



ANKARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ

GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ
DERGİSİ

Journal of Ankara University
Faculty of Fine Arts

2022

CİLT/ VOLUME: 4

SAYI/ ISSUE: 1

**ANKARA ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ DERGİSİ/
JOURNAL OF ANKARA UNIVERSITY FACULTY OF FINE ARTS**

2022

Cilt: 4 Sayı: 1

Sahibi/ Owner

Prof. Dr. Zeynep ERDOĞAN
Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dekanı

Editör/ Editor

Prof. Dr. Kafiye Özlem ALP

Editör Yardımcıları/ Editor Assistants

Doç. Dr. Bengü BATU ERTUNG
Doç. Dr. Ceren GÜNERÖZ
Dr. Gökhan KARAOSMANOĞLU
Dr. İhsan METİNNAM

Onur Kurulu/ Honorary Board Members

Prof. Dr. Rüçhen ARIK
Prof. Dr. Mustafa ARLI
Prof. Dr. Zeynep AHUNBAY
Prof. Dr. Filiz YENİŞEHİRLİOĞLU
Prof. Dr. Tamay Raziye BAŞAĞAÇ
Prof. Dr. Cevat ERDER
Prof. Dr. Ayşe Çakır İLHAN

Yayın Türü: 6 aylık, ulusal, süreli

E-dergi

İletişim/ Contact

Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi
Ankara Üniversitesi Gümüşdere Yerleşkesi
Fatih Caddesi No: 33/A KEÇİÖREN / ANKARA / TÜRKİYE
TEL:0(312) 316 4930 – 0(312) 316 4920 / 1730-1731
Faks: 0 (312) 357 7475 – 0 (312) 316 4903
E-posta adresi: gsfergi@ankara.edu.tr
Web adresi: gsfergi.ankara.edu.tr

Danışma Kurulu/ Advisory Board

- Prof. Dr. Ali Öztürk, *Anadolu Üniversitesi*
Prof. Dr. Ayşe Çakır İlhan, *Ankara Üniversitesi*
Prof. Dr. Bekir Eskici, *Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi*
Prof. Dr. Burçin Türkcan, *Anadolu Üniversitesi*
Prof. Dr. Candan Terwiel Dizdar, *Hacettepe Üniversitesi*
Prof. Cüneyt Kurt, *Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi*
Prof. Dr. Emine Koca, *Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi*
Prof. Dr. Ferhat Özgür, *Düzce Üniversitesi*
Prof. Dr. Filiz Nurhan Ölmez, *Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi*
Prof. Dr. Güzin Yamaner, *Ankara Üniversitesi*
Prof. Dr. Hasip Pektaş, *Üsküdar Üniversitesi*
Prof. Dr. İbrahim Tunç Sipahi, *Ankara Üniversitesi*
Prof. Dr. İsmail Ateş, *Hacettepe Üniversitesi*
Prof. Dr. Melda Özdemir, *Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi*
Prof. Dr. Musa Köksal, *Muğla Sıtkı Kocaman Üniversitesi*
Prof. Dr. Ömer Adıgüzel, *Ankara Üniversitesi*
Prof. Dr. Sema Tağı, *Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi*
Prof. Seher Kurt, *Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi*
Prof. Dr. Sezer Cihaner Keser, *Van Yüzüncüyıl Üniversitesi*
Prof. Dr. Suat Karaaslan, *Çukurova Üniversitesi*
Prof. Dr. Suzan Duygu Bedir Erişti, *Anadolu Üniversitesi*
Prof. Dr. Süleyman Tarman, *Aksaray Üniversitesi*
Prof. Dr. Şeniz Aksoy, *Gazi Üniversitesi*
Prof. Dr. Zeynep Erdoğan, *Ankara Üniversitesi*
Doç. Dr. Ayben Kaynar Tanır, *Ankara Üniversitesi*
Doç. Dr. Ayşem Yanar, *Ankara Üniversitesi*
Doç. Dr. Cengiz Çetin, *Ankara Üniversitesi*
Doç. Dr. Deniz Onur Erman, *Hacettepe Üniversitesi*
Doç. Dr. Feryal Söylemezoğlu, *Ankara Üniversitesi*
Doç. Dr. Kadriye Tezcan Akmehmet, *Yıldız Teknik Üniversitesi*
Doç. Dr. Selen Korad Birkiye, *İstanbul Aydın Üniversitesi*
Doç. Serap Emmungil Karamanoğlu, *Hacettepe Üniversitesi*
Dr. Öğretim Üyesi, Eren Can Aybek, *Pamukkale Üniversitesi*
Dr. Öğretim Üyesi, Kozan Uzun, *Ankara Üniversitesi*
Dr. Öğretim Üyesi, Nami Eren Beştepe, *Ankara Üniversitesi*
Dr. Öğretim Üyesi, Zekiye Çıldır, *Artvin Çoruh Üniversitesi*

