R. (2002). *Sanatta Anlamanın Görüntüsü* (İ. Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Mandressi, R. (2007). Teşrih ve Anatomi. A. Corbin, J.J. Courtine, G. Vigarello (Haz.). *Bedenin Tarihi 1* (S.Özen, Çev.). (s.255-272). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Usta, S. (2001). Anatominin Tarihi. *Bilim ve Ütopya*, 85, 40-41.
- Usta, S. (2001). Plastinasyon Yöntemi Nedir?. *Bilim ve Ütopya*, 85, 42-44.
- Usta, S. (2001). Prof. Dr. Gunther von Hagens Kimdir?. *Bilim ve Ütopya*, 85, 39.
- Usta, S. (2001). Tartışılan Sergi. *Bilim ve Ütopya*, 85, 34-38.
- Wetz, F. (2001). İnsan ve Ceset Onuru Üzerine. *Bilim ve Ütopya*, 85, 53-57.
- (http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_bts&arama=kelime&guid=TDK.GTS.532d4c38d22583.04922181).

YEŞİL BİNA SERTİFİKA VE DEĞERLENDİRME SİSTEMLERİNİN TÜRKİYE'DEKİ UYGULAMALARININ DEĞERLENDİRMESİ

EVALUATING GREEN BUILDING RATING SYSTEMS WITH
SELECTED EXAMPLES IN TURKEY

ÖĞR. GÖR. **SELİN MUTDOĞAN**

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü
selinse@hacettepe.edu.tr

Geliş Tarihi: 16.01.2014 | Kabul Tarihi: 12.06.2014

Öz: Günümüz yapıları hızın önemli olduğu bu çağda çevresini, doğayı ve kullanıcılarını göznetmeden inşa edilmektedir. Artık doğal kaynakların tükendiği, ozon tabakasındaki deliğin ciddi boyutlara ulaştığı ve küresel ısınmanın sonuçlarının gündelik hayata yansıdığı bu çağda yeşil bina sertifikası sistemleri önemini iyice arttırmıştır. Türkiye'nin kendine ait bir sertifikası olmamasına rağmen Türkiye'de DGNB, LEED ve Breeam sertifikası alan yapılar bulunmaktadır. Kentlerimiz için ümit verici bir yaklaşım olsa da gerçekte bu sertifikası sistemleri ülkemizin koşullarına ne kadar uyumlu olduğu çalışma kapsamında incelenmiştir. Bu inceleme sırasında yanlış, eksik veya hatalı uygulamalarıyla dikkat çeken Eser Yeşil Bina, Quasar İstanbul ve Gordion Alışveriş merkezi üzerinde özellikle durulmuştur.

Anahtar Sözcükler: Yeşil Bina Sertifikası Sistemleri, Sürdürülebilir Mimarlık.

Abstract: Today's buildings are constructed without regard of nature and user in the age of consumption and speed. Besides the fact that our natural sources are depleted, ozon layer has a huge hole and global warming begin to effect our daily life, importance of the green building certification systems are increase. Although Turkey has no unique certification system, architects use LEED, DGNB and Breeam certifications to construct better buildings for their environment, nature and users. In this paper criticize certification systems by using certificated buildings which are Quasar İstanbul, Eser Green Building and Gordion Shopping Mall.

Keywords: Green Building Certification Systems, Sustainable Architecture.

Giriş

Dünyadaki hızlı nüfus artışı ve bu artışın etkisiyle kentlerdeki yaşam koşullarının bozulması yapılı çevrelerin oluşumunda yeni arayışlara sebep olmuştur. Günümüz kentlerindeki hızlı betonlaşma, yapılı çevrelerin oluşumu için doğal kaynakların hızla tüketilmesi ve çevre koşullarının kentlilerce gittikçe bozulması bu yeni arayışı tetikleyen en önemli etkenlerdir. Bu yaklaşımın değiştirilebilmesi ve daha yaşanabilir kentler yaratmak amacıyla son yıllarda yeşil binalar tasarlanmaya başlanmıştır. Bu binalar kullanıcıya konforlu bir yaşam sunmanın yanında sürdürülebilirlik kriterlerine uygun şekilde tasarlanarak çevreye ve doğaya saygılı yapıların inşa edilmesine olanak sağlamaktadır.

Sürdürülebilirlik kavramının önem kazanması Brundtland komisyonu olarak bilinen Dünya Çevre Komisyonunun "Bizim ortak geleceğimiz" adlı raporunda sürdürülebilir kalkınmanın vurgulanması ile gerçekleşmiştir. Raporda sürdürülebilir kalkınmanın tanımı "Gelecek nesillerin kendi ihtiyaçlarını karşılamaını engellemeden kendi ihtiyaçlarımızı karşılayabilmek" olarak belirtilmiştir. Bu yaklaşım doğal sistemlerin önemini vurgulamaktadır. Günümüz endüstri çağında sürdürülebilir kalkınma, çevresel kalitenin ve doğal kaynakların korunmasının önemini vurgulayan ekonomik kalkınmayı işaret etmektedir. Fakat sürdürülebilir kalkınma sadece doğanın korunması anlamına gelmemekte, bütüncül yaklaşımla ele alınan, sosyal, ekonomik ve yapısal faktörleri de içinde barındıran bir yaklaşımdır (Yılmaz, 2008, s.39).

Dünyadaki doğal kaynakların büyük bir çoğunluğu yapı sektöründe kullanılmakta, dünyadaki enerji tüketiminin 3/1 yapılı yapılar tarafından gerçekleştirilmektedir (Yeang, 2006). Bunun önüne geçmek için yapılı çevrelerin iyileştirilmesi gerekmektedir. Bu anlayış çerçevesinde dünyada yeşil bina sertifika ve değerlendirme sistemleri oluşturulmaya başlanmıştır. Bu sertifika sistemleri en genel tanımıyla çevreye ve kullanıcıya minimum zarar veren, asgaride atık üreten ve doğal kaynakları koruyan yapılar inşa etmeyi amaçlamıştır. 1990 yılından beri dünyanın çeşitli yerlerinde örneklerine rastladığımız sertifikalı yeşil binalar hızla çoğalmaktadır.

Yeşil bina kavramı ülkemizde iki şekilde kullanılmaktadır. Bunlar, enerji, atık yönetimi veya malzeme kullanımı gibi belirlenmiş belli konularda doğaya dost, çevreyi kirletmeyen veya geri dönüşüm ilkelerine uygun tasarımlar yapılarak tasarımcı tarafından bu şekilde isimlendirilen yapılar ya da yeşil bina sertifika ve değerlendirme sistemlerinden herhangi biri aracılığıyla bu unvanı elde eden yapılardır. Tasarımcı tarafından belirlenen kriterler doğrultusunda bu unvanı kendinde barındıran yapılar, genelde sadece belli bir özelliği vurgulamak için bu şekilde anılmaktadır. Diğer taraftan LEED, Breeam, DGNB gibi bir uluslararası sertifika sistemi tarafından puanlanmış bir bina her yönüyle yeşil bina özelliklerine sahip olmaktadır (Mutdoğan, 2013).

Ülkemizde son 5 yılda sertifikalı yeşil yapı sayısı hızla artmıştır. XXI Tasarım dergisinin Mart 2014 yılında yayınladığı Yeşil Binalar Referans Rehberi'nde Türkiye'de LEED, Breeam ve DGNB'in çeşitli kategorilerinde sertifika alan toplam 70 binanın olduğu belirtilmiştir (Yeşil

Binalar Referans Rehberi, 2014). Sertifika almak için bekleyen yapı sayısının da yüksek olması sektörde bulunan kişilerin konuya ne kadar duyarlı olduklarını göstermektedir.

Araştırma kapsamında Türkiye’de sertifika almış yeşil binalar incelenmiştir. Bu inceleme için öncelikle Türkiye’de kullanılan yeşil bina sertifika ve değerlendirme sistemleri hakkında kısa bilgiler verilmektedir. Araştırmanın amacı dünyanın belli bir coğrafi bölgesi için oluşturulmuş sertifika sistemlerinin farklı coğrafi bölgelerde ne kadar başarılı olduğudur. Bu doğrultuda Türkiye’de ki örnekler genel olarak ele alınmakta ve yapıların olumsuz yönleri irdelenmektedir. Bu çalışma kapsamında Türkiye’de ki sertifikalı yapıların bütün özellikleri detaylı bir şekilde ele alınması yaklaşımı yerine özellikle öne çıkan olumsuz yönlere dikkat çekilmiştir. Bu yöntem çalışmanın hedefi olan ulusal yeşil bina sertifikasının oluşturulmasının önemini vurgulamaktadır.

Yeşil Bina Değerlendirme ve Sertifika Sistemleri

Yapıların çevresel etkilerinin objektif ve somut olarak ortaya konmasında yeşil bina değerlendirme sistemleri ve sertifika programlarının önemli rolü bulunmaktadır. Bu sistemler yapı sektöründe rolü olan kişi ve kuruluşların dikkatini çevresel sorunlara çekmekle kalmayıp, sektörün çevre üzerindeki yıkıcı etkilerini önlemede de önemli adımlar atılmasını sağlamıştır. Yapıları geniş kapsamlı ve objektif bir değerlendirmeye alan, kolay uygulanabilen ve sonuçları kolay anlaşılabilen bu sistemlerin ilki İngiltere’de 1990 yılında Yapı Araştırma Kurumu (BRE) tarafından oluşturulan Yapı Araştırma Kurumu Çevresel Değerlendirme Metodu’dur (BREEAM - Building Research Establishment Environmental Assessment Method). Bu metodu ABD menşeli LEED (Leadership in Energy and Environmental Design), Avustralya menşeli Green Star, Japonya menşeli Casbee (Comprehensive Assessment for Building Environmental Efficiency) ve bunlar gibi daha birçok farklı ülkede farklı sistemler takip etmiştir (Mutdoğan, 2011). Sonradan oluşan sistemler ilk hazırlanan değerlendirme sistemlerini temel alarak hazırlanmıştır.

Günümüzde sayıları artmış olan bu sertifika sistemlerinin çoğu, dünyanın çeşitli yerlerinde kullanılabilir. Bir yapının çevresel performansının değerlendirilmesinde hangi yöntemin kullanıldığı, maliyetler ve tasarım kalitesi açısından önemlidir. Eğer uygun olmayan bir sistem seçilirse, hem maliyetler artmakta, hem de tasarımın kalitesi düşmektedir. Doğru bir sistem kullanıldığında ise, yapının hem çevresel kalitesi artmakta hem de pazarlama değeri yükselmektedir (Erten, 2009).

Türkiye’de uygulama örnekleri bulunan üç sertifika sistemi vardır. Bunlar ABD menşeli LEED, İngiliz Breeam ve Alman DGNB sertifikalarıdır.

BREEAM

(Yapı Araştırma Kurumu Çevresel Değerlendirme Metodu-İngiltere)

İngiltere’nin Yapı Araştırma Kurumu (BRE) tarafından geliştirilerek, 1990 yılında uygulamaya geçirilen Yapı Araştırma Kurumu Çevresel Değerlendirme Metodu (BREEAM), ölçüt-

lere dayalı değerlendirme sistemlerinin ilk örneğidir. Bu sertifika sistemindeki en önemli konular çevresel politikaların sürekli olarak güncellenmesi ve yerel koşullarla harmanlanmasının gerekliliğidir. Kurumun BREEAM'i oluştururken hareket noktası çevresel kalınmadır. Bu sistemde bürolar, çekirdek aileler için eko konutlar, apartmanlar, okullar, alışveriş merkezleri, yurtlar, bakımevleri, endüstri yapıları, adalet sarayları, hastaneler ve hapisane binaları değerlendirmeye alınabilmektedir. Oldukça geniş bir yelpazeye göre düzenlenmiş değerlendirme tabloları yapıların çevresel performanslarını çeşitli kategorilere göre değerlendirmektedir. Bu kategoriler yönetim, sağlık ve memnuniyet, enerji, ulaşım, su, malzeme, atıklar, kirlilik ile arazi kullanımı ve ekolojidir. İngiltere dışındaki ülkelerde de kullanılabilmesi için BREEAM Europe ve BREEAM Gulf geliştirilmiştir. Belirtilen yapılar dışındaki bir yapıya sertifika almak istendiğinde talep edilen kurum tarafından BREEAM Bespoke (Sipariş) hazırlanmakta ve değerlendirme ölçütleri yapı türüne özgü olarak belirlenebilmektedir (Mutdoğan, 2011; Sev, Canbay, 2009).

BREEAM değerlendirmeleri BRE'nin lisanslı değerlendirme uzmanları (BREEAM Assessor) tarafından yapılmaktadır. Başvurudan sonra projenin hangi değerlendirme türüne uygun olduğuna karar verilmekte, daha sonra her yapı türü için, yapının bulunduğu aşamaya uygun yöntem seçilerek çalışmalar yürütülmektedir. Bu aşamalar 3 tipte olmaktadır (Sev, Canbay, 2009).

- Tasarım ve satın alma (Design and Procurement): Tasarım aşaması değerlendirmesidir.
- İnşaat Değerlendirmesi (Post Construction): Tasarım aşamasında belirlenen BREEAM konularının uygulamasının değerlendirilmesidir.
- Yönetim ve Operasyon (Management and Operation): Var olan binaların işletme sürecine ilişkin değerlendirmelerdir.

Bu aşamalar dikkate alınarak yapının puanlaması gerçekleştirilmektedir. Uzmanlar ilk olarak projeyi (daha inşaat başlamadan) onaylamakta sertifika ise inşaat bittikten sonra verilmektedir. Eğer yapı tasarım aşamasında olup da projelendirmede sorunlar varsa bu sorunlar çözüldükten sonra sertifika verilmektedir. Değerlendirme sonucunda yapının gösterdiği performans Geçer (Pass), İyi (Good), Çok İyi (Very Good), Mükemmel (Excellent) ve Olağanüstü (Outstanding) olarak derecelendirilmektedir (Breeam, 2013).

LEED (Çevre ve Enerji Tasarımında Liderlik-ABD)

Çevre ve Enerji Tasarımında Liderlik (LEED) ABD'deki Çevre Dostu Binalar Konseyi (USGBC) tarafından geliştirilen bir dizi kriterler listesidir. LEED'in ana hedefleri yapıların çevre dostu olmasının sağlanması, bina endüstrisinde "çevre dostu" olmak konusunda lider olmak, bu konudaki rekabeti artırmak, tüketici ve kullanıcıyı bilinçlendirmektir.

Amerika'da ilk olarak 1993 yılında yeşil binalar için bir sistem ihtiyacı olduğu anlaşılmış ve farklı disiplinlerden uzmanların katılımıyla bir komisyon kurulmuştur. Bu komisyonun

çalışmaları sonucunda, 1998 yılında LEED versiyon 1.0 kullanılmaya başlanmıştır. Bundan sonra sertifika sistemi üzerinde gerekli olan düzeltmeler ve eklentiler yapılarak bu sistemin kusursuz çalışması sağlanmıştır.

LEED sertifika sistemi gönüllü, uzlaşma yoluyla oluşturulmuştur ve pazara yöneliktir. Var olan teknolojileri esas alarak, binanın yaşam döngüsünün çevresel performansını değerlendirmektedir. Bu değerlendirmeyi yaparken binanın tasarımından, inşasına kadar ve kullanım aşaması sırasında o binanın yeşil bina kriterlerine uygun olabilmesi için gerekli olan koşulları belirten standartlar göz önünde bulundurulmaktadır.

LEED, var olan ve yeni inşa edilen ticari, kurumsal ve konut yapıları için kullanılabilir. Bu kriterler kabul görmüş enerji ve çevre stratejileri temel alınarak oluşturulmuştur. Var olan bu stratejiler ile acil olarak ele alınması gereken durumlar arasında bir denge oluşturulmaktadır. Farklı projeler için farklı LEED sertifika sistemleri geliştirilmiştir. 2013'te oluşturulan yeni kategoriler şunlardır:

- LEED-BD+C (Yapı Tasarımı ve İnşası) yeni yapılan yapılar ve büyük onarımlar için kullanılmaktadır. Önceki sürümlerde LEED NC kategorisidir.
- LEED-ID+C (İç mekan Tasarımı ve İnşası) iç mekanlar için kullanılıyor. Önceki sürümlerde LEED CI kategorisidir.
- LEED-O+M (Bina İşletim ve Bakım) Var olan yapılarda işletim sistemleri. Önceki sürümlerde LEED EB kategorisidir.
- LEED-H: Evler (az katlı konutlar için)
- LEED-ND (Mahalle Kalkındırma Projeleri)

Her sertifika sistemi çevre açısından 5 ana kategoriye sahiptir. Bunlar sürdürülebilir ara-ziler, etkin su kullanımı, enerji ve atmosfer, malzeme ve kaynaklar, iç mekan çevre kalitesidir. Bunlar dışında bulunan 'tasarımda inovasyon', var olan kriterler dışında binada ve iç mekanda yapılan yenilikçi yaklaşımlar ve teknolojik gelişmelerdir. Kriterlere ek olarak sertifikanın alınacağı bölgeye özel puanlar da bulunmaktadır (Usgbc, 2013).

LEED'de, kategoriler için belirlenen puanlar, binanın çevreye vereceği potansiyel etki ve kullanıcı temel alınarak belirlenmiştir. Bu etkiler, binanın tasarım, yapım, işletim ve bakım aşamalarında çevresel ve insan kaynaklı olarak tanımlanmaktadır. Bu etkilere örnek sera gazları, fosil yakıtlar, toksin ve kanserojenler, hava ve su kirleticileri ve iç mekan çevresel koşullarıdır. Enerji modelleri, yaşam döngüsü analizleri, ulaşım analizleri gibi yaklaşımlar etkilerin nicel olarak ortaya konması için kullanılan yöntemlerdir.

LEED sertifikası ABD'de USGBC ye yapılan başvuru üzerine sadece bu kurum tarafından verilmektedir ve alınan puanlara göre platin, altın, gümüş ve sertifikalı çeşitleri bulunmaktadır.

LEED sisteminde tümüyle şeffaf bir teknik değerlendirme ve sertifika oluşturma süreci yürütülmektedir. LEED değerlendirme süreci derecelendirme hedeflerinin belirlendiği ve bütün grupların katılımıyla gerçekleşen bir çalışma toplantısı (LEED ECO-Charette Work-

shop) ile başlar ve sonrasında yapının veya projenin USGBC'ye kaydettirilmesi ile devam eder. Bu işlem tasarım ekibi ya da LEED yetkili uzmanı (LEED AP) tarafından yapılmaktadır. Yapının değerlendirmeye alınabilmesi için öncelikle her performans kategorisi için tanımlanan önkoşulların yerine getirilmesi gerekmektedir. Tasarım ve yapım olmak üzere, iki aşamada, yapının sağladığı ölçütlere ilişkin gerekli belgelerin internet ortamında sisteme yüklenmesinden sonra, USGBC tarafından bu belgeler incelenmekte ve her alt başlık için belli puanlar kazanılmaktadır. Bu puanların toplamı yapının alacağı sertifika türünü belirlemektedir. LEED değerlendirme sistemi oldukça kapsamlı olmasının yanı sıra, tasarımcılara şartname dizisinin uygulanmasından çok, performansa dayalı seçeneklerin uygulanması yönünde esneklik tanımaktadır. İlk aşamada Kuzey Amerika'daki yapılar için geliştirilmiş olduğundan, belgeler bazen ASTM ve ASHRAE gibi Amerikan standartlarına ve yönetmeliklerine atıfta bulunmaktadır (Sev, Canbay, 2009).

Sertifika alabilmek için inşaat kayıtları, mühendislik hesapları, enerji modeli raporu, proje hakkında proje sahibi veya projeyi geliştiren kişi tarafından yapılan yazılı açıklamalar, proje çizim ve diyagramları gereklidir (Erten, 2009). Kullanıldıkça ihtiyaca göre düzeltmeler ve değişiklikler geçiren LEED sertifika sisteminin en yeni sürümü LEED v4, 2013 yılından itibaren kullanılmaya başlanmıştır.

DGNB (Alman Sürdürülebilir Yapı Sertifikası)

Alman Sürdürülebilir Yapı Sertifikası, yapı planlaması ve değerlendirilmesi amacı ile Alman Yeşil Bina Konseyi ve Ulaşım, İnşaat ve Kentsel İlişkiler Birleşmiş İlişkiler Bakanlığı ortaklığında 2008 yılında oluşturulmuş bir sistemdir. Binaların planlamasında ve değerlendirilmesinde kullanılan bu sertifika sistemi, tüm ilgili sürdürülebilir yapı konularını içermektedir. Şartlara uyan projeler bronz, gümüş ve altın kategorilerinde sınıflandırılmaktadırlar. Diğer iki sertifika sisteminden farklı ana başlıklar içermektedir. Bunlar çevrebilim, ekonomi, sosyal kültürel ve operasyonel konular, teknik konular, arazi yerleşimi ve süreçlerdir. Sertifika, projenin başlangıç noktasında belirlenen sürdürülebilir yapı hedeflerinin bütünlük tasarım prensipleri doğrultusunda uygulanması üzerine kurulmuştur (ÇEDBİK, 2014).

2. nesil sertifika sistemi olarak adlandırılan DGNB, LEED ve Breeam'den sonra 2008 yılında ortaya çıkmıştır. LEED ve Breeam gibi 1. nesil sertifika sistemleri Bruntland Sözleşmesinde vurgulandığı gibi sürdürülebilirliğin bütün boyutlarını yani ekonomik, sosyal, kalkınma ve çevresel boyutlarını ele almaktadır. DGNB ise özellikle yapı özeline vurgu yaparak binanın yaşam döngüsü hesaplaması ölçütü üzerinde durmuştur. Bu yaklaşım bir binanın ekonomik sürdürülebilir olmasının çevresel olarak da sürdürülebilir olacağına odaklanmaktadır. Bu nedenle bu sistemin temel özelliği 'binanın yaşam döngüsü boyunca bütçe doğrulaması' yapmasıdır (Church, 2013).

Sertifikalandırma sürecinde 4 aşama bulunmaktadır. Bunlar hazırlık ve kayıt, belgelerin teslimi, uygunluk kontrolü/deneyi, sonuç ve ödüllendirme olarak adlandırılmaktadır. Bu

süreçte, müşteri, DGNB denetçisi, Merkez büro (DGNB) ve DGNB sertifika komitesi olmak üzere 4 farklı kişi/kurum görev almaktadır. Sistem diğer sertifika sistemlerinden hem seçilen yöntem hem de uygulama şekli bakımından oldukça farklıdır. Diğer sertifikalarda belli standartlar çerçevesinde ve önerilen belli uygulamalar kullanılarak hesaplamalar yapılırken, DGNB’de yerel standartlara uyum sağlanmakta ve hangi program veya uygulamanın kullanılacağı müşteriye bırakılmaktadır. Diğer sistemlerde gidilen yola da puan alınırken, DGNB’de ortaya çıkan sonucun performansına göre puan alınmaktadır. Bu yaklaşım da aslında yaratıcılık kullanılarak çok farklı uygulamaların gerçekleştirilmesine imkan sağlamaktadır.

Türkiye’de Bulunan Sertifikalı Binaların Genel Değerlendirilmesi

2009 yılında Siemens Gebze Tesisleri’nin LEED Gold yeşil bina sertifikası almasıyla yeşil bina değerlendirme sistemleri ülkemizde ilgi görmeye başlamıştır. 5 yıl içinde sayıları hızla artan yeşil binalar son verilere göre 70’e yükselmiş ve bir bu kadar yapının da sertifika almak için başvuruda bulunduğu tespit edilmiştir. Ülkemizde 47 adet LEED sertifikalı, 22 adet Breeam sertifikalı ve 1 adet DGNB sertifikalı yapı bulunmaktadır (XXI, 2014, DGNB, 2014, Breeam, 2014, Usgbc, 2014).

Sertifika alan yapılar uzun bir tasarım ve hesaplama aşamasından geçerek, bu ünvanı hak etmelerine rağmen, kullanılan sertifika sistemleri, ülkemizden oldukça farklı coğrafi, ekonomik, teknolojik ve kültürel özelliklere sahip ülkeler tarafından gerçekleştirildiğinden belli sıkıntıları da beraberinde getirmiştir. Özellikle sertifikalı bina sayısı arttıkça bu yapılarla eleştirel gözle bakmak ve yukarıda belirtilen farklılıklar nedeniyle kullanılan sertifika sistemlerinin sürdürülebilirlik değerinin azalıp azalmadığı araştırılmaya başlanmıştır. Bu bakış açısıyla belli başlıklar altında bu yapıların genel bir değerlendirilmesi yapılmıştır. Bu başlıklar sertifikaların ana kategorileri, yapının yakın çevresiyle olan ilişkisi, enerji verimliliği ve kaynak kullanımı ve son olarak sertifikaların hazırlanma ve değerlendirme aşamaları şeklindedir.

Değerlendirme sırasında üzerinde durulan örnekler konuyla ilgili olumsuz uygulamalara sahip olduğundan seçilmiştir. Seçilen örnekler Gordion Alışveriş Merkezi, Eser Yeşil Bina ve Quasar İstanbul’dur. Bu örnekler hem farklı sertifika sistemleri tarafından değerlendirildiğinden, hem de sertifika sistemlerinin farklı ülkelerde uygulanmasından kaynaklanan hatalı ya da yetersiz durumlara sahip olduklarından seçilmişlerdir.

Gordion Alışveriş Merkezi, redevco gayrimenkul tarafından Chapman Taylor Architect firmasına yaptırılmıştır. 2009 yılında kullanıma başlanan alışveriş merkezi breeam ‘çok iyi’ sertifikasına sahiptir. Gordion Alışveriş Merkezi Ankara’nın batısında bulunan çok katlı kurgusal bir satış kompleksidir ve yeni kullanıma başlanan Çayyolu Metro İstasyonu’nun direkt olarak üzerinde konumlanmaktadır (Yeşil Binalar Referans Rehberi, 2014).

Quasar İstanbul, Viatrans-Meydanbey Ortak Girişimi tarafından, Mecidiköy’de yer alan eski likör fabrikası arazisine inşa edilmeye başlanmıştır. Emre Arolat Architect’e tarafından ta-

sarlanan yapı, DGNB tarafından tasarım aşaması dikkate alınarak 'altın' ön sertifikasını almaya hak kazanmıştır.

Eser Yeşil Bina, Ankara Çankaya Yıldız'da Eser Holding şirketlerini aynı çatı altında toplamak amacıyla 7500 m²'yi bulan kapalı alanıyla 2010 yılında faaliyete geçmiştir. Mimari projesini Prof. Dr. Haluk Pamir tarafından yapılan bina LEED sertifikasının en yüksek kademesi olan LEED Platin almaya hak kazanmıştır.

Sertifikaların ana kategorileri dikkate alındığında, her üç sertifika sistemi de farklı ülkelerin özellikleri dikkate alınarak hazırlanmış olsa da genel çerçevede ana kategoriler birbirine benzemektedir. Bazı alt başlıklarda farklılar görülebilmektedir bu farklılar da tamamen yaşam şartlarına, o ülkenin kültürel alt yapısına bağlı olarak oluşturulmuştur. Örneğin Breeam'ın konut yapıları için kullanılan sertifikasında ortak kurutma odasının kullanılması veya çöplerin ayrıştırılması hakkında katı kuralların olması gibi. LEED ve Breeam sertifika sistemleri kendi ülkelerinde oluşturulmuş yasa ve yönetmelikleri referans olarak kullanmaktadırlar. LEED sertifikalarında ASHRAE (American Society of Heating, Refrigerating and Air Conditioning Engineers) standartlarının kullanılması Breeam'de SAP2005 (İngiltere Hükümeti'nin konutlarda tüketilen enerjinin hesaplanması için kullanılan standart uygulama) ve ADL1A (enerji ve yakıt tasarrufu için oluşturulan standart) referans gösterilmesi gibi. Bu standartlar Türkiye'de var olan yasalardan daha yüksek standartlara sahip olduğu için yeşil bina sertifikası almak isteyen yapılarda Türk standartlarının üstünde özellikler bulunmaktadır. DGNB diğer sertifika sistemlerinden farklı olarak ulusal yasa, yönetmelik ve standartlara uyumlu ve saygılı bir yaklaşım sergilemekte ve var olduğu ülkenin standartlarıyla revize edilebilmektedir. Kategorilerde kalite vurgusu özellikle yapılmaktadır (ekonomik kalite, fonksiyonel kalite gibi).

Yapının Yakın Çevresiyle olan ilişkisi ve yapı çevrenin geneline nasıl bir uyum sağladığı yapının verdiği ilk izlenim açısından oldukça önemlidir. Sürdürülebilir kriterlere sahip yapıların doğal çevresine, yapı çevresine ve kullanıcıya saygılı bir yaklaşım izlemesi beklenmektedir. Her üç sertifika sisteminde de bu ana başlık altında çeşitli alt başlıklar bulunmaktadır. Bu alt başlıklardan birkaçı arazinin yapısal özellikleri, yapıya ulaşım, yapının bulunduğu alandaki ekosisteme zarar verilmemesi Türkiye'de kolaylıkla sağlanan koşullardır. Bunun nedeni örnek olarak seçilen yapıların şehir merkezinde bulunmasıdır. Yapıların şehrin içinde olması ulaşımın kolay olmasını da sağlamıştır. Ayrıca kentleşme ile birlikte doğal çevrelerin yok olduğu bölgelerde yapılar inşa edildiğinden, korunması gereken bir ekosistem bulunmamaktadır. Sertifikalı yapıların arazilerinde herhangi bir zararlı madde bulunmaması, ıslah edilmesi gereken bir duruma sahip olmaması, toplu taşıma sistemlerine yakın olması, şehir merkezine veya şehirden kolayca ulaşılabilir yerlerde olmaları gerekmektedir. Bu kriterler sertifikalı yapıların konumları nedeniyle kolayca uygulanmıştır fakat yapıların çevresiyle olan ilişkileri incelendiğinde özellikle Gordion Alışveriş Merkezi'nin çevredeki yapılarla olan ilişkisi dikkat çekicidir. Genelde 2 katlı villaların bulunduğu bir yere insan ölçeğinin çok üstünde bir yapı yapmak aslında o yapının çevresiyle olan bütün ilişkisini yok etmiştir. Bu yaklaşım çevredeki villaların doğal havalandırma ve ışık

alma gibi konularda sıkıntı yaşamasına neden olmuştur (Görsel 1, 2). Ayrıca yapının dere yatağına inşa edilmesi inşaat açısından birçok sorunu beraberinde getirmesinin yanı sıra sürdürülebilirlik kriterleri ile de çelişmektedir.



Görsel 1.2. Gordion Alışveriş Merkezi'nin yakın çevresiyle olan ilişkisi. Selin Mutdoğan, 2013.

Quasar İstanbul projesi için kullanılan arazide de birçok sıkıntı yaşanmaktadır. Yapı, tarihi likör fabrikasının bulunduğu arazi üzerine inşa edileceği için, likör fabrikasının durumu uzun süre tartışılmıştır. Fabrika, 2 nolu koruma kurulu tarafından 2006 yılında endüstriyel miras olarak koruma altına alınmasına rağmen, 2013 yılında Çevre ve Şehircilik Bakanlığı'na bağlı, 4 numaralı tabiat varlıklarını koruma komisyonu yapıyı 'korumak için yıkmak' kararı almıştır. Bu gelişmelerin dışında, TMMOB Mimarlar Odası İstanbul şubesi yapılacak projenin yoğunluğunun, imar planlarının ve bulunduğu yerle ilgili olarak projeyi durdurmak için dava açmıştır. 2013'in son günü bazı gazetelerde açılan dava sonucunda projenin kamu yararına ve şehir planlama ilkelerine aykırı bulunarak iptal edildiği haberi çıkmasına rağmen projenin ortakları olan Emlak Konut GYO ile Viatrans-Meydanbey Ortak Girişimi bu haberi yalanlamıştır (Milliyet, 2013, Mutdoğan, 2014, Yapı, 2012).

Enerji verimliliği ve kaynak kullanımı başlığı altında sertifika sistemleri incelendiğinde, Türkiye'deki sertifikalı yapıların tümünde ulusal standartların yetersizliğinden dolayı enerji tasarrufu, su tüketimi ve kaynak kullanımı hakkında diğer ülkelerin standartları baz alınarak çalışmalar gerçekleştirilmiştir. Üç sertifika sisteminde de en çok puan kazanılan alanlar bu başlıklar olduğu için alınabilecek maksimum puanın sağlanması için son teknolojiye sahip yenilikçi uygulamalar gerçekleştirilmiştir. Birçok yapıda ısı pompası¹, güneş pilleri²,

³ Kojenerasyon (CHP), tercihen ısı tüketimi olan yerlerde kullanılan ve aynı zamanda bölge ısıtma ağını yararlı ısıyla besleyebilen elektrik enerjisi ve ısı üretebilen modüler yapı bir sistemdir. Bu sistem kombine ısı ve güç sistemi ilkesine dayanmaktadır (wikipedia, 2014).

ko-generasyon³ ve tri-generasyon⁴ sistemler kullanılmıştır. Su tasarrufu için özel armatürler ve sifon sistemleri kullanılmıştır. Bu konudaki en yenilikçi yaklaşım İstanbul'da inşa edilen, içinde konut, ofis ve alışveriş mekanlarının bulunduğu ve LEED sertifikası almak için çalışmalar yürüten Var-Yap Meridian'de kullanılan sifon sistemleridir. LEED sertifikası almak için gerekli önkoşul olan %20 su tasarrufu sağlanabilmesi için konutlardaki sifon sistemlerinin depoları küçültülmüştür. Türkiye'de standart olarak üretilen 6/9 lt sifon kapasiteli rezervuarlar bu projede, bir vitrifiye firmasıyla anlaşarak projeye özel üretimle 2,5/4lt ve 3/6lt'e düşürülerek %70 su tasarrufu sağlanmıştır. Bu sayede hem yapıda istenilen tasarruf sağlanmıştır hem de sektöre yeni ve çevre dostu bir ürün kazandırılmıştır. Projede ayrıca binalarda yağmur suyu ve gri suyun⁵ tekrar kullanımını sağlayan sistemler bulunmaktadır.

Gordion Alışveriş merkezinde tri-generasyon sisteminin kullanımı ile %20-25 arasında enerji tasarrufu sağlandığı belirtilmiştir (Tayman, 2013). Eser Yeşil Binası LEED'in en üst sertifikası olan Platin ile %25 su tasarrufu sağlanmıştır. Enerji tasarrufu ko-generasyon sistemi ve güneş panelleri, ev tipi rüzgar türbini ile gerçekleştirilmiştir (Eser Yeşil Bina, 2013). Bütün sistemler aslında ülkemizde yürürlükte olan TS825 (Binalarda Isı Yalıtım Kuralları) standardının çok üstündedir.

İki sertifika sisteminde enerji verimliliği konusunda kullanılan modellemeler aynı olmasına rağmen LEED sertifika sisteminin daha güçlü kriterlere sahip olduğu, modelleme yapan uzman kişiler tarafından belirtilmiştir. LEED sertifika sisteminde oluşturulan örnek yapı Türkiye'de TS825 standardına yakın olduğu belirtilmiştir. LEED sertifikası almak için örnek yapı ile yeni yapının arasında karşılaştırma yapılmakta ve yeni yapı ne kadar iyi olursa o kadar puan alınmaktadır. Binada yaşamaya başladıktan sonra yıllık enerji tüketimi, su sarfiyatı gibi konularda ölçümler yapılmaktadır. Burada dikkat çeken nokta yapı inşa edilmeden önce düşünülen verimliliğin bazı yapılarda, bina işletim sisteminin çalışmasından sonra gerçekleşmemesidir. Bunun nedenleri arasında beklenmedik iklimsel koşullar, işletim sisteminin tam verimli çalışmaması gibi problemler gösterilmektedir. Eser Yeşil Bina LEED Platin alan bir yapı olarak işletim sisteminde ciddi oranda tasarruf sağlanacağı varsayılmıştır. Fakat kullanılan birçok farklı sistemin birbirlerine tam entegre olamamasından dolayı sistemlerin verimli çalışmaması ve ilk işletim yılında (2011) Ankara'da hava sıcaklığının -20'lere kadar inmesi düşünülen hiçbir verinin gerçekleşmemesine neden olmuştur (http://www.eseryesilbina.com/home_tr.php, 2013). (Görsel 3).

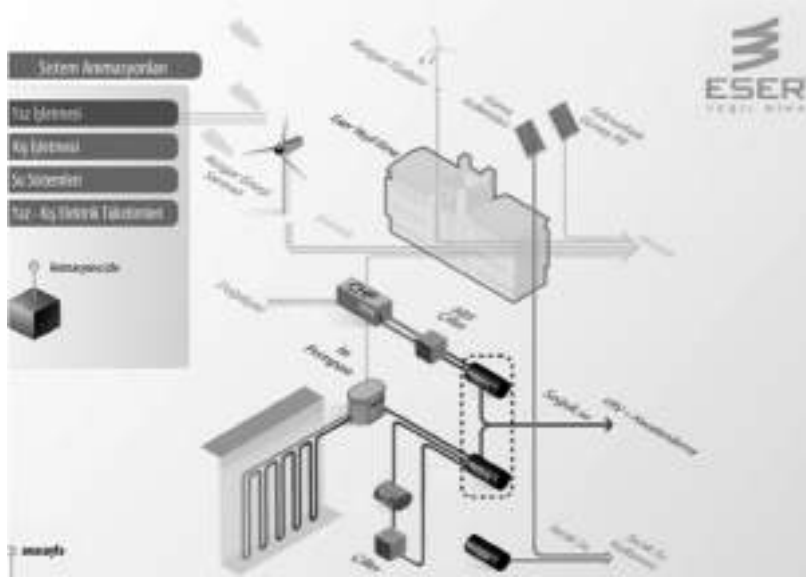
Daha önce de bahsedildiği gibi 2. nesil sertifika sistemi olan DGNB, yerel yasa, yönetmelik ve standartlara uydurulamaktadır. Bu sistemde önemli olan maliyetlerin ne kadar ol-

³ Kojenerasyon (CHP), tercihen ısı tüketimi olan yerlerde kullanılan ve aynı zamanda bölge ısıtma ağını yararlı ısıyla besleyebilen elektrik enerjisi ve ısı üretebilen modüler yapı bir sistemdir. Bu sistem kombine ısı ve güç sistemi ilkesine dayanmaktadır (wikipedia, 2014).

⁴ Trijenerasyon (CCHP), kojenerasyon sisteminin genişletilmiş biçimidir. Var olan sisteme eklenen soğutma sistemleriyle üretim; "Elektrik + Isıtma + Soğutma" haline gelir (wikipedia, 2014).