Sayı Hakemleri/ Guest Advisory Board

Dr. Öğr. Üyesi Berna İleri
Dr. Öğr. Üyesi Fatma Akfırat
Doç. Dr. Lütfi Özden
Dr. Öğr. Üyesi Kübra Şahin Çeken
Prof. Cüneyt Kurt
Dr. Öğr. Üyesi Rahman Işık Sarıalioğlu

Mizanpaj Editörleri/ Layout Editors

Arş. Gör. Ahmet Mansuroğlu
Arş. Gör. Gizem Sivrikaya
Arş. Gör. Hazal Evruk
Arş. Gör. Hiranur Gültekin
Arş. Gör. Zeynep Yılmaz

ANKARA ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ DERGİSİ



Değerli Okuyucular,

Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi (AÜGSFD) 14.02.2018 tarihinde kurulmuş; Güzel Sanatlar, Güzel Sanatlar Eğitimi, Geleneksel Sanatlar, Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım, Müzecilik ve Müze eğitimi alanlarına yönelik makalelerin yanı sıra, sanatla ilişkili temel disiplinlerdeki çalışmalarda kaleme alınmış; Türkçe ve İngilizce derleme ve araştırmaların yer alacağı çalışmaları kapsamaktadır. AÜGSFD *ulusal* hakemli ve bilimsel içerikli bir resmi yayın organıdır. Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi'nin temel amacı; Güzel Sanatlar, Güzel Sanatlar Eğitimi, Geleneksel Sanatlar, Kültür Varlıklarını Koruma ve Onarım, Müzecilik ve Müze eğitimi alanlarında çalışma yapan bilim, kültür ve sanat insanlarının bilgi, deneyim, değerlendirme, görüş ve önerilerini paylaştıkları bilimsel bir platform oluşturmak ve bu alanlardaki çalışmalara ulusal ve uluslararası düzeyde katkıda bulunmaktır.

Yayın hayatını "e-dergi" ve "basılı" formatında devam ettirecek olan dergimiz sayılarına *DergiPark Açık Dergi Sistemi* üzerinden ulaşılabilecektir. Makale başvuruları *DergiPark Açık Dergi Sistemi* üzerinden sağlanan erişim ve kullanım hizmeti ile Dergipak sisteminin ilgili web sayfasından yapılacaktır.

Değerlendirme Süreci ve Yayın İlkeleri

Bir makalenin dergide yayımlanabilmesi için makaleye ilişkin en az iki hakem tarafından olumlu görüş bildirilmiş olması gerekmektedir. Yayımlanmak üzere gönderilen yazıların şekil ve içerik yönünden ön incelemesi yayın kurulu tarafından yapılır. Uygun görülen çalışmalar, bilimsel yönden değerlendirilmek üzere, yayın kurulu tarafından belirlenen çift-kör, bağımsız ve önyargısız hakemlik (peer-review) ilkelerine göre en az iki hakem tarafından değerlendirilir. Hakemlerden birinin olumlu diğerinin olumsuz

görüş bildirmesi durumunda editör tarafından üçüncü bir hakemin değerlendirmesine başvurulur. Üçüncü hakemin de olumsuz görüş bildirmesi halinde veya ilk iki hakemin olumsuz görüş bildirmesi halinde yazı yayınlanmaz ve yazara iade edilir. Son karar Dergi Yayın Kuruluna aittir.

- Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi yılda **iki** kere yayımlanan hakemli bir dergidir. Dergide yayınlanacak eserlerin daha önce hiçbir yerde yayımlanmamış olması gerekir.
- Dergide makale yazım dili; Türkçe, İngilizcedir.
- Yayımlanan çalışmanın yayın hakkı dergiye aittir.
- Yazıları yayımlanan yazarlara telif ücreti ödenmez.
- Dergide yayımlanan yazılarda ileri sürülen görüşler yazarlarını bağlar ve yazıların hukuki sorumluluğu yazarlarına aittir.
- Yazım ilkelerine uygun olmayan çalışmalar hakem değerlendirmesine gerek duymadan geri çevrilir.
- Dergiye yayımlanmak üzere gönderilecek yazılar daha önce başka bir dergide yayımlanmamış ve yayımlanmak üzere gönderilmemiş olmalıdır.
- Daha önce bilimsel bir toplantıda sunulmuş bildiriler, bu durum açıkça belirtilmek şartıyla kabul edilir.
- Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi'nde yayımlanacak makalelerden herhangi bir ücret talep edilmez.