⁵ Gri su içinde partikül bulunmayan, duştan, küvetten, lavabolardan gelen evsel atık sudur (wikipedia, 2014).

duğu ve maliyetlerin yapının kullanım ömrü boyunca hesaplanmasıdır. Enerji modelleme sistemlerinden istenilen kullanılabilir. DGNB daha çok sonuç odaklı bir yaklaşıma sahip olduğundan izlenen yöntem, kullanılan araçlar tamamen müşteriye kalmıştır. Bu da aslında diğer yapıların sahip olmadığı bir yaklaşımın gelişmesini sağlamaktadır. Tasarımda yaratıcılık ön plana çıkmaktadır. Sistemlerin tasarımcısı isterse yüksek maliyetli teknolojik uygulamalar kullanabileceği gibi, yapı kabuğundan veya pasif sistemlerden yararlanarak daha az maliyetle aynı sonuca ulaşabilmektedir. Bu yaklaşım hem maliyetleri azaltmakta hem de tasarımcının daha çok söz hakkının olmasını sağlamaktadır. Türkiye'nin tek DGNB sertifikalı yapısı olan Quasar İstanbul tasarım ve inşaa aşamasında olup DGNB'nin ön değerlendirme sertifikasını almayı hak kazanmıştır. Quasar İstanbul projesinin 2015 yılı içinde bitmesi beklendiğinden yapının yaşam döngüleri veya kullanıcı memnuniyeti hakkında şu anda elimizde bilgi bulunmamaktadır.



Görsel 3. Eser Yeşil Binası'nın yaz işletmesinin şematik gösterimi. www.eseryesilbina.com.

Malzeme kullanımında yerel malzeme, geri dönüşümlü, tekrar dönüştürülebilir malzeme kullanmak veya önceden kullanılmış bir yapı malzemesini tekrar kullanmak önemli kriterler olarak karşımıza çıkmaktadır. Yapılarda özellikle yerel malzeme konusu üzerinde durulmuştur. Fakat LEED'de yerel malzeme temini 800 km çap içinde tanımlandığı için bu kriter ülkemize uygun değildir. Yerel malzemelerimizin kalitesi ve özellikleri sertifika sistemlerinde kullanılması istenilen sertifikalı malzemelerin özelliklerini tam olarak karşılamamaktadır. Bu da malzemelerin yurt dışından temin edilmesine neden olmaktadır.

Sertifikaların hazırlanma ve değerlendirme aşamaları birbirinden oldukça farklıdır. LEED ve Breeam sertifika sistemlerinde enerji verimliliği konusunda kullanılan modelle-

meler aynı olmasına rağmen LEED sertifikası yazılı dokümanlarda bulunan belli kriterlerin gerçekleştirilmesi sonucundan alınan puanların hesaplanması şeklinde bir yöntem izlenmektedir. Breeam sertifika sisteminde ise Bre tarafından uygun bulunan bir danışmanın görüşü önem kazanmaktadır. Danışman yapının sertifika alıp almayacağını belirlemektedir. Var olan sertifika çeşitleri eğer yapıya uygun değilse Breeam Bespoke sertifikası oluşturulabilmektedir. Bu yaklaşım aslında LEED sertifikasına göre daha esnek ve öznel görünmektedir. DGNB ise her iki sertifika sistemine göre daha farklı bir yol izlemektedir. DGNB tarafından eğitim alan denetçiler sertifikanın verilir verilmeyeceğinde önemli rol oynamaktadırlar. Eğitim aldıktan sonra bağımsız hale gelen denetçilere hem DGNB'nin resmi sayfasından erişilebilir hem de bu kişiler isterlerse danışmanlık hizmeti verebilmektedir. DGNB'nin internet sitesinde bulunan denetçilerden ücret teklifi alındıktan sonra müşteri bu uzmanlar arasında seçim yapıp, karar verdiği uzmanla işin çerçevesinin belirlendiği bir sözleşme hazırlanmaktadır. Bu yaklaşımla DGNB, denetçi ve müşteri arasında organik bir bağ kurulmaktadır. Sonraki aşamalarda ise DGNB'ye yapının bütün belgeleri denetçi tarafından sağlanmaktadır ama arada iletişim sıkıntısı ve bilgi paylaşımında bir sorun yaşanmaması için DGNB müşteri ile her zaman bağlantı halindedir (Church, 2013).

Sertifikalar üzerine son 5 yılda hem akademik hem de özel sektör eliyle birçok çalışma yapılmıştır. Özellikle Çevre Dostu Binalar Konseyi (ÇEDBİK), bütün sertifika sistemleri hakkında çalışmalar yürütmekte ve eğitimler düzenlemektedir. Ulusal yeşil bina sertifikamızın oluşması için çeşitli çalışmalar gerçekleştirmişlerdir ve 2013 yılında Yeşil Bina Sertifikası-Yeni Konutlar adlı sertifikanın ilk sürümünü oluşturmuşlardır. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi bünyesinde kurulan Yapı Uygulama ve Araştırma Merkezi (YUAM) tarafından yeşil bina bilgi portalı (SEEB-Tr) oluşturulmuştur. YUAM, 2010 yılında Türkiye için yerel "Yeşil Bina Sertifika Sistemi'nin oluşturulma çalışmasına başlamış, 2013 yılında da İstanbul Kalkınma Ajansı (İSTKA) tarafından "Yapılarda Enerji Verimliliği Araştırma-Geliştirme ve Bilgi Paylaşım Sistemi'nin Oluşturulması" projesini üstlenmeye hak kazanmıştır. Ayrıca Çevre ve Şehircilik Bakanlığı ve çeşitli üniversiteler konuyla ilgili çalışmalara devam etmektedir. Birçok bilimsel toplantıda hem bu yapılar tanıtılmakta hem de yapılardaki sorunlar ve ulusal sertifikamızın nasıl olması gerektiğiyle ilgili konusunda uzman kişiler görüş bildirmektedirler.

Sonuç

Breeam ve LEED sertifika sistemleri farklı ülkelerin kendine özgü sertifika sistemi olarak ortaya çıkmasına rağmen dünya çapında kullanılan ve uygulanabilirliği olan sertifikalardır. Fakat tartışılması gereken farklı coğrafi, kültürel, sosyal ve ekonomik özelliklere sahip ülkeler için tasarlanan bu sertifikalar gerçekten diğer ülkelerde ne kadar uygulanabildiğidir. DGNB bu yaklaşımla yola çıkarak yerel verileri de dikkate alan bir sertifika sistemi yaratmıştır. Henüz yeni kullanıma sunulan ve ülkemizde sadece bir örneği bulunan (Quasar İstanbul) bu sertifika hakkında şu anda yapılacak bir değerlendirmenin yanlış veya eksik sonuçlar doğuracağı düşünülmektedir.

1. nesil sertifika sistemleri olan LEED ve Breeam'de Türkiye için uygun olmayan bazı kriterler bulunmaktadır. Örneğin Breeam'in konutlar için oluşturduğu sertifika sisteminde kurutma odasının olması ve evlerde çamaşır ve kurutma makinelerinin kullanılmaması. LEED NC sertifikasında ise yerel malzeme tanımınının 800 km uzaklıktan getirilmesi en çarpıcı örneklerdir. Ülkemiz için gereksiz olan maddeler kadar zorunlu olması gereken bazı başlıklar da bu sertifika sistemlerinde bulunmamaktadır. Bunlardan en önemlisi deprem için gerekli olan yapısal standartlardır. Ayrıca DGNB sertifikasında bulunan evrensel tasarım ile ilgili kriterlerde ülkemizde oluşturulacak sertifika sistemi için örnek teşkil edebilecek düzeydedir. Diğer hiçbir sertifika sisteminde olmadığı kadar detaylı ve katı kurallar çerçevesinde belirlenmiş olan kriterler ülkemizde de uygulandığı takdirde engelli kullanıcıların yaşam kalitelerinin oldukça yükseleceği bir gerçektir.

Sürdürülebilirliğin en önemli özelliği bütüncül yaklaşıma sahip olmasıdır. Bir yapının sürdürülebilir olması için arazisinden, çevresine, iç mekanlarına kadar her konuda bu yaklaşımı olabildiğince göstermelidir. Bu yaklaşımda ülkemizde ciddi eksiklikler bulunmaktadır. Standart ve yönetmelikler Avrupa standartlarının çok aşağısında olması bu konuda önlemler alınması gerekliliğini ortaya koymuştur. Malzeme kullanımı ve yeterli özelliklere sahip malzeme bulunmaması diğer önemli sorunlardır. Türkiye'de özellikle düşük emisyonlu malzeme üretilmesi için gerekli olan laboratuvar onayları pahalı olduğu için yerli malı sertifikalı malzeme üretimi neredeyse hiç yoktur. Fakat günümüzde belirli teşvikler ve yabancı ortaklıklarla çeşitli nitelikte malzemeler az da olsa üretilmeye başlanmıştır. Sertifikalara artan talep nedeniyle sertifika sistemlerine uygun iç mekanda kullanılacak malzemelerin artması, sertifikalı ahşap üretiminin ülkemizde başlaması (Bolu-Alaçam Sertifikalı Ormanı) ve geri dönüşümlü veya yeniden kullanmaya uygun mobilyaların tasarlanması sevindirici gelişmeler olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sertifikalı yapıların arasında Ankara'da bulunan Gama Yeşil Binası gibi önceden inşa edilen, sadece işletim sistemi ve bakım kategorilerinde sertifika alan yapılar bulunmaktadır. Gama Yeşil Binası örneğinden yola çıkarak, yapıdaki enerji verimliliğinin istenen düzeye gelebilmesi için çeşitli otomasyon sistemleri ve düzenlemeler gerçekleştirilmesi gerekmiş ve sistemlerin istenen seviyeye ulaşması 6 ay sürmüştür. Ama işlem sonucunda oldukça çarpıcı bir gerçek ortaya çıkmıştır bu da aslında küçük değişikliklerle yapılarda büyük oranlarda enerji ve su tasarrufunun sağlanabileceğidir (Gama, 2013).

Sürdürülebilir yapılarda yenilenebilir enerji kaynaklarının kullanımı önemlidir. Sertifikalı yeşil binalarda yenilenebilir enerji (güneş, rüzgar, toprak) kaynakları karmaşık sistemlerle kullanılmaktadır. Bir yapıda birden çok sistem kullanıldığında verim düştüğü örneklerle ispatlanmıştır. Bu nedenle sistemlerin sıralı devreye girmesi, bu sistemlerle ilgilenen daimi bir işletim personeli olması, farklı sistemlerin birbiriyle uyumunun en iyi ve verimli şekilde olması için otomasyon sisteminin çok iyi düşünülmüş olması önemlidir.

Yeşil bina değerlendirme ve sertifika sistemleri aslında yeni iş olanakları yaratmıştır. Danışmanlık hizmetleri, modelleme hizmeti, yapıların işletim sisteminden sorumlu yetkililer gibi.

Hem yeni malzemelerin ortaya çıkması hem de enerji verimliliği için çeşitli uygulamaların gerçekleştirilmeye çalışılması, iş imkanı kadar ARGE hizmetlerini de geliştirmiştir. Devletin bu konularda öncelikli davranması ve teşvik, vergi indirimi gibi mali destek sağlaması uzmanlarca vurgulanan önemli bir noktadır.

Dünyada ciddi kaynak sıkıntısı yaşanırken ve yapılar tamamen çevresinden bağımsız inşa edilirken yeşil bina sertifika sistemleri daha duyarlı yapılar inşa etmemiz gerektiğini bize hatırlatmıştır. Günümüzde prestij sembolü haline gelen yeşil bina sertifika sistemleri her ülke için baştan düşünülerek oluşturulmalıdır. Bu sayede verimli yapılar inşa edilebilecektir. Türkiye için sertifika sistemi oluştururken bu yaklaşımın doğasında bulunan bütüncül yaklaşıma tekrar dikkat çekerek disiplinler arası bir çalışma yapılması gerektiği vurgulanmaktadır. Mimarlar, mühendisler, özel kuruluşlar, danışmanlar, akademisyenler birlikte hareket ederek, var olan yasa, yönetmelik ve standartlar revize edilerek Türkiye'nin kendi özelliklerine uygun bir sertifika sistemi oluşturulmalıdır. Günümüzde farklı kuruluşlar tarafından ulusal yeşil bina sertifikası hayata geçirilmeye çalışılmaktadır. Aslında bu yaklaşım yetki karmaşası yarattığı gibi sürdürülebilirliğinin disiplinler arası çalışma prensibiyle de ters düşmektedir. Birbirinden habersiz, belli bir grup kişi tarafından oluşturulacak sertifika sistemlerinin her yönden iyi olması güçtür.

Yeşil bina sertifika sistemleri tasarım araçları değil, ölçme araçlarıdır. Yukarıda saydığımız sistemler, projenin benzer kriterlere uyum göstermesi için oluşturulduklarından işlem farklılıkları olsa da amaçları aynıdır. Hangi sertifika sistemini kullanılırsa kullanılsın, hedeflenen, binanın yeşil tasarlanması, inşa edilmesi ve yapılanın ölçülmesidir. Bu sistemlerin gelişmeleri ve gerçek hedeflerine ulaşabilmeleri için öncelikle yerel koşullara uyarlanmış olması gerekmektedir.

Kaynakça

Breeam. Erişim: 10.01.2014, www.breeam.org

Church, D. (2013). DGNB Sertifikası Hakkında Öğrendiklerimiz. *Yapıda Ekoloji, Yapı Ek*, 2013, 32-36.

ÇEDBİK. Erişim: 10.01.2014, <http://www.cedbik.org/sayfalar.asp?KatID=3&KatID1=25&ID=29>

DGNB. Erişim: 03.01.2014, <http://www.dgnb-system.de/en/>

Erten, D. (2009). Türkiye için Yeşil Bina Sertifikası ve Çözüm Önerileri. *Yapıda Ekoloji Yapı Ek*, 377, 50-55.

Erten, D. (2014). Ekolojik Dönüşümde Etkili Bir Araç Olarak Yeşil Bina Değerlendirme Sistemleri. *Eko Yapı*. Erişim: 10.01.2014, <http://www.ekoyapidergisi.org/134-ekolojik-donusumde-etkili-bir-arac-olarak-yesil-bina-degerlendirme-sistemleri.html>

Eser Yeşil Bina. Erişim: 10.01.2014, http://www.eseryesilbina.com/home_tr.php

GAMA. Erişim: 20.12.2013, www.gama.com.tr

Gri Su. Erişim: 02.06.2014, http://tr.wikipedia.org/wiki/Gri_su

Güneş Pilleri. Erişim: 02.06.2014, http://tr.wikipedia.org/wiki/G%C3%BCne%C5%9F_pili

Isı Pompası. Erişim: 02.06.2014, http://tr.wikipedia.org/wiki/Is%C4%B1_pompas%C4%B1

Kogenerasyon. Erişim: 02.06.2014, <http://tr.wikipedia.org/wiki/Kojenerasyon>

LEED. Erişim: 10.01.2014, www.usgbc.org/leed/certification

Mutdoğan, S. (2011). Çok Katlı Konut Yapılarında Sürdürülebilir İç Mekân Tasarım Kriterleri. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Hacettepe Üniversitesi, Ankara.

Mutdoğan, S. (2013). Türkiye'deki Sertifikalı Yeşil Binalara Eleştirel Bir Bakış. C. Kurtay, İ. Çam, A. Sarıoğlugil (Ed.). *Akıllı ve Yeşil Binalar Kongresi ve Sergisi*, (s.209-245). 23-24 Mayıs 2013 – Ankara: Gazi Üniversitesi.

Sev, A. ve Canbay, N. (2009). Dünya Genelinde Uygulanan Yeşil Bina Değerlendirme ve Sertifika Sistemleri. *Yapıda Ekoloji Yapı Ek*, 329, 42-47.

Tayman, E. (2009). Ankara'nın en yeşil binası enerji ihtiyacının %18'ini kendi karşılıyor. *Arkitera*. Erişim: 29.04.2013, <http://v3.arkitera.com/news.php?action=displayNewsItem&ID=45493>

Trigenerasyon. Erişim: 02.06.2014, <http://www.kojenerasyon.net/trijenerasyon-nedir.html>

XXI Mimarlık Tasarım Dergisi-Yeşil Binalar Referans Rehberi, 127. Erişim: 20.04.2014, <http://www.xxi.com.tr/>

Yapı. Erişim: 30.05.2014, http://www.yapi.com.tr/Haberler/sisli-likor-fabrikasi-korunmak-uzere-yikildi_91916.html

Yılmaz, M. (2008). *Sustainable Housing Design Considerations For Turkey*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları.

YUAM. Erişim: 30.05.2014, <http://yesilbina.org/yuam/>

...(31.12.2013). Likör Fabrikası Planı da İptal. *Milliyet*. Erişim: 30.05.2014 <http://ekonomi.milliyet.com.tr/likor-fabrikasi-plani-da-iptal/ekonomi/detay/1815520/default.htm>

19. YÜZYIL OSMANLI MODERNLEŞME DÖNEMİ MİMARLIK UYGULAMALARININ İZMİR'DEKİ YANSIMALARINDAN ÖRNEKLER

SAMPLES FROM REFLECTIONS OF NINETEENTH CENTURY
OTTOMAN MODERNIZATION ERA'S ARCHITECTURAL
IMPLEMENTATIONS IN İZMİR

ARŞ. GÖR. HEVAL ŞİMŞEK ÖZEL

Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü
hevalsimsek@gmail.com

Geliş Tarihi: 27.05.2014 | Kabul Tarihi: 18.06.2014

Öz: 19. yüzyıl, Osmanlı İmparatorluğu'nun ekonomik bunalımlar yanında ulusalcı hareketlerle desteklenen iç isyanlar ve dış müdahalelerle de mücadele ettiği, aynı zamanda bilim ve teknolojide çağa ayak uyduramaz duruma geldiği bir dönem olarak nitelendirilir. Bu koşullara bağlı olarak gelişen yenileşme fikirleri kabul görmeye başlamış ve Tanzimat Fermanı'nın ilanı ile de Osmanlı Modernleşmesi hız kazanmıştır. Modernleşmenin hedeflediği dönüşüm; idari sistem, ordu ve fiziksel çevre gibi temel alanları kapsamaktadır. Bu çalışmada söz konusu dönüşüm dahilinde gerçekleştirilmiş olan şehircilik ve mimarlık alanındaki değişimler İmparatorluk genelinde ve İzmir özelinde değerlendirilecektir.

Anahtar Sözcükler: 19. Yüzyıl, Osmanlı Modernleşmesi, İzmir, Mimarlık.

Abstract: Nineteenth century has been regarded as an era in which the Ottoman Empire; had fought against economic crisis, revolts supported by nationalist movements and foreign interventions, at the same time had become unable to keep up with the epoch in science and technology. The innovation attitudes developing in parallel with such conditions had started to gain acceptance and with the declaration of Tanzimat Edict the Ottoman Modernization had gathered pace. The transformation that modernism aimed had involved administrative system, military and physical environment. In this study; the conversions in the fields of urbanism and architecture that had been put into practice within the mentioned transformation will be evaluated generally throughout the empire and specifically İzmir.

Keywords: Nineteenth Century, Ottoman Modernization, İzmir, Arcitecture.

Giriş

17. yüzyıldan itibaren başlayan bir sürecin devamı olarak, 19. yüzyılda tüm dünya ülkeleri tek bir ekonomik sistemin parçası haline dönüşmüştür. Endüstri devrimini yaşamış olan merkez Avrupa, söz konusu dönüşümün odak noktasını teşkil etmektedir. “Kapitalizm” olarak nitelenen ekonomik sistem; sanayi devrimini gerçekleştirmiş ve üretiminde artış olan Avrupalı ülkelerin ürünleri için pazar bulma ihtiyacı ile birlikte, söz konusu ürünlerin üretimi için gerekli hammaddelerin teminini de zorunlu kılmıştır (Wallerstein, 2006, s.387-388; Quartaert, 2012, s.732-733).

Bu pazar açığında merkez ülkeler; İngiltere ve Fransa'nın öncülüğünde yeni bir sosyo-ekonomik yapılanma içine girmiş, teknoloji ve bilgi birikimleri ile hammaddenin ürüne dönüştüğü model haline gelmişlerdir. Batılı olmayan, merkez dışında/etrafında/kenarda yer alan (perifer) ülkeler ise, tarımsal hammadde üreten ve bunu dünya ekonomisine aktaran bir pozisyonundadır. Uygun coğrafi konuma ve doğal kaynaklara sahip bu ülkelerde, yeni sisteme entegre olma sürecinde ekonomik ve sosyal alanda son derece kapsamlı bir dönüşüm meydana gelmiştir. Batı kökenli sistem değişimi, batılı olmayan ülkelerdeki ekonomik ve sosyal yapıyı etkilemiş, bu süreçte toplumsal yapıyı oluşturan sosyal grupların bazıları statü kazanıp bazıları kaybederken, yenileri de ortaya çıkmıştır. Ekonomik alanda teknoloji ve ürün için pazar olarak görülen perifer ülkeler, toplumsal alanda da merkez ülkelerin kontrollü çevresel etki alanlarına dönüştürülmüştür. Ancak söz konusu dönüşümlerin yol açtığı oluşumlar ülkelere göre farklılıklar göstermektedir. Bu bağlamda Osmanlı İmparatorluğu, güçlü merkezi idareye sahip olmakla birlikte sanayi ve ekonomi alanlarında batıya bağımlı bir konuma sahiptir (Keyder, 1985, s.642; Pamuk, 1985, s.653; Wallerstein, 2006, s.35-36; Toprak, 2008, s.221).

19. yüzyıl Osmanlı İmparatorluğu'nda modernleşme çalışmalarının pek çok alanda ivme kazandığı bir süreci temsil etmektedir. İstanbul merkezli uygulamaların oldukça kısa bir süre sonra dönemin önemli liman kentlerinden olan İzmir'de de gerçekleştirildiği görülmektedir. Bu çalışmada; Osmanlı İmparatorluğu genelinde ve İzmir özelinde Modernleşme sürecinin evrimini ele almak, söz konusu süreçte şehircilik ve mimarlık alanındaki değişimleri incelemek ve İzmir'deki yansımalarını örneklerle ortaya koymak amaçlanmaktadır.

Osmanlı İmparatorluğu'nda Modernleşme Süreci

17. yüzyıldan itibaren Batı'nın teknoloji ve sanayi alanında gösterdiği gelişim Osmanlı İmparatorluğu tarafından yeterince önemsenmemiş, aynı dönemde yaşanan toprak kayıpları, yenilgiler ve çöküş süreci sadece askeri alandaki müdahaleler ve yenileşme hareketleri ile çözülmeye çalışılmıştır. 19. yüzyıla gelindiğinde, sanayi devrimini geçirmiş Batılı ülkelerde pazar arayışı sürerken, Osmanlı İmparatorluğu ekonomik bunalımlar ve halkın yoksullaşmasının yanı sıra, ulusalcı hareketlerle desteklenen özgürlük fikirlerinin gelişmesiyle ortaya çıkan yoğun iç isyanlar ve dış müdahaleler ile mücadele etmektedir. Bu dönemde, Avrupa bilim ve teknolojide hızla ilerlerken, Osmanlı ağır bir bürokrasi ve ordu yüküne ek

olarak zihniyet ve ekonomi açısından da çağa ayak uyduramaz duruma gelmiştir. Devletin devamlılığını sağlamak için acil önlemler alması, kurum ve kuruluşlarında yeni düzenlemeler yapması gerekmektedir (Kılıçbay, 1985, s.148; Timur, 1985, s.141-142; Akşin, 2012, s.136-141).

Böyle bir ortamda, II. Mahmut'un başlattığı yenileşme hareketlerini de takiben Mustafa Reşit Paşa tarafından kaleme alınmış olan Gülhane Hatt-ı Hümayunu 3 Kasım 1839'da halk huzurunda okunarak Tanzimat Fermanı ilan edilmiştir. Bu fermanla din, dil ayrımı olmaksızın tebaaya eşit hak ve yükümlülükler getirilmekte, etnik farklılık gözetmeksizin eşit hak, mal, onur ve yaşam güvencesi verilmektedir (Baysun, 1985, s.1550; Ortaylı, 1985, s.1545-1546; İnalçık, 2012, s.47-49, 99-102; Karal, 2012, s.113, 126-129).

Bu süreçte; 1838 Osmanlı-İngiliz Ticaret Anlaşması (Gürsel, 1985, s.688-690), 1850'den itibaren özellikle demiryolları yapımında Avrupa devletlerine imtiyazlar verilmesi, 1854'te başlayan dış borçlanma süreci, 1856 Islahat Fermanı ile dış sermaye yatırımlarının serbest hale gelmesi, 1867'de yabancı uyruklulara Osmanlı İmparatorluğu'nda toprak sahibi olabilme hakkının tanınması ve 1881'de Duyun-ı Umumiye'nin kurulması (Kazgan, 1985, s.691-719) Osmanlı ekonomisinin Avrupa sermayesinin kontrolü altına girmesine neden olmuştur (Noviçev, 1979, s.14; Keyder, 1985, s.643-652; Pamuk, 1985, s.654-655; Toprak, 1985, s.669; Keyder, 1993, s.44-45, 58-59, 63-65; Pamuk, 2001-2002, s.35-36, 38; Quartaert, 2012, s.731, 735).

Modernleşmenin Osmanlı topraklarına girişinin tabandan gelen bir taleple değil, yukarıdan tabana dayatılan ve kimi zaman yaptırıma dönüşen bir şekilde oluşu, uzunca bir süre "şekillenirken etkilenmenin dışına çıkılamamasına" neden olmuştur. Belge; bir devlet politikası, topluma empoze edilen bir anlayış, bir sistem olarak sunulan modernleşmenin, "sınırlı, kısmi bir politika olarak, özellikle Ordunun modernleşmesi ve Batı teknolojisinin transferi olarak planlandığını, kültürel ve toplumsal alanda bir dönüşüm yaratmasının kesinlikle planlanan bir durum olmadığını" belirtmektedir (Belge, 1983, s.291). Modernleşmenin hedeflediği dönüşüm; idari sistem, ordu ve fiziksel çevre gibi temel alanları kapsamaktadır.

Modernleşme çabaları kapsamında 18. yüzyıldan itibaren Batı'dan gelen askeri uzmanlar, eğitimciler, sanatçılar, elçiler ve konsolosların, özellikle 19. yüzyılda ticaretin gelişmesine bağlı olarak sayıları artan tüccarların, Batılı anlayışın Osmanlı topraklarında yayılmasına büyük katkı sağladıkları söylenebilir. Ancak Avrupa kökenli olan bu topluluğun yanı sıra Osmanlı toplumu içinden bazı grupların da bu konuda etkin oldukları görülmektedir. Avrupa'ya politik ya da ticari amaçla giden elçi, bürokrat, tüccar ve sanatkarların sağladıkları toplumsal ve mimari aktarımların yanı sıra Batı'da eğitim görenlerin bu kültür ile şekillenmiş olan kişisel üslup ve anlayışları ile ortaya koydukları fikir ve çalışmaların da sürece etkisi güçlü olmuştur. 19. yüzyıl, Batılılaşma fikrinin köklendiği, Batılı olma eğiliminin Avrupa'da eğitim gören kişilerin sayısındaki artış ile "kendi kuşağını yetiştirdiği" dönem olarak nitelendirilmektedir (Denel, 1982, s.25). Avrupalı ve Avrupa'da eğitim görmüş kişilerin sayısındaki artış ve politik/ekonomik güçsüzlük nedeniyle dış etkilere açık hale

gelen toplumda Avrupa'nın üstün olduğuna dair gelişen inanç, Modernleşme anlayışının yayılmasına zemin hazırlamıştır.

Söz konusu dönemde yönetim biçimi ve ekonomik ilişkilerdeki değişimler, yeni bir alt-yapıya, yeni kurumlara ve kent merkezlerine ihtiyaç doğururken bu duruma koşut olarak eğitim, planlama, imar ve denetim sistemlerinde de yenileşmeye gidilmesini gerektirmiştir. Bu çerçeveden bakıldığında; çeşitli nezaretler, müdürlükler ve belediyeler kurulduğu, nizamnamelerin çıkarıldığı, yeni eğitim kurumlarının açıldığı ve müfredatlarda değişiklikler yapıldığı, ulaşım, haberleşme ve finans ağları oluşturulduğu görülmektedir (Tekeli, 1985, s.466-472; Çelik, 1998, s.42-46, 68-83; Kodaman, 1999, s.27, 91-92, 114-115, 118, 133-135, 145; Tekeli, 1999, s.20-27; Seyitdanlıoğlu, 2010, s.1-11; Somel, 2010, s.41-44, 60-66, 76-79).

Buraya kadar sözü edilen ve pek çok alanı kapsayan dönüşümlerin gereksindiği yeni bina tipleri yeni mimari üsluplarla birlikte ithal edilmiştir denebilir. Mevcut yapı tiplerine ek olarak saraylar, kasırlar, köşkler, kışlalar, hükümet konakları, belediye binaları, gar binaları, postaneler, bankalar, iş hanları, oteller, apartmanlar, konutlar, elçilik binaları, özellikle cephe düzenlemelerinde, Barok, Rokoko, Neo-Klasik, Neo-Gotik, Art Nouveau gibi üslupların ve Oryantalist unsurların zaman zaman tek başlarına, zaman zaman eklektik yaklaşımla bir arada uygulandığı alanlar olmuşlardır. Söz konusu yenilik ve uygulamaların öncelikle hayata geçirildiği İstanbul kenti, 19. yüzyılın sonlarına gelindiğinde; özellikle Galata ile Pera bölgesinde inşa edilen okul, kilise, tiyatro, apartman, ticaret ve elçilik binaları ile Avrupa kenti görünümüne bürünürken, benzer gelişmelerin çok geçmeden İzmir'de de yaşandığı görülecektir (Aktüre, 1981, s.97; Batur, 1985, s.1086-1088; Yavuz-Özkan, 1985, s.1078-1079; Çelik, 1998, s.10-119).

Modernleşme Sürecinde İzmir

İzmir kenti ve çevresine Avrupa sermayesinin girişi, 17. yüzyıldan itibaren başlamıştır. Batı Anadolu, her zaman için Osmanlı toprakları içinde ticaretin en yoğun olduğu bölgelerden biri olmuştur. Bu özellikli konumu, ekilebilir verimli topraklara ve İmparatorluğun diğer kentlerinin yanı sıra dış dünya ile ilişkilerini sürdürdüğü fırtınalara kapalı limanlara (İzmir, Çeşme, Foça, vb.) sahip olmasından kaynaklanmaktadır. Bölgedeki liman kentlerinin gelişimine bakıldığında, özellikle 17. yüzyıldan itibaren İzmir limanının bölge içindeki öneminin arttığı ve Batı Anadolu'nun ticari merkezi olma yolunda ilerlediği gözlenmektedir (Kurmuş, 1977, s.29).

Söz konusu konumu nedeniyle Avrupa sermayesi Anadolu'ya girişini İzmir kenti üzerinden yapmıştır. 19. yüzyılda egemen olan Modernleşme eğilimleri ve Avrupa ülkelerinin aldığı imtiyazlar bu sermaye temsilcilerinin idari, ticari, toplumsal ve mekansal yapılanmalardaki rollerini artırmıştır. Bu dönemde özellikle İngiltere, Fransa ve İtalya'dan göç edip kente yerleşen Avrupalı tacirler genellikle toprak spekülasyonu, madencilik, sanayi ve sanayiye yönelik hammadde üretimi için tarım alanlarında çalışmışlardır. Bu aileler içinde Whittall/1811, Charnaud ve La Fontaine/1827, Barker, Lee, Giraud/1761, Aliberti sayılabilir.

Kurmuş; Batılı sermayenin güçlenmesinde etkin bir rol oynayan bu tüccar aileler içinde uyruk değiştirerek İngiliz vatandaşlığına geçmiş Rum, Ermeni, Yahudi hatta Türklerin bile yer aldığını belirtmektedir (Kurmuş, 1977, s.35).

İstanbul'un İmparatorluk toprakları üzerindeki gücünün ve otoritesinin giderek zayıflaması da Batılı grupların ticareti ve sosyal yaşamı yönlendiren güç olmalarını kolaylaştırmıştır. 1835 tarihinde İzmir'i ziyaret eden Kontes P. Nostitz' in "Şehri yöneten paşa aslında şekilsel bir yönetici, şehrin asıl yöneticileri konsoloslar" şeklinde aktardığı gözlemi de bu yöndedir (Pınar, 2001, s.151, 154).

Batılı sermayenin çıkarları doğrultusunda hammadde akışını hızlandırmak ve ucuz taşımacılık imkanları sağlamak için en uygun ulaşım imkanı olan demiryolu aynı zamanda Avrupa uluslarının tüccarlar üzerinden bölgedeki ticari ve siyasi gücünü arttırmak açısından da etkili olmuştur. Demiryollarının yapımı; imtiyaz sahibi İngiliz ve Fransız şirketlerine, kazandırdığı ticari gücün yanında yeni gelişim akplarının oluşmasında da söz hakkı ve pay vermektedir (Kasaba, 1994, s.14).

İngiliz tüccar J. Whittall'ün 1857 tarihinde kenti ziyaret eden W. Senior'a söyledikleri de, bu durumu doğrulamaktadır.

..Hattı Hümayun' u zorlar ve Avrupalıların da arsa alma hakkını sağlarsak Küçük Asya bir İngiliz ve Alman kolonisi haline dönecektir...Yapılacak en önemli şey, demiryolunun tamamlanmasıdır. Demiryolları İngilizlerce inşa edilecek, sahiplenilecek ve halen işletilmeyen bölgeleri üretime açacağından son derece karlı olacaktır. Böylece demiryolları şirketleri ve Avrupa kolonileri küçük birer cumhuriyet haline gelecek (Beyru, 2000, s.61).

Demiryollarının yapımı; özellikle iç bölgelerdeki isyan ve ayaklanmalara müdahale imkanı ile otoritenin kazanılmasını sağlayacağı, vergi toplama imkanlarını ve üretimi artıracığının düşünülmesi gibi nedenlerle Osmanlı hükümeti tarafından da desteklenmiştir (Çelik, 2012, s.34-35, 39-40). Burada ana fikir kenti Ege'nin verimli topraklarına bağlamaktır. Bu bağlamda ilk hat Aydın'a düşünülmüş, ayrıca Buca, Seydiköy (Gazimir), Torbalı, Tire, Ödemiş, Söke gibi potansiyeli olan yerleşimlere tali hatlarla ulaşılması tasarlanmıştır (Kıray, 1972, s.12-13).

1856'da İzmir-Aydın demiryolu imtiyazı ile başlayan süreç, 1866'da Torbalı'ya kadar giden hattın tamamının açılması ile sonlanmış, ardından alınan yeni imtiyazlar ile 1890'da son istasyon olan Söke'ye dek hattın tamamı açılmıştır (Kurmuş, 1977, s.70-81). İzmir-Aydın demiryolu hattının tesis alanı olarak; bağlantılı liman kurabilme olanağı, sanayileşmiş olması ve kent merkezine yakınlığı nedeniyle Punta (Alsancak) seçilmiştir (Atay, 1998, s.84). İzmir ve çevresini etkileyen bir diğer demiryolu hattı da 1863'te verilen imtiyazı takiben 1864-1866 yıllarında inşa edilen İzmir-Kasaba (Turgutlu) hattıdır. Bu hattın tesis alanı ise Basmahane bölgesindedir (Kıray, 1972, s.13; Şenocak, 2003, s.59).

Modernleşme sürecinde idari teşkilatlanmada görülen en önemli yeniliklerden biri 1848 tarihinde ilk belediye teşkilatının kurulmasıdır. Bu doğrultuda İzmir'de de İngiliz tüccarların

örgütlediği bir grup hükümete dilekçe ile başvurarak, "İstanbul modeline göre kurulmuş bir belediye örgütü" talebinde bulunmuşlardır. Yeni düzenlemeyle, yabancılar ve azınlıklar da belediye örgütünde temsil edilecek ve ticari düzenlemelerde söz sahibi olabileceklerdir (Kurmuş, 1977, s.102-103). Böylece, İzmir belediye örgütü yeniden düzenlenmiş, bazı Levantenler belediye meclis üyeliğine seçilmişlerdir. Bu gelişme Batılı grupların yerel idarede de yer edinmelerini sağlaması açısından önemlidir. 1885'te ise Fransızların ön ayak olması ve valinin de desteği ile "İzmir Ticaret Odası" kurulmuş ve bu oluşumda İzmir'de yaşayan tüm etnik grupların temsilcilerinin yer alma haklarının bulunması öngörülmüştür (Yorulmaz, 1988, s.87).

Batılı gruplar genellikle ticaret, sanayi, ve madencilik alanlarında aktif olsalar da özellikle İngiliz tüccarlar 1850 sonrasında çiftlik satın alarak tarımsal üretime de katılmışlardır. 1867'de yabancıların toprak sahibi olmasına izin verilmesiyle 1878'te İzmir çevresindeki tarım alanlarının %41'inin İngiliz tüccarların elinde olduğu belirtilmektedir (Yorulmaz, 1988, s.100).

19. yüzyılın ikinci yarısında kentteki imar çalışmalarının çoğunda, imtiyaz alan yabancı şirketler görülmektedir. Bunların başlıcaları; Göztepe ve Karşıyaka Tramvay hattı, İzmir su şebekesinin döşeme ve dağıtımı, İzmir-Aydın ve İzmir-Kasaba demiryolu hatları ile söz konusu sürecin en önemli projelerinden biri olan rıhtım inşasıdır (Kıray, 1972, s.17; Atay, 1998, s.80-85). Rıhtım dolgu ve inşası Fransız-İngiliz ortaklığında 1868'de imzalanan anlaşma ile başlamış ve 1875'te bitirilmiş, ardından yeni bir anlaşma ile Osmanlı Gümrük Binası ve dolgu alanını yapma hakkı elde edilmiştir. 1880 yılında Gümrük binası bitirilmiş ve anlaşma gereğince 1912'ye dek, 32 yıl boyunca, liman işletmesi şirketin olmuştur (Atay, 1993, s.114; Atay, 1998, s.99). Böylece Osmanlı'nın en önemli dış limanlarından biri olan İzmir limanının kontrolü Avrupa sermayesinin eline geçmiştir.

19. yüzyılda İzmir'de bir yanda 17. yüzyıldan beri ticari amaçla kentte bulunan, bu topraklarda doğmuş büyümüş ancak yaşam biçimi olarak Avrupalı olan Levantenler, bir yanda farklı etnik gruplara mensup Osmanlı tebaa, bir yanda da Avrupalılar yaşamaktadır. Batılı grupların üzerinde durduğu konulardan biri eğitimidir. 19. yüzyıl sonunda, büyük çoğunluğu dini kuruluşların yönetiminde olan 23 yabancı okulun varlığı bilinmektedir. Kent içinde yabancı gruplara hizmet veren çeşitli eğitim kurumlarının varlığına rağmen, Levanten toplumun özellikle erkek çocuklarının, eğitim için Avrupa'ya gittiği görülmektedir (Yorulmaz, 1988, s.129-130). Bu tercih, Levanten topluluğun Batılı kültürün bir parçası olma ve bunu sürdürme istemlerini ortaya koymaktadır.

Batılılaşma Anlayışının Mimariye Yansımaları ve İzmir'deki Dönüşümler

Osmanlı mimarisinin Batı'ya açılması Lale Devri'nde başlamış, ancak uygulamalar saray ve çevresi ile sınırlı kalmıştır. Tanzimat'la birlikte Batılılaşma anlayışının toplumun daha büyük kesiminde yaygınlaşması sonucunda; okul, hastane, saray gibi tekil yapıların yanında yol, köprü, demiryolu gibi alt yapı uygulamalarıyla da Batılı kent görünümü oluşturulmuştur.