**ANKARA ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ DERGİSİ**

**Cilt: 4 Sayı: 1
2022**

Editörden viii

MAKALELER

Tolga HEPDİNÇLER

Fotoğraflarla Geç Dönem Osmanlı'nın Kostümlü Kimlikleri 161

Eda ÖZÇELİKBAŞ

*Mandala Terapisi ile Şifalanma: Jung ve Çok Kültürlü Bir Sanat Terapisi
Yaklaşımı*..... 181

Enver GÜNER, Seray KANTARCIOĞLU

*Nöroestetik Teorisi Bağlamında Adnan Çoker Resimlerinde Bilişsel
Uyaranlar*..... 196

Gizem SİVRİKAYA, Ceren GÜNERÖZ

*Müze Eğitimcileri için Kapsamlı Bir Kaynak: Müze Eğitimcisinin El
Kitabı*..... 212

Değerli Okurlar,

Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisinin dördüncü yılının birinci sayısının hazırlıklarını tamamlamanın mutluluğu içerisindeyiz. Dergimiz, ulusal ve uluslararası indekslerde taranma hedefine kararlı adımlarla yürümektedir. Bu sayımızda da dergimizin henüz indekslerde taranmamasından dolayı makale temini konusunda zorluklar yaşadığını bir kez daha tekrarlamak isteriz. Dergimiz bilimsel hakemli dergi niteliği taşımaktadır. Dergimiz, ancak siz yazarlarımızın değerli destekleriyle ulusal ve uluslararası indekslerde taranan bir dergiye dönüşebilir. Dergimizin ilk adımda TR Dizin’de sonraki adımlarda uluslararası indekslerde taranması için çalışmalarımız yoğun bir biçimde devam etmektedir.

Bu sayımızda, yeni Osmanlı kimliğinin dönemin aydınları tarafından idealize ve temsil edilme biçimlerinin kostümlü albümler üzerinden incelenmesinden, nöroestetik teori ve resim sanatı ilişkisine ve sanat terapisine geniş yelpazede disiplinlerarası özellikte üç nitelikli makale ile müze eğitimi alanında önemli bir çeviri esere yönelik tanıtım yazısı yer almaktadır. Dergimizin bu sayıdaki makalelerinden ilki, Tolga Hepdinçler’in **“Fotoğraflarla Geç Dönem Osmanlı’nın Kostümlü Kimlikleri”** başlıklı araştırmasıdır. Bu araştırma, 19. yüzyıl batılılaşma sürecinde, Osmanlı aydınlarının yeni Osmanlı kimliğini idealize ve temsil etme biçimlerini başarı ve başarısızlıklarıyla kıyafet albümleri üzerinden, daha çok Osman Hamdi Bey özelinde ele almaktadır.

“Mandala Terapisi ile Şifalanma: Jung ve Çok Kültürlü Bir Sanat Terapisi Yaklaşımı” başlıklı ikinci makalemiz ise Eda Öz Çelikbaş’a aittir. Bu çalışmada, özellikle Carl Gustav Jung tarafından geçmişte psikoterapi alanında, günümüzde ise sanat terapisi alanında mandala kullanımının, kendine özgü bir adlandırma olan “Mandala Sanatı Terapisi ya da Mandala Terapisi” adlarıyla anılıp anılamayacağı tartışılmaktadır. Buna ek olarak; görsellerden yararlanılarak mandalanın çeşitli kültürlerden hareketle evrensel olanla ilişkisi de ele alınmıştır.

Bu sayının üçüncü ve son makalesi ise Enver Güner ve Seray Kantarcıoğlu'nun hazırladığı “**Nöroestetik Teorisi Bağlamında Adnan Çoker Resimlerinde Bilişsel Uyarılar**” başlıklı çalışmadır. Bu çalışmada, Adnan Çoker'in eserleri renk, biçim ve ışık gibi duyuşsal uyarılar odağında, sanat eserlerinin nasıl algılandığı ve beyinde ne tür mekanizmalar dahilinde işlendiğini ele alan yeni bir çalışma alanı olan nöroestetik teorisi bağlamında incelenmiştir

Sayımızda yer alan tanıtım yazısı ise Melissa Bingmann, Nancy Cutler, Tim Grove, Kimberly A. Huber ve Anna Johnson gibi deneyimli müze eğitimcilerinin kaleme aldığı ve 2021 yılında Türkçe alanyazına kazandırılan "Müze Eğitimcisinin El Kitabı-Eğitimciler Başarılı Teknikleri Paylaşıyor" başlıklı kitapla ilgilidir. Gizem Sivrikaya ve Ceren Güneröz tarafından sunulan tanıtım yazısı, kitabı bölümler temelinde tanıtarak, günümüz müzelerinin yaklaşımlarını yansıtan anlayışlara yer vererek, kitabın çerçevesini alanyazından da yararlanarak tanıtmışlardır..