Yeni yerleşim alanlarında ve yangınlarla büyük ölçüde yok olan alanlarda bu anlayışla Avrupalı uzmanlar tarafından planlama yapılmış, mekanlar bu anlayışla şekillenmiş, yapım sistemi olarak kagir inşaata geçiş hızlanmış ve bu inşaat tekniğini uygulamak için Avrupa'dan mimar ve ustalar getirilmiştir. Söz konusu mimar ve ustalar beraberlerinde kendi üsluplarını, beğenilerini, inşa tekniklerini de getirmiş ve uygulamışlar, olasılıkla mal sahibi ve kullanıcının isteklerini de bu yönde etkilemişlerdir. Avrupa'da eğitim almış Türk aydınlarının da bu dönüşüme etkileri/katkıları açıktır. Öte yandan yabancı sermayeye bağımlılığın artmasıyla birlikte ekonomik çöküş hızlanmıştır. Buna rağmen özellikle kamusal alanlarda anıtsal ve gösterişli düzenlemeler dikkat çekmektedir (Çelik, 1998, s.42-46, 68-83; Tekeli, 1999, s.20-27).

Batılılaşma sürecinde ortaya çıkan mekânsal yenilikler; değişen ticari ve toplumsal anlayışı yansıtan yapı grupları olarak hastaneler, eğitim yapıları, postaneler, demiryolları ve gar yapıları, oteller ve anıtsal/simgesel öğeler olan saat kuleleridir. Hükümetin Batılılaşma politikası kapsamında inşa ettirilen kamu yapılarında yapım sistemi ve ana formlarda Batı kaynaklı üslupların genel kuralları hâkimdir. Bu dönemin yapılarında gözlenen temel özellikler, boyut, tasarım anlayışı ve iç mekan kurgusu ile yeni düzeni temsil etmeleridir (Kuban, 2007, s.661-672).

Yine bu süreçte yeni konut alanlarının ve tiplerinin oluştuğu/geliştiği görülmektedir. Bu konut tiplerini şu şekilde gruplamak mümkündür:

-Varlıklı ailelerin inşa ettirdiği iki ya da üç katlı, cephe düzenlemeleri ve iç mekan süslemelerinde Batılı, mekan organizasyonu ve cumba gibi elemanlarla yerel karakterler taşıyan tekil konutlar,

-Yoğunlukla orta sınıf gayrimüslim tebaanın kullandığı, kitle organizasyonu, cephe düzenlemeleri ve elemanları ile Batılı etkiler taşıyan Sıra Evler,

-Özellikle İstanbul Batılı yaşam alanlarında (Galata ve Pera) gözlenen, yoğun ticari yapılarla iç içe girmiş, Avrupalı bürokrat ve tüccarların yanı sıra varlıklı gayrimüslimlerin kullandığı çok katlı konutlar (Denel, 1982, s.53).

19. yüzyılda gelişen yenileşme anlayışının mimari alandaki yansımalarını İzmir özelinde de askeri (Sarı Kışla), idari (Hükümet Konağı), sağlık (Konak Doğum Hastanesi), eğitim (Atatürk Lisesi), ticaret (Konak Pier), altyapı (havagazı fabrikası), ulaşım (Alsancak Garı) ve konut (Edwards Köşkü) yapıları gibi pek çok örnekte izlemek mümkündür.

Sarı Kışla

Yapımına 1827 yılında bugünkü Konak Meydanı'nda başlanan Sarı Kışla 1829 yılında bitirilmiş olup adını yapımında kullanılan taşların renginden almıştır. Üç katlı ve kagir olarak inşa edilen yapının arka bölümü talim alanı olarak düzenlenmiştir. 1847 yılında kapsamlı bir onarım geçiren yapıya bu yıldan başlayarak eklemeler yapılırken bu arada deniz doldurularak talim alanını genişletme işlemi de sürdürülmüştür (Ürük, 1999, s.111).

İzmir’de, meydan oluşturma çabaları kapsamında askeri yapı kimliği ile Konak Meydanı’ndaki yerini almış olan yapının avlusunun büyük bir bölümü 1940’lı yılların başında yola dönüştürülmüş, 1955 yılında ise Sarı Kışla, dönemin belediyesi tarafından yıkılmıştır (Tibet, 2005, s.43-46) (Görsel 1-2).



Görsel 1. Sarı Kışla, Varyant’tan görünüş
(<http://www.haberbuketi.com>)



Görsel 2. Sarı Kışla ön cephe ve Konak
(<http://www.apikam.org.tr>)

Ağız tarafı denize dönük, geniş bir “U” biçiminde konumlanmış üç katlı ana binanın birinci bloğu, deniz yönünden bakıldığında Saat Kulesi’nin sağ tarafında kalan Subay Gazinosu ile başlamaktadır. Bu bölümün cephe düzenlemelerinde ve kemer biçimlerinde Oryantalist üslup özellikleri görülmektedir. Meydana bakan cephesinde; yatay bölünmenin vurgulanması ve her katta farklı kemer biçimlerine sahip pencere düzenlemeleriyle Neoklasik/Neorönesans, eksende yer alan balkonun üst kısmında çatı seviyesindeki tepelikte görülebilen Barok etkilerin bir arada bulunduğu eklektik bir uygulama yansıtan binada komutanlık bulunmaktadır. (Görsel 3).



Görsel 3. Sarı Kışla, Subay Gazinosu (<http://www.apikam.org.tr>)

Hükümet Konağı

1868 yılında Konak Meydanı'nda yapımına başlanan ve 1872 tarihinde inşası tamamlanan konağın mimarı, Salepçi Hacı Ahmet Bey denetiminde İtalyan mühendis Rofo'dur. Konağın önünde yer aldığı eski resimlerde görülebilen ve döneminin Batılı tasarım özelliklerini yansıtan bahçe sonraki yıllarda meydana dahil edilmiştir. 1970 yılındaki büyük yangına kadar işlevini sürdüren yapı, bu tarihten sonra büyük bir onarım geçirerek yeniden Hükümet Konağı olarak düzenlenmiş ve günümüze gelmiştir (Yılmaz, 2003, s.17-21; Eyüce, 2005, s.37-40; Tibet, 2005, s.51-53). (Görsel 4).



Görsel 4. Hükümet Konağı ve bahçe düzenlemesi (<http://www.izmirliyiz.com>)

Dönem mimarisinde sık kullanılan eklektik üslup bu yapıda da kendini göstermektedir. İki katlı kagir binanın özellikle giriş bölümünde bulunan sütunları, pencere düzenlemeleri, katların cepheye yansımaları vurgulayan ve yatay bölümlenme yaratan silmeleri ve çatı seviyesindeki üçgen alınlıkları ile Neoklasik ve Neorönesans üslup özellikleri taşımaktadır. (Görsel 5).



Görsel 5. Hükümet Konağı, ön cephe (<http://www.emlakkulisi.com>)

Saat Kulesi

İzmir Saat Kulesi; dış politika, içerideki egemenlik anlayışı ve ekonomik nedenlerden dolayı azledilip Aydın vilayetinin merkezi olan İzmir'e atanmış bir sürgün vali olan Kamil Paşa döneminde, II. Abdülhamid'in tahta çıkışının 25. yılı kutlamaları kapsamında Fransız mimar Raymond Pere tarafından, 81 m²lik alana yayılan sekizgen mermer bir platform üzerinde 25 m. yüksekliğinde ve dört katlı olarak kesme taştan inşa edilmiş ve 1901'de tamamlanarak açılmıştır. 1 Şubat 1974 tarihinde yaşanan deprem sonrasında kule zarar görmüş, kulenin saat kadrantları üzerindeki son kat yıkılmış ve 1974-1976 yıllarında onarılmıştır (Tibet, 2005, 47-50). (Görsel 6).



Görsel 6. Saat Kulesi, eski kartpostal (<http://www.izmir.bel.tr>)

Yapıda uygulandığı görülen; at nalı ve dilimli kemerler, baldaken tasarımlı sebiller ve bunları örten kubbeler, yalnız eski resimlerde görülebilen almaşık teknikle renkli taş işçiliği, mukarnas-palmet-rumi-lotus-kıvrık dal gibi unsurları barındıran bezemeler, sebil kubbesi seviyesinde yapıyı çepçevre dolaşan tepelik düzenlemeleri Oryantalist üslubun yapıya hakimiyetini ortaya koymaktadır. (Görsel 7).



Görsel 7. Saat Kulesi, sebiller, kemerler, kubbeler ve diğer bezeme öğeleri (<http://www.yerbilgisi.com>)

Atatürk Lisesi

19. yüzyılın sonlarına doğru Rum Okulu olarak Alsancak'ta inşa edilen bina, 1919-1922 yılları arasında Yunanlılar tarafından hastane olarak kullanılmıştır. İşgalden sonra Konak'ta bulunan İdadi Mektebi'nin taşındığı bina, 1936 yılında Erkek Muallim Mektebi olarak hizmet vermeye başlamıştır. Tarihlerine henüz ulaşamadığımız çok sayıda onarım geçirmiş olan yapı, 1942 yılından beri Atatürk Lisesi adıyla eğitim işlevini sürdürmektedir (Tinal, 2008, s.130-131). (Görsel 8).



Görsel 8. Atatürk Lisesi, ön cephe, genel görünüm.

19. yüzyılda Batılılaşma süreci kapsamında inşa edilen eğitim yapılarının ağırlıklı olarak Neoklasik üslup özelliklerini yansıttığı görüşünü Atatürk Lisesi binası da desteklemektedir. Yapıyı çepeçevre dolaşan siltmeler, İyon düzeninde sütunlar ve üçgen alınlıkla düzenlenmiş giriş, yine aynı tarzda sütunların yoğun olarak kullanıldığı hol düzenlemesi, söz konusu üsluba özgü uygulamalardır. (Görsel 9-10).



Görsel 9. Atatürk Lisesi, giriş
(<https://www.facebook.com>)



Görsel 10. Atatürk Lisesi, zemin kat, hol
(<https://www.facebook.com>)

Konak Doğum Hastanesi

1851 yılında padişahın desteği ve halkın bağışlarıyla, İngiliz Konsolosluğu'nun hastane yapılması koşuluyla Osmanlı İmparatorluğu'na tahsis ettiği arsada inşa edilen Gureba-i Müslimin Hastanesi, İzmir'in ilk Müslüman hastanesi olma özelliğini taşımaktadır. 1897'de arkasında bulunan cephane depolarının bulunduğu arsa da binaya eklenmiş, 1903 yılına gelindiğinde hastane o gün için tam teşekküllü sayılabilecek duruma gelmiştir. (Görsel 11).



Görsel 11. Konak Doğum Hastanesi, eski bir resim (<http://www.haberbuketi.com>)

1913 yılında İzmir Memleket Hastanesi, 1950'de İzmir Devlet Hastanesi, 1985'te ise İzmir Doğum Evi isimlerini arak sağlık yapısı işlevini sürdüren bina bugün İzmir Tepecik Eğitim ve Araştırma Hastanesi Poliklinik binası olarak hizmet vermektedir (<http://www.yeniasir.com.tr/KentHaberleri/2012>).

Yapı; sütunlu, üçgen alınlıklı giriş ve tüm cephelerdeki pencere düzenlemeleri ile Neoklasik üsluba gönderme yapmaktadır. (Görsel 12).



Görsel 12. Konak Doğum Hastanesi, ön cephe, giriş düzenlemesi (<http://wowturkey.com>)

Alsancak Garı

Osmanlı İmparatorluğu'nun ilk demiryolu olan ve 1857 yılında Vali Mustafa Paşa tarafından temeli atılan İzmir-Aydın hattının başlangıç noktasında yer alan Alsancak Garı, 1860 yılında hizmete açılmıştır (Levi, 2009), (Görsel 13).



Görsel 13. Alsancak Garı, ön cephe, eski kartpostal (<http://wowturkey.com>)

Kurtuluş Savaşı'ndan sonra ORC (Orient Railway Company)'ye ait olan istasyon, 1935 yılında ilgili firmanın devre dışı bırakılmasıyla TCDD'ye geçmiş ve günümüze kadar TCDD bünyesine gelmiştir. 1 Mayıs 2006 tarihinde İzban Projesi ile kapatılan Alsancak Garı, 19 Mayıs 2010 tarihinde tekrar yolcu taşımacılığına açılmıştır. (Görsel 14).



Görsel 14. Alsancak Garı, bekleme salonu ve gişeler (<http://wowturkey.com>)

Yapı, inşa edildiği dönemdeki istasyon yapılarıyla benzer üslup özellikleri taşımaktadır.

Konak Pier

1868 yılında başlayan rıhtım inşasının devamında, 1880'de Fransız Gümrüğü olarak inşa edilen yapının mimarının Gustave Eiffel olduğu düşünülmektedir. 1880-1913 arasında çeşitli eklemeler yapılan bina, 1925'te Fransız şirketinden İzmir Liman ve Körfez İşletmeleri'ne devredilmiş, 1934'te devlet tarafından satın alınmıştır (Pekin, 2012). (Görsel 15).



Görsel 15. Fransız Gümrüğü (bugün Konak Pier), eski bir resim (<http://www.forumlordu.com>)

1951 yılında Denizcilik Bankası Türk Anonim Şirketi'ne devredilen bina, 1954'te liman Alsancak'taki yeni yerine taşınınca önemini kaybetmiş, 1955-1960 arasında güney bölümü balıkhanesi olarak kullanılmış, 1960'tan sonra Türkiye Deniz İşletmeleri'nin kullanımına bırakılmıştır. 1974 yılında kuzey bölümü Deniz Kuvvetleri'ne tahsis edilmiş, 1986'ya kadar da bir bölümü ESHOT ambar ve atölyeleri olarak kullanılmıştır.

1995 yılında ilk kurtarma girişimleri başlamış ve yapının rölöveleri yapılmıştır. Restorasyon çalışmalarının tamamlanmasının ardından 2004'te yapının güney bölümü alışveriş merkezi haline getirilmiştir (Pekin, 2012: <http://www.tarkem.com.tr>). (Görsel 16, 17).



Görsel 16. Balıkhanesi (bugün Konak Pier) (<http://www.izmir.com.tr>)



Görsel 17. Konak Pier, alışveriş merkezi (<http://wowturkey.com>)

Dönemin ağırlıklı tercihi olan Neoklasik üslup özelliklerini bu yapının cephelerinde de okumak mümkündür.

Havagazı Fabrikası

1860 yılında bir İngiliz şirketi tarafından Alsancak'ta kurulan havagazı fabrikası 1864'ten itibaren önce sokakların daha sonra da yapıların aydınlatılması için gaz üretmiştir. Elektrik enerjisine geçiş ise 1905'te "Elektrik Fabrikası"nın kurulmasıyla gerçekleşmiştir. İnşa edildiği dönemde oldukça önemli bir altyapı projesinin parçası olan yapı, 2007-2008'de İzmir Büyükşehir Belediyesi tarafından restore ettirilmiş ve Havagazı Fabrikası Kültür Merkezi olarak hizmete girmiştir (Kayın-Şimşek, 2009, s.15-16), (Görsel 18-19).



Görsel 18. Konak Pier, alışveriş merkezi (<http://wowturkey.com>)

Yapıda görülen tuğla kullanımı, çatı formları ve basık kemerli pencere düzenlemeleri Avrupa'daki benzerleri ile ortaklıklarını ortaya koymaktadır (Görsel 19).



Görsel 19. Havağazı Fabrikası, cephe düzenlemesi ve çatı formları (<http://www.skyscraperlife.com>)

Edwards Köşkü

İngiliz Edwards ailesi tarafından 1880'de Bornova'da inşa ettirilen konutun, süreç içinde Bari ve Murat aileleri tarafından kullanıldığı bilinmektedir (Calcas, 1983, s.54). 1930'lar da Alaiyeli Zade Mahmut Bey'in mülkü olan yapı, 1980'de kamulaştırılarak İzmir Vilayeti Korunmaya Muhtaç Çocukları Koruma Birliği'ne tahsis edilmiş, 1983 yılında ise Sosyal Hizmetler ve Çocuk Esirgeme Kurumu'na devredilmiştir.

Süreç içinde çeşitli sorunlar nedeniyle boşaltılan yapının mülkiyeti, 2001 tarihinde gerçekleşen protokol kapsamında Gençlik Merkezi kullanımına yönelik restore edilmek üzere, Sosyal Hizmetler ve Çocuk Esirgeme Kurumu tarafından İzmir Büyükşehir Belediyesi'ne devredilmiştir. 2001-2003 sürecinde İzmir Büyükşehir Belediyesi tarafından, Dokuz Eylül Üniversitesi Mimarlık Fakültesi, Restorasyon Anabilim Dalı'nın proje hizmeti ile gerçekleşen kapsamlı bir onarım geçiren yapı, üniversite öğrencilerine yönelik sosyal hizmet merkezi olarak kullanılmaktadır (Birol Akkurt, 2004, s.137).



Görsel 20. Edwards Köşkü, ön cephe ve yan cephe (Birol Akkurt, 2004)



Görsel 21. Edwards Köşkü, arka cephe

Yapının cephe düzenlemelerinde simetri hakimdir. Binaya hem ön cepheden hem de arka cepheden giriş sağlanmaktadır. Ön cephede yer alan, çift kollu merdivenle ulaşılan, üst kat terasını taşıyan İyon düzeninde başlıklara sahip sütunlarla çevrelenmiş veranda, yapıya koloniyel bir etki yüklemekte ve prestij mekanı olarak yapının görkemli bir biçimde algılanmasını sağlamaktadır. Diğer cephelerde ise yalın bir düzen görülmektedir. (Görsel 20, 21).

Sonuç

19. yüzyılın ikinci yarısında, hem sayısal yoğunluğa hem de ekonomik güce sahip bir Batılı topluluğun yaşadığı İzmir kentinde, belirgin bir fiziksel dönüşümün gerçekleştiğini söylemek mümkündür. Yüzyılın başlarından itibaren değişen idari, ticari ve toplumsal yaşam, beraberinde yeni hizmet ağlarını gerektirmiş, özellikle ulaşım ve arazi kullanımında düzenlemelere ihtiyaç duyulmuş, ticari ürünlerin akışını rahatlatmak için yeni yollar aranmıştır. Bununla birlikte, özellikle Batılı toplumdaki nüfus artışı nedeniyle yeni yaşam alanlarına ihtiyaç duyulmuştur. Avrupa'dan davet edilen şehir plancılarından L. Storari, 1851-1856 yıllarında kentin kadastral ve 1/5000 ölçekli planını hazırlamıştır (Atay, 1998, s.23-24). Ermeni Mahallesinde çıkan büyük yangın sonrasında yangın alanının düzenlenmesi sürecinde, L.Storari planında söz konusu alanda geleneksel dokunun ortadan kalkarak izgara plana dönüştüğü görülmektedir.

Bu süreçte ticari alanda Punta bölgesi önem kazanırken Kemeraltı değer kaybetmiş, malların ucuz depolandığı, basit imalatın yapıldığı, küçük esnafın bulunduğu bir ticari alan haline dönüşmüştür (Kıray, 1972, s.37, 44-45).

1875'de tamamlanan "Rıhtım", Batılılaşma sürecinin önemli bir projesidir. Rıhtım inşası şartnamesinde; "şirket dolgu alanda ihtiyaca uygun sokak açabilecektir" hükmü yer almakta, böylelikle dolgu yapmanın yanı sıra, bu yolla ortaya çıkan alanları planlama ve dolayısıyla rant belirleme yetkisi de şirkete verilmektedir. Rıhtımla yaratılan Batılı imajı bütünleyen diğer unsurlar da, kıyı bandı boyunca ve çevresinde kümelenen, Avrupa ülkelerinin resmen temsil edildiği konsolosluklar, postaneler, kulüp, dernek ve tiyatro binalarıdır (Kıray, 1972, s.16-18, 32, 34, 42, 46, 52; Makal, 1999, s.42-43; Beyru, 2000, s.122; Sevinçli, 2002, s.10-11).

Tüm diğer Osmanlı kentleri gibi, yapıların yanı sıra sokakların da kandil ve fenerlerle aydınlatıldığı İzmir'de, 1860 yılında bir İngiliz şirketi tarafından havagazı fabrikası kurulmuş ve 1864'ten itibaren önce sokaklar daha sonra da yapılar havagazı ile aydınlatılmaya başlanmıştır. Elektrik enerjisine geçiş ise 1905'te "Elektrik Fabrikası"nın kurulmasıyla gerçekleşmiştir (Atay, 1998, s.21).

Kent merkezinde Batı imgesi olarak gözlenen bir diğer unsur, Mimar M. Raymond Pere tarafından tasarlanan ve 1901'de II. Abdülhamid'in tahta çıkışının 25. yılı şerefine, bir kent simgesi olarak inşa edilen Saat Kulesi'dir (Tibet, 2005, s.47-48).

Dönemin egemen anlayışı kapsamında konutlardaki dönüşüme bakıldığında ise, tekil yapı ve Sıra Evlerin öne çıktığı görülmektedir. Kent merkezinde özellikle Punta, Karataş ve Mit-

hatpaşa'da, 19. yüzyıl ortalarında Sıra Ev uygulamaları görülmektedir. Kent merkezinde arazinin değerli oluşu, tekil yapı uygulamaları yerine Sıra evlerin tercih edilmesinin temel nedenidir. Ancak, model alınan Batı kentlerinde, özellikle işçi sınıfına yönelik olan sıra ev uygulamalarının İzmir'deki kullanıcıları işçi sınıfı değil, orta sınıf Levanten ve varlıklı gayrimüslim gruplardır. Varlıklı Levantenler ise banliyölerdeki geniş arazilere konutlar yapmayı tercih etmişlerdir. Banliyölerin öneminin ve kullanımının artmasındaki en büyük etken ulaşım kolaylığıdır. Buca, Seydiköy ve Bornova gibi banliyö yerleşimleri demiryolu hattı ile kent merkezine bağlanmaktadır (Kıray, 1972, s.45-51).

Osmanlı Modernleşmesi 19. yüzyılda pek çok alanın yanında mimarlık alanında da etkili yenilikler ortaya koyarken, gerek yapı tipleri, gerek inşa teknikleri gerekse üslup tercihlerindeki değişimler İzmir metropol alanında da çoğu örnekte karşımıza çıkmakta ve dönemin izlerini yansıtmaktadır.

Kaynakça

- Akşin, S. (2012). 1839'da Osmanlı Ülkesinde İdeolojik Ortam ve Osmanlı Devleti'nin Uluslararası Durumu. H. İnalçık, M. Seyitdanlıoğlu (Ed.). *Tanzimat, Değişim Sürecinde Osmanlı İmparatorluğu* (s.133-143). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Aktüre, S. (1981). *19. Yüzyıl Sonunda Anadolu Kenti Mekansal Yapı Çözümlemesi*. Ankara: ÖDTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları.
- Atay, Ç. (1993). *Tarih İçinde İzmir*. İzmir: ESİAD Yayınları.
- Atay, Ç. (1998). *Osmanlı'dan Cumhuriyete İzmir Planları*. İzmir: Yaşar Eğitim ve Kültür Vakfı Yayınları.
- Batur, A. (1985). Batılılaşma Döneminde Osmanlı Mimarlığı. *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi* (c. 4, s.1038-1067). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Baysun, M. C. (1985). *Mustafa Reşid Paşa ve Tanzimat. Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi* (c. 6, s.1547-1554). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Belge, M. (1983) *Tarihten Güncelliğe*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Beyru, R. (2000). *19.Yüzyılda İzmir'de Yaşam*. İstanbul: Literatür Yayınları.
- Biol Akkurt, H. (2004). *19. Yüzyıl Batılılaşma Kesitinde, Bornova Ve Buca Levanten Köşklere Mekansal Kimliğinin İrdelenmesi*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.
- Calcas, E. (1983). *Gateways to the Past, Houses and Gardens of Old Bornova*. İzmir: Bilgehan Basımevi.
- Çelik, Z. (1998). *19. Yüzyılda Osmanlı Başkenti Değişen İstanbul*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Çelik, Z. (2012). *İmparatorluk, Mimari ve Kent, Osmanlı Fransız Karşılaşmaları (1830-1914)*. İstanbul: Salt Yayınları.
- Denel, S. (1982). *Batılılaşma Sürecinde İstanbul'da Tasarım ve Dış Mekanlarda Değişim ve Nedenleri*. Ankara: Ortadoğu Teknik Üniversitesi Yayınları.
- Eyüce, A. (2005). İzmir'de Kentsel Değişimler ve Mimari Gelişmeler Çerçevesinde Kent ve Mimarlık İlişkileri. *Ege Mimarlık*, 53, 37-40.
- Gürsel, S. (1985). 1838 Osmanlı-İngiliz Ticaret Antlaşması. *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi* (c.3, s.688-690). İstanbul: İletişim Yayınları.
- İnalçık, H. (2012). Tanzimat Nedir?. H. İnalçık, M. Seyitdanlıoğlu (Ed.). *Tanzimat, Değişim Sürecinde Osmanlı İmparatorluğu* (s.29-56). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

İnalçık, H. (2012). Sened-i İttifak ve Gülhane Hatt-ı Hümayûnu. H. İnalçık, M. Seyitdanlıoğlu (Ed.). *Tanzimat, Değişim Sürecinde Osmanlı İmparatorluğu* (s.89-110). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Kara, E. Z. (2012). Gülhane Hatt-ı Hümayunu'nda Batı'nın Etkisi. H. İnalçık, M. Seyitdanlıoğlu (Ed.). *Tanzimat, Değişim Sürecinde Osmanlı İmparatorluğu* (s.111-132). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Kasaba, R. (1994). İzmir. Ç. Keyder, Y. E. Özveren, D. Quataert (Ed.). *Doğu Akdeniz'de Liman Kentleri (1800-1914)* (s.1-22) (G. Ç. Güven, Çev.). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Kayın, E., Şimşek, E. (2009). İzmir Havağazı Fabrikası Endüstri Kompleksi Üzerine Yeniden Düşünmek. *Ege Mimarlık*, 70: 14-19.

Kazgan, H. (1985). *Düyun-ı Umumiye. Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi* (c. 3, s.691-716). İstanbul: İletişim Yayınları.

Keyder, Ç. (1985). Osmanlı Devleti ve Dünya Ekonomik Sistemi. *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi* (c. 3, s.642-652). İstanbul: İletişim Yayınları.

Keyder, Ç. (1993). *Türkiye'de Devlet ve Sınıflar* (S. Tekay, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Kılıçbay, M. A. (1985). *Osmanlı Batılılaşması. Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi* (c. 1, s.147-152). İstanbul: İletişim Yayınları.

Kıray, M. (1972). Örgütlemeyen Kent, İzmir'de İş Hayatının Yapısı ve Yerleşme Düzeni. Ankara: Sosyal Bilimler Derneği Yayınları.

Kodaman, B. (1999). *Abdülhamid Devri Eğitim Sistemi*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Yayınları, 1999.

Kuban, D. (2007). *Osmanlı Mimarisi*. İstanbul: YEM Yayınları.

Kurmuş, O. (1977). *Emperyalizmin Türkiye'ye Girişi*. İstanbul: Bilim Yayınları.

Levi, E. A. (2009). Alsancak Garı. İzmir Kültür ve Turizm Dergisi, 2. Erişim: 26.05.2014, <http://www.izmirdergisi.com>.

Makal, O. (1999). *Tarih İçinde İzmir Sinemaları 1896-1950*. İzmir: Güzel Sanatlar Eğitim ve Kültür Vakfı Yayınları.

Noviçev, A. D. (1979). *Osmanlı İmparatorluğu'nun Yarı Sömürgeleşmesi* (N. Dinçer,Çev.). Ankara: Onur Yayınları.

Ortaylı, İ. (1985). *Tanzimat. Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi* (c. 6, s.1545-1547). İstanbul: İletişim Yayınları.

Pamuk, Ş. (1985). *19.yüzyılda Osmanlı Dış Ticareti. Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi* (c. 3, s.653-665). İstanbul: İletişim Yayınları.

Pamuk, Ş. (2001-2002). Bağımlılık ve Büyüme: Küreselleşme Çağında Osmanlı Ekonomisi. *Doğu-Batı*, 17, 35-41.

Pekin, S. Z. (2012). Konak Pier. *İzmir Kültür ve Turizm Dergisi*, 15. Erişim: 26.05.2014, <http://www.izmirdergisi.com>.

Pinar, İ. (2001). *Hacılar, Seyyahlar, Misyonerler ve İzmir, Yabancıların Gözüyle Osmanlı Döneminde İzmir 1608-1918*. İzmir: İzmir Büyükşehir Belediyesi Kent Kitaplığı Yayınları.

Quartaert, D. (2012). Tanzimat Döneminde Ekonominin Temel Problemleri. H. İnalçık, M. Seyitdanlıoğlu (Ed.). *Tanzimat, Değişim Sürecinde Osmanlı İmparatorluğu* (s.729-740). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Sevinçli, E. (2002). *İzmir’de Tiyatro*. İzmir: İzmir Büyükşehir Belediyesi Yayınları.

Seyitdanlıoğlu, M. (2010). *Tanzimat Döneminde Modern Belediyeciliğin Doğuşu, Yerel Yönetim Metinleri*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Somel, S. A. (2010). *Osmanlı’da Eğitimin Modernleşmesi (1839-1908)*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Şenocak, B. (2003). *Levant’ın Yıldızı İzmir, Levantenler, Rumlar, Ermeniler ve Yahudiler*. İzmir: Şenocak Kültür Yayınları.

Tekeli, İ. (1985). Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Eğitim Sistemindeki Değişmeler. *Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi* (c. 2, s.456-475). İstanbul: İletişim Yayınları.

Tekeli, İ. (1999). 19. Yüzyılda İstanbul Metropol Alanının Dönüşümü. P. Dumont-F. Geogon (Ed.). *Modernleşme Sürecinde Osmanlı Kentleri* (s.19-30) (A. Berktaş,Çev.). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Tinal, M. (2008). Mekteb-i İdadiden Günümüze İzmir Atatürk Lisesi. *Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi Dergisi*, 24, 125-134.

Tibet, M. D. (2005). *19. Yüzyıldan Günümüz Dönemine İzmir’de Yaşanan Sosyal, Ekonomik Değişimler Çerçevesinde Konak Meydanının Geçirdiği Evrelerin İncelenmesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi, Ankara.

Timur, T. (1985). *Osmanlı ve Batılılaşma. Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi* (c. 1,139-146). İstanbul: İletişim Yayınları.

Toprak, Z. (1985). Tanzimat’tan Sonra İktisadî Politika. *Tanzimat’tan Cumhuriyet’e Türkiye Ansiklopedisi* (c. 3, s.668-671). İstanbul: İletişim Yayınları.

Toprak, Z. (2008). İktisat Tarihi. S.Akşin (Haz.). *Türkiye Tarihi 3, Osmanlı Devleti 1600-1908* (s.219-271). İstanbul: Cem Yayınevi.

Ürük, Y. (1999). Sarı Kışla. *Ege Mimarlık Dergisi*, 14: 111.

Wallerstein, I. (1992). *Tarihsel Kapitalizm* (N. Alpay, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Yeni Asır. Erişim: 26.05.2014, [http://www.yeniasir.com.tr/
KentHaberleri/2012/07/11/tarihi-konak-dogum-hastanesi-kapandi](http://www.yeniasir.com.tr/KentHaberleri/2012/07/11/tarihi-konak-dogum-hastanesi-kapandi)

Yıldırım, Y., Özkan, S. (1985). Osmanlı Mimarlığının Son Yılları. *Tanzimat'tan Cumhuriyet'e Türkiye Ansiklopedisi* (c. 4, s.1078-1085). İstanbul: İletişim Yayınları.

Yılmaz, F. (2003). *Tarihsel Süreç İçerisinde Konak Meydanı*, İzmir: İzmir Büyükşehir Belediyesi Kent Kitaplığı Yayınları.

Yorulmaz, Ş. (1988). İzmir Basınında Levantenler (19.yüzyılın 2.yarısı). İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Atatürk İlkeleri ve İnkılap Tarihi Enstitüsü Yayınları.

TÜRKİYE'DE GÖRSEL SANATLARDA ANTI-ULUSALCI SÖYLEMLER

ANTI-NATIONALISTIC DISCOURSES IN VISUAL ARTS IN TURKEY

H. Suna Sönmezalp
sunas34@hotmail.com

Geliş Tarihi: 12.11.2013 | Kabul Tarihi: 07.01.2014

Öz: Genç Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş yıllarında ulus imgesini besleyen bir olgu olarak devletin kontrolünde ve desteğinde gelişen görsel sanat ortamında; 60'lı yılların sonlarından başlayarak toplumsal hareketlerin paralelinde ortaya çıkan politik içerikli, ulusal sorunları eleştiren yapıtların tarihsel süreç içinde ivme kazanarak karşıt söylemlere dönüştüğü görülür.

Bu çalışmanın amacı anti-ulusalci söylemler olarak adlandırabileceğimiz ulus karşıtı sanat yapıtlarının dikkate değer örnekleri üzerinden; özellikle politik, ekonomik, toplumsal ve kültürel alanlar arasındaki ayırım çizgilerinin çöktürdüğü tarihsel kırılma noktaları da göz önüne alınarak farklı görüşler ışığında, özellikle 1970-2008 yılları arasında dikkate değer bir hareketlilik sergileyen görsel sanat sürecinin irdelenmesidir.

Anahtar Sözcükler: Ulus İmgesi, Anti-Ulusalci Söylem, Politik İçerik, Kırılma Noktası.

Abstract: It is seen that works of art criticizing national issues of political content occurring in parallel to social movements starting from end of 60's has accelerated and been converted into opposing discourses in the medium of 'visual art' under control and support of the government as a fact feeding symbol of nation in foundation years of young Turkish Republic.

The aim of this study is to study 'visual art' period presenting a considerable motion during 1970-2008 in the light of different views taking into account the historical breaking points when lines between particularly political, financial, social and cultural areas have collapsed based on the remarkable samples of works of arts against nation that can be called 'anti-nationalist discourses'.

Keywords: Symbol of Nation, Anti-Nationalistic Discourse, Political Content, Breaking Point.

Giriş

Kuruluşundan başlayarak Batı'ya açılma ve çağdaşlaşma politikalarıyla yönlendirilen, Doğu ile Batı arasında kalan coğrafyası ve sosyal çeşitliliğinden kaynaklanan sorunlar ve çelişkilerle mücadele ederek çağdaş dünyada var olmaya çalışan genç Türkiye Cumhuriyeti, Lev Kreft'in tanımıyla ulus-devlet yaratma yolunda, ulus inşası modellemesine özgün bir örnektir. Ulus inşasının, ulusun önce kendine sonra başka uluslara varlığını kanıtlayacak ulus imgesini besleyen, başta sanat olmak üzere her türlü malzemeyi içerdiğini belirten Lev Kreft: Ulus inşası ilk modern siyasi sanat rejimidir ve hala geçerliliğini korumaktadır sözleriyle ulusu inşa etmenin ve sürekliliğini sağlamanın sanatla doğrudan ilişkisini vurgular (Artun, 2008, s.31).

Ulus devletin sanat üzerindeki konumunu temsil eden Fransız Güzel Sanatlar Akademisi örnek alınarak, Osmanlı İmparatorluğu döneminde 1883 yılında kurulan Sanayi-i Nefise dönemin Türkiye'sinde, Batı'nın görevini tamamlamış eğitim kurumları olarak görülen güzel sanatlar okullarıyla karşılaştırıldığında çağın ilerisinde modern bir kurumdur (Artun, 2008, s.22-24). Ulus inşası programının temel ilkelerini belirleyen Atatürk devrimleri doğrultusunda, 1923-1970 yılları arasında görsel sanatlar alanında yapılan yeniliklerin hemen hemen tümü; devlet kontrolünde, devlet desteğinde, 'ulus' imgesini beslemek, sürekliliğini sağlamak ve devlet ideolojisini tanıtmak adına kullanılan birer araçtır. Cumhuriyet'in geçmişe karşı çıkan, gençliğe dayanan, bir tür fütürist bakışla olumlu bir geleceği hedefleyen, dünyada güncel olanla bütünleşmek hatta onu aşmak isteyen yapısı Türk sanatçısının modernleşme arzu ve gereksinimine denk düşmüş ve benimsenmiştir (Erdemci, Germaner, Koçak, 2007, s.3).



Görsel 1. Gürman, A. (1964). Montaj 4. Tahta üstü selülozik boya ve dikenli tel. 123x140x9 cm. <https://www.google.com.tr/search?q=altan+g%C3%BCrman+eserleri&tbm=isch&bo=u&source=AQ&ved=OCCKQsAQ&biw=1280&bih=783#q=montaj+4+by+altan+g%C3%BCrman&tbm=isch>

Öğrenci gösterileri, ardından 27 Mayıs askeri darbesinin yaşandığı 60'lı yıllardan başlayarak yükselen yeni olma arzusu yanında; toplumsal, ekonomik, kültürel yapının gelişmesinin de etkisiyle sanat alanında belirgin birçok renklilik gözlenir. Sanat aynı zamanda sol ideolojinin aracı olmaya başlar ve 68 kuşağının toplumsal eleştiri içeren işleri dikkate değer çıkışlar olarak öne çıkar. Türk sanatına yepyeni bir bakış açısı getiren, radikal bir yol ayırımını başlatmış olan sanatçılar arasında Altan Gürman başta gelmektedir (Erdemci, Germaner, Koçak, 2007, s.17). Sanatçının 1964 tarihli Montaj 4 adlı işinde görüldüğü gibi ulus devletini yapı taşları olan, bürokrasi ve militarizme karşı eleştiri atağı izlenir. (Görsel 1). Politik içerikli anlamları simgelerle çoğaltıp zenginleştiren sanatçı Aydın Ayan'ın 1978 tarihli "Elektrik İşkencesi" adlı işi de (Görsel 2) bu döneme özgü bir örnektir. Daha sonra eleştiri dozu giderek artan anti ulusalcı etkinliklerin baş aktörlerinden sanatçı Halil Altındere'yi eleştiren küratör Beral Madra 22 Temmuz 2006'da Birgün Gazetesinde yayınlanan yazısında; asıl kırılmanın 1970'lerde yaşandığını belirterek, Altan Gürman'ın 1960'lardaki benzer içerikli yapıtlarının militarizm eleştirisinin, ya da Serhat Kıraz'ın 1980 darbesi sırasında Hareket Köşkü'nde sergilediği "Elektrikli Sandalye" görüntüsünün Altındere ve kuşağının Post-medyatik imgeleri yanında daha güçlü olduklarını iddia eder.



Görsel 2. Ayan, A. (1978). Elektrik İşkencesi. Tuval üzerine yağlıboya. 160x100 cm

www.lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=457&periodID=342&pageNo=0&exhID=0&sortBy=generic&sortDir=DESC

Türk Sanatında Kırılma Noktası

Akademisyenlerin üniversitelerden hatta ülkeden ayrılmalarına neden olan 12 Eylül 1980 askeri darbesinin getirdiği baskı ortamı, Türk sanatı için önemli bir kırılma noktasıdır. Sanat yapıtıyla politik, ekonomik, toplumsal ve kültürel alanlar arasındaki ayrım çizgilerinin bu

tarihten sonra çökertildiği görülür. Bu dönemde kent yaşamını, etnik, kültürel, ekonomik kimliklerini sorgulayan işler üreten sanatçılar sanat üretiminin boğucu devlet desteği ve anti-demokratik denetimden bağımsızlaşmasını, biçim ve teknik olarak resim ve heykelden farklı işlerin öne çıkmasını, kısıtlı da olsa izleyiciyle buluşmasını sağlamaya çalışırlar. Sanatçıların sanat sistemi içinde örgütlenmiş olarak var olmaları da bu dönemde gerçekleşir (Erdemci, Germaner, Koçak, 2007, s.33).

1984'te başlayıp 1988'e kadar tekrarlanan yerleşik sanat sisteminin sınırlarını zorlayan "Öncü Türk Sanatından Bir kesit" sergilerinin Dolmabahçe Sarayı'nın bahçesinde yer alan Hareket Köşkünde düzenlenen beşincisinde (1988) Serhat Kiraz, bilgi birikimini simgeleyen gazete yığınlarını işkence adıyla bilinen marangozların kullandığı aletle sıkıştırılmış olarak sergiler ve bilgi aktarımını engelleyen unsurları eleştirir. 1964'te Türkiye'den ayrılan 1985'ten sonra aralıklı olarak sergilere katılan Sarkis'in 1986'da Maçka Sanat Galerisindeki kişisel sergisindeki "Çaylak Sokak" adlı yerleştirmesi de İstanbul sanat ortamında dönüm noktası sayılır ve bunun bir sonucu tutucu ve ırkçı saldırılara maruz kalır. Kayıt bantlarından oluşan heykeller üzerinden ses ile duyma ve dinleme eylemine göndermelerde bulunan yerleştirme, adını sanatçının Taksim Talimhane'de doğduğu evin bulunduğu sokaktan alır. Sanatçının İstanbul'da gerçekleştirdiği ilk sergi olan "Çaylak Sokak", 1989 da Paris'te "Yeryüzü Büyücüleri" kapsamında tam anlamıyla taşınarak yeniden sergilenir (Zabunyan, 2009, s.108).

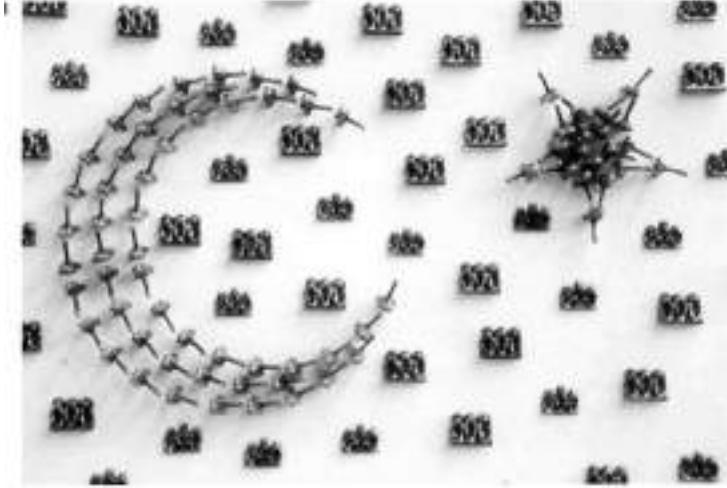
1980'lerin sonlarına doğru etkinliklerin ve sanatçıların sayısında olduğu kadar, izleyici ve galerilerin sayısında, liberal ekonomik düzenin getirdiği olanaklarla para aklama adına sanata yatırım yapanların sayısında da belirgin bir artış gözlenir. Politik, eleştirel işleriyle öne çıkan kavramsal sanatçılar da Avrupa Asya ve İstanbul Bienalleri (1987, 1989) gibi uluslararası etkinliklerde yer almaya başlar.

1990'lı yıllarda, küratörlü sergiler Türkiye'deki sanat üretimini uluslararası dolaşıma eklemeler. Sergilerin küratörleri tarafından yazılan açıklamalara bakıldığında hemen hepsinde sanatçıların Batı-dışı ülkelerden oldukları, kurulu düzene karşı, ayrı cinstenlik, altkültür gerçekleri gibi tepki çekebilecek konuları içeren işlere imza attıkları gözlenir. Modernist devrim sorgulamaları içeren Anı/ Bellek sergileri ve Proje 4L, Garanti Platform gibi güncel sanat mekânlarında gerçekleştirilen sergilerde düzenin dışında kalan ya da düzene karşı çıkan bireylerin ve grupların yaşamları, ya da İstanbul odaklı ulus devlet, militarizm, güncel siyaset ve bürokrasi bağlamında ironik eleştiri içeren yapıtlar öne çıkar. Bir toplumbilimci ya da bir belgeselci gibi çalışan genç kuşak sanatçılar Türkiye'nin siyasal, ekonomik, toplumsal sorunlarını resmi tarihi görselleştirerek hicvederler (Erdemci, Germaner, Koçak, 2007, s.39).

Anti Ulusalçı Söylemlerin Tırmanışı

1990'lar kültürel eylemlerin yalnızca elit söylemlerle kısıtlı kalmadığı, ötekini temsil eden ifade biçimlerinin de atağa kalktığı bir dönemdir. 1990'ların ortalarına doğru terörizmin

büyük kentlere sığraması, güvenlik güçlerinin giderek sertleşen operasyonları, faili meçhul cinayetler, ordu ve İslamcı hareket arasındaki gerilimin yükselmesi, Sivas katliamının yarattığı travma, karmaşık bir bunalım tablosu ortaya koyar. Altan Gürman, Sarkis ve Serhat Kiraz gibi öncüllerinin deneyimlerinden yola çıkan, katıldıkları uluslararası organizasyonlarda kurdukları ilişkilerden cesaret alan yeni kuşak sanatçılar işlerinde alt kültürel dilleri kullanarak, milliyetçi ikonları alaya alan, kışkırtıcı ve agresif bir ifade dili geliştirirler (Erdemci Germaner, Koçak, 2007, s.50).



Görsel 3. Tenger, H. (1992). Böyle Tanıdıklarım Var II. Yerleştirme. Pirinç döküm Priapos ve üç maymun heykelticikleri. 700x9x140 cm.

H. Altındere., S. Evren (2007). User's Manual Contemporary Art in Turkey/Kullanma Kılavuzu: Türkiye'de Güncel Sanat. s.429. İstanbul: Art-ist Prodüksiyon Tasarım Yayıncılık.

1990'lı yıllarda Avrupa Birliği şekillenirken, Türk sanat ortamı alternatif sanat hareketleri yanında küratörlük kavramıyla da tanışır. İstanbul Bienali ve bağımsız küratörler aracılığıyla Avrupa ve ABD de dolaşıma kabul edilen güncel sanat ortamında resmi ideolojinin ikonlarıyla uğraşan, disiplinler uygulamaları eleştiren, daha da cesur işlerin ortaya çıktığı gözlenir.

Eleştirel tavrıyla öne çıkan sanatçı Hale Tenger 1992'de, 3. Uluslararası İstanbul Bienali'ne, milli değerlerin sembolü olan Türk bayrağına yönelik oldukça agresif imgeler içeren Böyle Tanıdıklarım Var II adlı yedi metre boyunda duvar yerleştirmesi ile katılır. (Görsel 3). Sanatçıya Türk bayrağına hakareten dava açılır. Beral Madra çalışmayı:

"Tenger iki simge kullanıyor; toplumun tepkisizliğini ve edilgenliğini simgeleyen üç maymun ve erkek egemen toplumu simgelediği anlaşılan antik bereket tanrısı figürü, küçük figürlerin oluşturduğu büyük motif Türk bayrağını çağırıştırıyor" (Madra, 2007, s.76) sözleriyle tanımlar. Türkiye tarihinde ilk kez yaptığı eserden dolayı bir sanatçının yedi yıl hapsi

istenirse de, erkeklerin kadınlara yönelik şiddet eğiliminin evrensel düzeyde bir yansıması olduğu savunmasıyla beraat kararı verilir. Sanatçı iki kocaman otomobil farı arasında yer alan boş çaydanlık emziklerinden oluşan “Minörlere Yolculuk Muhayyer Kürdi Makamına” adlı işinde de azınlıklar ve Güneydoğu’daki çözümsüz duruma gönderme yapar. Alt alta ve üst üste yerleştirdiği Güneydoğu haritaları üzerinde yer alan asansör paneli boşluğunda ‘aşağı tükürsen sakal yukarı tükürsen bıyık’ deyimini akla getirecek şekilde düzenlediği Ankara haritasından oluşan “Aşağı Yukarı” adlı çalışması da aynı sorunlara işaret eden işlerinden biridir (Çalikoğlu, 2008, s.256).



Görsel 4. Birsel, S. (1994). Kurşun Uykusu. Yerleştirme. Kâğıt, afiş tutkalı, grafit tozu.
H. Altindere., S. Evren (2007). User’s Manual Contemporary Art in Turkey/Kullanma Kılavuzu:
Türkiye’de Güncel Sanat. s.198. İstanbul: Art-ist Prodüksiyon Tasarım Yayıncılık.

Tepki çeken bir başka çalışma da 1994’te Ankara’da gerçekleştirilen “Gar” sergisinde yer alan Selim Birsel’in “Kurşun Uykusu” adlı yerleştirmesidir. (Görsel 4). Tren istasyonu peronunun zeminine serilmiş bir dizi insan boyu kâğıt hamurundan yapılmış heykelden oluşan yerleştirme, kurşunlanmış bedenin son uykusunu çağırıştırır. Aynı dönemde öldürülen ayrılıkçı gerillaların televizyonda ibret olsun diye teşhir edilen bedenlerini anımsattığı gibi, bir başka bakış açısından Doğu’da öldürülen askerlerimizi temsil ediyor şeklinde algılanır ve sergi toplatılır.

Hale Tenger ve Selim Birsel gibi sanatçıların işleri oldukça saldırgan görünmekle birlikte ulusalcılık karşıtı söylemlerinde mitlere karşıt tavrı, açık ve tarafsızdır. Daha sonraları Türk sanat ortamında ataklarıyla dikkat çeken güneydoğu kökenli sanatçıların çalışmalarının, anti-ulusalcı görümler de yaratılmaya çalışılan bir başka toplumun ayrılıkçı, hatta ulusalcı söylemlerine dönüştüğü gözlemden hareketle, ulusalcı ikonlara karşı tavırlarının, farklı algılanması ve değerlendirilmesi gerekir.



Görsel 5. Altındere, H. (1997). İstanbul Bienali'nden yerleştirme görüntüsü.
Fotoğraflar. 170x233 cm. 110x140 cm.
S. Evren. (2008). Kayıplar Ülkesiyle Dans s.30. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Yabancı küratörlerin desteğiyle yurtdışı sergilerde boy gösteren eleştiri dozu giderek artan işleriyle öne çıkan sanatçı Halil Altındere'nin 1988-89'da önce Berlin'de, sonra Kassel'de sergilenen "Ne mutlu Türküm diyene" adlı yerleştirmesi ve üzerinde elleriyle yüzünü kapatan Atatürk resminin bulunduğu bir milyon TL'lik banknotu gösteren fotoğraf çalışması da benzerleri gibi, farklı yorumlanabilir mizahi yapılarıyla dikkat çeker. (Görsel 5). Sanatçının işleri, ulusal temsil ve ulusalcı değerler odaklı sanat çevresinden Türkiye karşıtı lobilerce kullanılabilecek net bir politik ileti içermesi nedeniyle tepki çeker fakat, iyimser bir bakış açısından bakıldığında oldukça masum yorumlandıkları görülür (Evren, 2008, s.39).



Görsel 6. Altındere, H. (1997). Tabularla Dans. Fotoğraf. 175x240 cm.
H. Altındere., S. Evren (2007). User's Manual Contemporary Art in Turkey/Kullanma Kılavuzu:
Türkiye'de Güncel Sanat. s.167. İstanbul: Art-ist Prodüksiyon Tasarım Yayıncılık.

Altındere'nin çok eleştirilen işlerinden: "Bir Türk Dünyaya Bedeldir" adlı yerleştirmesinde kastedilen dünyaya bedel olan Türk, "Ne mutlu Türküm diyene"deki Türk ise, etnik bir tanımdan bahsedilemez ve farklı etnik gruplar bir çatışma içinde tanımlanmaz (Evren, 2008, s.68). Türk'üm demek Türkiye Cumhuriyeti'nde yaşama kararını tanımlar şeklinde de yorumlanabilir. Aynı iyimser düşünce yapısıyla, ekonominin 1980'lerdeki hızlı liberalleşmesi ve enflasyonun hızla yükselmesi ile dünyanın en değersiz para birimi konumuna düşen Türk lirasını utanan Atatürk'lü banknot aracılığıyla eleştiren sanatçının izleyiciyi paranın gerçek değerine, ulusların ve ekonomilerinin utanç ya da gurur kaynağı olabileceğine dikkat çekmeye çalıştığı da söylenebilir.



Görsel 7. Altındere, H. (1998). Kayıplar Ülkesine Hoş Geldiniz. 12 adet pul formatında dijital baskı, her biri 30x21 cm (<http://4.bp.blogspot.com/-QQUotUcçKvc/TySVFSPewgl/AAAAAAAAME/D>).

1997'de küratör Rosa Martinez tarafından gerçekleştirilen 5. Uluslararası İstanbul Biennial'ine T.C kimliğini terk ettiğini imleyen "Tabularla Dans" adlı fotoğraf dizisiyle katılan (Görsel 6) Altındere, devletin ayrıcalıklı öznelerinden olmadığını kastederek ihanete uğradığını ifade eder. Sanatçı "Kayıplar Ülkesine Hoş Geldiniz" adlı bir başka işinde, gözaltında kaybolan insanların fotoğraflarından oluşan pul serisiyle, devletin kendini mitleştirme yollarından biri olan pul kavramı üzerinden muhalifleri öldüren ve cesetlerini kaybeden kimliğini eleştirir. (Görsel 7). "Bugün de Ölmedim Anne", "Ya Sev Ya Terket" adlı; ulusalcı aksesuarlar, kurşunlarla yazılan yazılar, asker kartpostallarıyla oluşturulan tipik Altındere işleri de Kemalist perspektiflerle etnik bir Türk tanımının yüceleştirilmesine karşı tavır sergiler. Seçkin elit bir kesim için üretmediğini belirten sanatçı ulusalcılıkla ilgili sözler üretmez; ulusalcılığın kendini ifade ederken kullandığı sözler, nesnelere oynar ve mizahla eleştirir (Evren, 2008, s.70).

Altındere'nin 2003 yılında Proje4L Güncel Sanat Müzesi'nde gerçekleştirdiği "Seni Öldüreceğim İçin Çok Üzgünüm" adlı serginin en çarpıcı işlerinden biri olan "Atatürk ve Alfabe"-de (Görsel 8); Vahap Avşar'ın resmettiği Atatürk büstünün özensizliği, 12 Eylül sonrasında yaygınlaşan özensiz kopyaları ve doğrudan Atatürk'ü yorumlama hakkını ellerinde tutan

“Atatürkçüleri” ve generalleri eleştirir. Aydan Murtezaoğlu da “Karatahta” (Görsel 9) adlı, Atatürk’ün açık havada portatif bir karatahta önünde, Latin harflerini öğrettiği çok bilinen fotoğrafından yararlanarak oluşturduğu enstalasyonunda her şeyin tek perspektiften yazılmasını sorgulamaya çalışır (Kortun, Kosova, 2007, s.4).



Görsel 8. Avşar, V. (1990). Atatürk ve Alfabe. Fotoğraf.

<http://www.google.com.tr/imgres?biw=1280&bih=783&tbm=isch&tbid=9sTAa7xECUyCpM:88imr=10&page=1&tbnh=1568&bnw=123%start=o&ndsp=31&ved=1t:429,r:3,s:0,1:86&tx=71&ty=83>



Görsel 9. Murtezaoğlu, A. (1992-1995). Karatahta. Yerleştirme. Karatahta üstünde giydirilmiş el. 140x175 cm.

<https://www.google.com.tr/search?q=aydan+murtezao%C4%9Flu+karatahta&tbm=isch&tbou&source=univ&sa=X&ei=Ef9nUtDONI7HtAaYpo-CIBA&ved=occSQsAQ&biw=1280&bih=783>

1995 yılında katıldığı “Hafriyat” gurubuyla birlikte yaptığı çalışmalarla tanınan Memed Erdener, deneysel çalışmalarını daha sonra “Extramücadele” (1997) adını verdiği kişisel projesi çerçevesinde, muhalif bir grafiker olarak sürdürür. Hayali müşterileri; dışı vuramadıkları taleplerinin kendine özgü işaret ve resimlerle dile getirilmesini isteyen Türk vatandaşı

1997-2007 yılları arasında Türkiyeli sanatçılar, başta Almanya olmak üzere AB ülkelerinde önemli çağdaş sanat merkezlerinde ve Sao Paolo, Sydney, Havana Bienalleri gibi orta ölçekli etkinliklerde yer alırlar. Bu sergilere Türkiyeli sanatçıların davet edilmesinde, ürettikleri yapıtların; zamanın ruhuna, zamanın imajına ve güncel sanat tekniklerine uygunluğu yanında etnisite ile ilgili yaklaşımlarının başlıca etken olduğu gözlenir. Batının ezilen halklarla ilgili senaryolarına uygunluğu ölçüsünde, uluslararası sergilerde sıkça boy gösteren sanatçıların çok ilgi gören işleri, 2000'li yılların sonlarına doğru açılım politikalarının hız kazanmasıyla farklı yorumlarla gündeme gelir. Bu bağlamda; Halil Altındere'nin "İskorpit"-sergisinde tepki yaratan, bir milletvekili tarafından Meclis'e gensoru önergesi verilmesine neden olan işlerini, 90'lı yıllarda savunan Bedri Baykam'ın, günümüzde sanatçıyı "bölücü örgütün savunucusu" olarak niteleyen metinler kaleme alması dikkate değer bir örnektir (Evren, 2008, s.40).



Görsel 11. Aydoğan, C. Eski Arkadaşım Atatürk. Fotoğraf.
<http://www.galeryapel.com/go.php?page=sergi&sergid=64>

Diyarbakır'dan Ataklar

2000'lerin sanat ortamında: Borusan, Aksanat, Siemens, Garanti-Platform ve Proje4L gibi özel sermayenin desteklediği güncel sanat mekânlarının, deneysel ve radikal yaklaşımları nedeniyle farklı coğrafyalardaki bienallerde sergilenen çalışmalarını, kendi ülkelerinde sergileyemeyen sanatçılara yeni fırsatlar sunduğu gözlenir. Bu sergilerin başında Proje4L'de gerçekleşen: "Plajın Altında Kaldırım Taşları" (2002), daha sonra "Seni Öldüreceğim İçin çok Üzgünüm" (2003) ve 2005'te Antrepo 5'te "Serbest Vuruş" sergileri ile Avrupa ve Amerika'da yaşayan birçok genç sanatçı Türkiye'deki sanat ortamında var olma şansı elde eder (Altındere, Evren, 2008, s.50).

9. İstanbul Bienali'nde Halil Altındere'nin küratörlüğünde 34 sanatçının katılımıyla gerçekleşen, Türkiye'de güncel sanatla uğraşan birkaç kuşağı bir araya getiren "Serbest Vuruş" da; politik, ironik, eleştirel, sorgulayıcı ve oldukça saldırgan, İstiklal caddesi üzerinde hiçbir galerinin kabul etmeyeceği işler yer alır. Sergi kataloğu TSK'yı aşağıladığı gerekçesiyle

toplattır mahkeme demokrasi tüm duygulanımlara katlanmaktır diye kararı kaldırır. Ordu, asker, işkence, cezaevi ve intiharlar gibi birbirine zıt dokuları işleyen sergi adını Diyarbakırlı sanatçı Cengiz Tekin'in aynı adlı video işinden alır. (Görsel 12). Bir spor sahasında serbest vuruş yapan oyuncuyu görüntüleyen yapıtta barajı kuran oyuncunun ailesinin ironik görünüşü Güneydoğu'da yaşananları anımsatır (Altındere, Evren, 2008, s.143).



Görsel 12. Tekin, C. (2005). Serbest Vuruş. Video görüntüsü.

H. Altındere., S. Evren (2007). User's Manual Contemporary Art in Turkey 1986-2006/Kullanma Kılavuzu: Türkiye'de Güncel Sanat. s.421. İstanbul: Art-ist Prodüksiyon Tasarım Yayıncılık.

Vahit Tuna'nın 2000 yılında düzenlenen Manifesta 3 kataloğunda yer alan çalışması "Birinci Dünya Vuruşu", boş bir sahadaki futbolcunun havada sıçrayarak futbolda zor bir hareket olan röveşatayı gerçekleştirdiğini gösteren fotoğraftır. (Görsel 13). İmgeye dikkatle bakıldığında havadaki topun futbol topu değil, basketbol topu olduğu, başka birinin oyununu oynamaya çalışan, ama kendi oynadığı oyunun kurallarını terk etmeye yanaşmayan oyuncuyu imlediği fark edilir (Kosova, 2008, s.3).



Görsel 13. Tuna, V. (1998). Birinci Dünya Vuruşu. Fotomontaj.

H. Altındere., S. Evren (2007). User's Manual Contemporary Art in Turkey 1986-2006/Kullanma Kılavuzu: Türkiye'de Güncel Sanat. s.438. İstanbul: Art-ist Prodüksiyon Tasarım Yayıncılık.

Sanatçının “Bonus” adlı videosu dakoreografik bir düzenleme eşliğinde kontrolden çıkmış biçimde kasklarını tokuşturan polisleri gösterir. (Görsel 14). Uygun adımın simetrisiyle başlayıp asimetrik bir iç içe geçmeye doğru ilerleyen polisler, slogan atmaya başladıklarında insan haklarına karşı girişilen tüyler ürpertici polis yürüyüşü akla gelir (Kosova, 2008, s.5). İstanbul’da gerçekleşen güncel sanat etkinliklerine, merkez dışından katılan sanatçılar kendi bölgelerinde de benzer girişimlerde bulunurlar. Diyarbakır’da 2002’de kurulan Diyarbakır Sanat Merkezi (DSM), etnik kökenlerinden ve coğrafyalarındaki yönetimle ilgili rahatsızlıklarından beslenen bir grup sanatçının yaşadıkları bölgede de çalışmalarını sürdürmelerini ve temsil edilmelerini sağlayan bir ortam yaratır. İzmir’de de K2 Güncel Sanat Merkezi (2003), sanatın İstanbul dışında da var olabileceğinin göstergesi olur. Anti-ulusalcı çıkışlarıyla tanınan sanatçı Şener Özmen’e göre Diyarbakır, Ankara ve İzmir’deki ilginç sanat hareketlenmeleriyle kıyaslanamayacak, sanatçılar ve üretimleri açısından hiçbir koşulda karşılaştırma yapılamayacak, benzerlikler ve eşzamanlılıklar söz konusu edilemeyecek kadar ciddi bir olgudur (Altındere, Evren, 2008, s.113).



Görsel 14. Bonus, video görüntüsü (<http://www.cagdassanat.com/tag/ba-lang/>).

Güncel sanat ortamında 90’ların ortalarından beri dolaşımda olan ve tepkilere neden olan sanatçıların, çoğunluğunun Güneydoğu kökenli olması rastlantı değildir. 2003 yılında yaşadıkları coğrafyanın etnik çalkantılarıyla anılmaya başlayan Balkan ve Kürt sanatçılarından oluşan 91 sanatçının katılımıyla küratör René Block tarafından Almanya- Kassel’de gerçekleştirilen “Balkan Uçurumlarında” başlıklı sergi Diyarbakır’da yaşayan sanatçılar için dönüm noktası olur. Karl Friedrich May’in 1982’de yazdığı aynı tarihlerde yazdığı aynı adlı romanıyla ilişkilendirilen sergi yazarın aynı tarihlerde yazdığı “Kürdistan Dağlarında” adlı romanıyla da ilişkilidir. Bu sergiler yoluyla Batı’ya açılan Diyarbakırlı güncel sanatçılar, sanatçı Şener Özmen’in açıkladığı gibi: Ne Balkan, ne de Ortadoğulu sanatçılar gibi coğrafyalarındaki yönetim sorunlarını, bu yönetimlerden duydukları rahatsızlıkları Batılı değerlere karşıtlık üzerinden temellendirmemişlerdir. Yöredeki güncel sanat üretimi, Batı’ya onun tüm de-

ğerler sisteminin ta baştan kabul edilerek, Kürt sorunuyla ilişkilendirilmiş/ilişkilendirilmiş bir şekilde girmiştir (Altındere, Evren, 2008, s.109).

2003 kışında Diyarbakır'ın Zerdüşt dönemlerinden kalma eski ateş tapınağı, yeni sergi salonu Keçiburcu'nda "Dilin Gücü" başlıklı sergi Ali Akay küratörlüğünde gerçekleşir. İzleyen sivil polisler tarafından yasadışı bulunan sergiye katılanlar arasında Avrupa Birliği Komisyonu Genişlemeden Sorumlu Üyesi Günter Verheugen de vardır. Asistan küratör Şener Özmen'in açıklaması çelişkili ve saldırgan sorularla gelir: "Yasalar içinde bir güncel sergi düşünülebilir mi? Bir milli sanat sergisi vücut bulabilir miydi bu topraklarda?" (Bal, 2008, s.149).

2004'te "90 Sonrasında Türkiye'de Güncel Sanat" üst başlığıyla Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi'nde düzenlediği toplantıda Halil Altındere: "Son birkaç yıldır merkez dışı kentlerdeki hareketlenmeyi tetikleyen bir konumda olması nedeniyle" Şener Özmen'in davet edildiğini, salt coğrafi bir şey olarak algılanmaması gerektiğini belirtir. Özmen bir konuşmasında salt coğrafi bir şey olarak algılanmaktan yana olduğunu, merkez-dışı olmanın akıl-ruh sağlığına etkilerinden, anadilin bugün annesinin konuşmadığı dil olarak bilincini nasıl ikiye böldüğünden söz edilmesi gerektiğini belirtir ve "Merkez-dışı olmak, hayvan olmakla eşdeğer olduğu için buradayım" şeklinde oldukça sert bir cümleyle bu sözleri yanıtlar (Çalıköğlü, 2005, s.58-59).

"Kuşkusuz sanatçı eleştirel olmalıdır. Yaşadığı çağda eleştiri, çaptan düşmüş ve uysal okumalara indirgenmiş bir yöntem olsa bile, eleştirel düşünmeyi bırakmamalıdır" sözleriyle sanat anlayışını dile getiren Özmen kimlik, aidiyet ve toprakla bağlantılı temsil pratiklerine adım atma anlamında Diyarbakır'ın tek örnek olduğunu belirtir (Çalıköğlü, 2005, s.61).

Şener Özmen'in ilk çalışmalarından ne öykü, ne günce, ne masal olmadığını belirterek plastik anlatı olarak nitelendirdiği işi "Şizo Defter Asım" adlı, soyadı Tracey Emin'in öyküsündeki "Abdülbaki Readymade" gibi yaşadığı her duruma göre Kızılkaput, Kızılmeydan, Kızılsavaş vb. olarak değişen bir Kürt gencinin ironik normalleştirilme macerasını resmeder (Çalıköğlü, 2005, s.79). Batı'dan gelen sanatçıları abartılı bir şatafatla ağırlayan Diyarbakır'da, şoka giren Kürt gencinin –erotik düş gücünün bastırılmasını – varoluşunun parçalanarak imha edilmesini betimlerken, bireysel ve toplumsal yitimin hikâyesini de anlatır.

Kendini, bütün sanatı bir gösteri toplumu bağlamında düşünen bir sanatçı olarak tanımlayan Şener Özmen, Erkan Özgen'le birlikte 2003 yılında "Tate Modern Yolu" adlı bir video çalışması gerçekleştirirler. (Görsel 15). Merkezdeki sanat "mabetlerine" ulaşımın imkansızlığını, sanatçının traji-komik uğraşısını "Cervantes" in yeldeğirmenleriyle savaşan kahramanı Don Kişot ile uşağı Sancho Panza aracılığıyla eleştiren çalışma Güneydoğulu sanatçıların merkez-periferi ekseninde bir çözümsüzlük ve kısırlık içinde olduğunu da aktarır.

Diyarbakır'da yaşayan sanatçı Erkan Özgen'in "Adult Games" (Yetişkin Oyunları) adlı video-su; çocukların savaşla sınırlı imgelemleriyle, yazgisal gerçekleri –yoksunluk ve öfke – üstünden büyük oyunlar oynamaya kalkıştıklarına tanıklık eden bir çalışmadır. Şener Özmen "Kelle Koltukta Sanat..." adlı yazısında yazgının siyah orlondan kar maskeleri aracılığıyla

görünür kılındığını belirtir (Bal, 2008, s.145). Erkan Özgen'in "Wellat" adlı işi de, Türkçe alt-yazılı ilk Kürtçe video olma özelliğiyle birlikte coğrafik travmayı, adı da "Wellat" olan birey üzerinden şizoid çalkalanmalarla açığa çıkarır (Altındere, Evren, 2008, s.110). (Görsel 16).



Görsel 15. Özmen, Ş. Özgen, E. (2003). Tate Modern Yolu. Video Görüntüsü.
H. Altındere., S. Evren (2007). User's Manual Contemporary Art in Turkey 1986-2006/Kullanma Kılavuzu: Türkiye'de Güncel Sanat. s.375. İstanbul: Art-ist Prodüksiyon Tasarım Yayıncılık.



Görsel 16. Özgen, E. (2002). Welat. Video görüntüsü.
H. Altındere., S. Evren (2007). User's Manual Contemporary Art in Turkey 1986-2006/Kullanma Kılavuzu: Türkiye'de Güncel Sanat. s.362. İstanbul: Art-ist Prodüksiyon Tasarım Yayıncılık.

Bu sergilerin Türkiye dışından destek alınarak organize edildiği ve Kürt kökenli yerel yönetimler iş başı yapmaları sonunda rahatladığı söylenen topraklarda küratörlerin gerçekleştirdikleri etkinliklere yerelden sanatçı ve katılımcı almak gibi bazı kriterler öne sürdükleri, sergilerin izleyici kitlesinin böylece arttırıldığı açıktır. Bu bağlamda merkez-dışı olmanın avantajlarından söz eden Şener Özmen: "Oradan ne gelirse gelsin, son derece vasat bir iş olsun, sonuçta vasat bir hikâyeyi anlatmadığı için burada göklere çıkarılabilir" sözleriyle etnisite, coğrafya, yoksunluk, arada kalmışlıkla ilintili işlerin merkez-dışında olduğu gibi merkezde de kabul gördüğüne işaret eder (Çalikoğlu, 2005, s.73).

Dış kaynaklardan beslenmiş olsalar da, etnik kimlikleri ve coğrafyaları üzerinden saldırgan, eleştirel tavırlarıyla gündeme gelen sanatçıların Türkiye’de güncel sanat hareketlerine ivme kazandırdıkları, uluslararası sanat ortamında görünür oldukları yadsınamaz. 90’lı yılların ikinci çeyreğinde güncel sanatta görülen bu hareketliliğin günümüzde; etnisite ve coğrafyayla ilgili politik kararlar doğrultusunda farklı değerlendirilmesi, tek kaynaktan beslenen ulus karşıtı işlerin mesajlarının çarpıcılığını yitirmesi, benzerliğin giderek daha kolay fark edilir olması ve ilginin azalması kaçınılmazdır. Bu bağlamda Diyarbakır Mucizesi’nin mimarlarından Şener Özmen bir söyleşide ironik bir biçimde; daha kişisel işler, daha kavramsal işler yapılması, sanatçının asla belli bir cahiliyet, yoksunluk, arada kalmışlık, kimlik problemleri, etnisite, hassasiyetler, bölge politikaları içinde konumlanmaması gerektiğine değinen sözleriyle, günümüz sanat ortamında Güneydoğu kaynaklı söylemlerin sıradan işlere dönüştüğüne ve kabul görmediğine dikkat çeker (Çalikoğlu, 200, s.76).

Sonuç

Türkiye Cumhuriyeti’nde kuruluş döneminden başlayarak oldukça uzun bir zaman diliminde devlet kontrolünde ve desteğinde gelişen, 90’lı yıllardan itibaren uluslararası organizasyonların desteğiyle hareketlenen sanat ortamında anti ulusalcı söylemleri aracılığıyla öne çıkan sanatçılar, yakaladıkları damarı alabildiğine kullanmış ve tüketmişlerdir. Günümüzde yaşanan gelişmeler: TBMM’de Kürtçe söylev veren Kürt kökenli milletvekilleri, Kürtçe TV, radyo yayınları, oy toplamak için Kürtçe hitaplarda bulunan siyasilere özetlenebilecek son yıllarda hız kazanan ayrılıkçı siyasi dönüşüm çabaları doğrultusunda, sanatçıların kendilerini nasıl konumlayacakları sorusu akla gelir.

Sanat çevrelerinde, yapılan işlerin dünya sanat ortamında var olabilmesi ve Türkiyeli sanatçıların Avrupalı sanatçılarla aynı sıralamada yer alması açısından bakarak, bu dönemi Türk sanat tarihinin en üretken dönemi olarak nitelendirme eğiliminde olup, akademi dışı sanatçıları ve ulusalcıları tutuculukla suçlayan görüşlerin öne çıktığı görülür. Sanatın, özellikle çağdaş sanatın yaşamin içinden beslendiği; disiplinlerarasılık, kimi zaman kabalık derecesinde sert eleştirelilik, abartılı görsellik, sıradanlık gibi özellikleri yanında farklı beğenilere de açık olması göz önüne alındığında pek de haksız olmadıkları söylenebilir. “Yüksek” ve “Aşağı” kültür ayrımının reddedilmesi, önceki yılların modernist, çözümlemeci yapıtlarının yerini; düzenlemeye yönelik, kavramsal yanı ağır basan, provokatif, anti-estetik yapıya devretmesi gibi yeniliklerin, yerleşik sanat ortamını çağdaş sanatın hareketli ortamına taşıması açısından da değerleri tartışılmaz. Etnik köken üzerinden anti-ulusalcı söylemlerle öne çıkan işlerin, politik gelişmeler doğrultusunda; farklı yorumlanması, mesajlarının sıradanlaşması, tepkilerin yanında dış kaynaklı desteğin azalması da kaçınılmazdır.

Devletin farklı dönemlerde sanatla ilgili tavrının farklılıklar göstermesi araştırmanın dikkate değer saptamalarından biridir:

2000 yılında küratör Erden Kosova, İstanbul Güncel Sanat Müzesi’nde düzenlediği “Birdenbire Türkler2” başlıklı sergide, 1980 askeri darbesiyle hapse girmiş olan sanatçı Orhan

Taylan'ın üzerinde çalıştığı tuvalin gölgesinde öğle uykusundaki fotoğrafını sergiler. Taylan sosyalist bir sanat örgütünün düzenlediği sergi sırasında çekilen bu fotoğraftan hemen sonra tutuklanıp yıllarca hapis yatmıştır. Aynı sergide yer alan sanatçı Gülsün Karamustafa'nın eşiyle birlikte 1971 darbesi sonrasında aranan birine yataklık etmeleri suçundan tutuklandıkları mahkemede cezaları yüzlerine okunurken çekilen fotoğrafa da yer verilir. Eleştirel işleriyle tanınan ve uzun yıllar uluslararası sergilerde yer alamayan Türk sanatçıların, bu organizasyonlara kabul edilmesinin arkasındaki politik gerçekliklere dikkat çekmeye çalışan Erden Kosova'nın sergiye uygun gördüğü ad ve özellikle seçtiği işler de ironiktir (Kortun, Kosova, 2007, s.1).

Günümüzde açılım adı altında gündeme gelen ayrılıkçı politikalar ışığında araştırmamızın konusu olan işlerin bir kısmının anti-ulusalcı olmayıp, yaratılmak istenen başka bir ulusun agresif ulusalcı söylemleri olarak değerlendirilmeleri daha doğru bir yaklaşımdır. Bu bağlamda Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş döneminde, ulus olma yolunda, "ulus" imgesini destekleyen sanat yapıtları ile 90'lı yıllardan başlayarak yükselen, 2000'li yılların sonlarına doğru hızını kaybeden mitik değerler karşıtı yaklaşımlar kıyaslandığında; uluslararası destekle yaratılmaya çalışılan başka bir etnik grup adına, benzer propaganda işleri olarak değerlendirilebilir.

Bu bağlamda küratör Brian Wallis'in "Ülkeleri Pazarlamak: Uluslararası Sergiler ve Kültür Diplomasisi" adlı makalesinde belirttiği gibi:

Ulusal kimliğin bir ölçüde imal edilmiş bir şey olduğu ve görsel temsiller aracılığıyla inşa edildiği hepimizin malumu. Gelgelelim, çok boyutlu kültür festivallerinin bir kültür diplomasisi biçimi –ya da daha açık ifadeyle bir halkla ilişkiler aracı olarak kullanılması, sanat sergilerinin propaganda amacıyla kullanıldığı uzun tarihteki en son gelişme. Festival kavramı daha saldırgan bir milliyetçilik iddiasının göstergesi...(Artun, 2008, s.256).

Davet edildikleri uluslararası organizasyonlarda sergilenen işleri aracılığıyla gönderdikleri mesajlarla Türkiye Cumhuriyeti'nin ulusalcı mitlerini eleştiren sanatçıların, gerçekte daha saldırgan bir ulusalcılık iddiasıyla yaratmaya çalıştıkları ulusun propaganda söylemleriyle gündeme geldikleri açıktır. Siyasal içerikli kavramsal sanat, eleştirdiği gerçeği değiştirmek amacıyla yapıldığına göre, son günlerdeki gelişmelere bakıldığında hedefine ulaşmıştır denilebilir.

Ulus devlet kavramı ve onu destekleyen mitlerin tartışmalara konu olan yaklaşımlarla terk edilme çabaları gündemdeyken, geçmişin yasaklı ulusal kavramlarını işleri aracılığıyla eleştiren sanatçıların da farklı algılanmaları ve değerlendirilmeleri kaçınılmazdır.

Kaynakça

- Altındere, H., Evren, S. (2007). User's Manual Contemporary Art in Turkey Kullanma Kılavuzu: Türkiye'de Güncel Sanat. İstanbul: Art-ist Prodüksiyon Tasarım Yayıncılık.
- Antmen, A. (2008). Hale Tenger İçerdeki Yabancı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Artun, A. (2008). *Sanat Siyaset Kültür Çağında Sanat ve Kültürel Politika*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bal, G. (2008). *Türkiye'deki Dün Bugün Dönüşümleri*. İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Erdemci, F., Germaner, S., Koçak, O. (2007). *Modern ve Ötesi*. İstanbul: Ofset Yapımevi.
- Çalikoğlu, L. (2008). *90'lı Yıllarda Türkiye'de Çağdaş Sanat*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi AŞ.
- Çalikoğlu, L. (2005). *Çağdaş Sanat Konuşmaları*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi AŞ.
- Evren, S. (2008). *Kayıplar Ülkesiyle Dans*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi AŞ.
- Madra, B. (2007). *İki Yılda Bir Sanat*. İstanbul: Norgunk Yayıncılık.
- Zabunyan, E. (2010). *Sarkis Ondan Bize*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve Sanayi AŞ.
- Kortun, V., Kosova, E. (2007). Ofsayt Ama Gol. Erişim: 16.03.2013. <http://ofsaytamagol.blogspot.com/2007/06/politik.html>
- Altan, E. (2007). Politik Bienal'in En Politik Çizgisi: Extramücadele. Erişim: 09.02.2013. <http://yenisafak.com.tr/Pazar/?t=18.10.2007&i=74822>
- Çağdaş Sanat. Erişim: 15.11.2012. <http://www.cagdassanat.com/tag/ba-lang/>