Dergimizin bu sayısına makale ile destek veren yazarlara, hakemlere ve yayınlanmasına emek veren çalışma grubumuza teşekkür ederiz. Dergimizin yeni sayısının okurlara yararlı olması dileğiyle.

Sevgi ve saygı ile,

Prof. Dr. K. Özlem Alp
Editör

FOTOĞRAFLARLA GEÇ DÖNEM OSMANLI'NIN KOSTÜMLÜ KİMLİKLERİ¹

Tolga HEPDİNÇLER²

Özet

Kıyafet albümleri olgusu, 16. yüzyıldan 19. yüzyıla kadar Batı görsel kültüründe Batılı olmayan gelenek ve alışkanlıkların popüler temsil türlerinden biri olmuştur. Bu albümler daha çok ansiklopedik çalışmalar olarak anılmakta olup, özellikle görsel sanatların olanaklarından yararlanılarak Batılı entelektüel deneyimlerin Doğu'ya dair oluşturdukları çalışmalardır. Osmanlı Devleti çevresindeki Doğu tebaasının temsili bu albümlerin ortak konuları olmuştur. Osmanlı'nın kültürel çeşitliliği ve Osmanlı tebaasının egzotik Doğu imajı, geleneksel Doğu bakışı ve deneyiminden oluşan Batı entelektüel ilgisini etkilemiş ve geliştirmiştir. Osmanlı İmparatorluğu'nun 19. yüzyıl Batılılaşma süreci, yeni bir Osmanlı ulusal kimliğini öngörmüş ve Osmanlı kimliğinin kostüm albümleri ile temsili, Batı kökenli birçok entelektüel deneyim gibi içselleştirilmiştir. Hem saray tarafından desteklenen Brindesi'nin Antik Kostümler Müzesi hem de "Osmanlı Antik Kostümleri Albümü" bu içselleştirme sürecinin örnekleri olmuştur. Batılılaşma Süreci, Batı gelenek ve alışkanlıklarını doğrudan etkileyen yeni oluşan aydınları da etkilemiştir. Osman Hamdi Bey gibi birçok Osmanlı aydını Avrupa'da yetişmiş ve Batılılaşma sürecinin dinamiği olmuştur. Kostüm albümleri ile Osmanlı aydınları arasındaki bağlantı, Osman Hamdi ve meslektaşlarının çok kültürlü çeşitlilik içinde idealize edilen yeni Osmanlı kimliğine olan eğilimlerini temsil ettikleri Elbise-i Osmaniyye Albümü'nde rahatlıkla görülebilir. 1873'te basılan Albüm, bir Osmanlı aydınının yeni Osmanlı kimliği fikrini fotoğraf deneyiminin olanaklarıyla nasıl idealize ettiğini de göstermektedir. Bu makale, geç Osmanlı kimliğinin bir idealizasyonu olarak Elbise-i Osmaniyye Albümü'ne odaklanacak ve ayrıca Osman Hamdi'nin Osmanlı kimliği ideallerini Batı görsel kültüründen gelen temsil tarzını kullanarak temsil etme başarısını veya başarısızlığın tartışmaktadır.

¹ Hepdinçler, T. (2006) Fotoğraf ve oryantalizm: 19. yüzyılda Osmanlı'nın fotoğrafik temsili, Yayınlanmamış Doktora Tez, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Tezinden üretilmiştir.

² Dr. Öğr. Üyesi, Bahçeşehir Üniversitesi, Fotoğraf Bölümü, tolga.hepdinler@comm.bau.edu.tr, ORCID:0000-0001-9453-7148

Anahtar Sözcükler: Fotoğraf, Osmanlı, elbise, batılılaşma, kimlik.

Costumed Identities of The Late Ottoman Empire With Photos

Abstract

Costume albums fact has been one of the popular representation types of the non-western traditions and habits in Western visual culture from 16th century to 19th century. These albums are mostly known as encyclopedic studies which have been flourished western intellectual experience about the East, especially by using the possibilities of visual arts. Representation of Eastern subjects of Ottoman periphery have been the common subjects of these Albums. Ottoman's cultural variety and the exotic oriental image of ottoman subjects have influenced and built up Western intellectual interest which consist of traditional oriental gaze and experience. 19th century westernization process of Ottoman Empire has predicted a new Ottoman National Identity and the representation of Ottoman Identity by Costume Albums has been internalized likewise many western rooted intellectual experiences. Museum of Antique Costumes and Album of "Ottoman Antique Costumes" by Brindesi which were supported both by the palace, has been the examples of this internalization process. Westernization Process has also affected a newly formed intellectuals who have directly influenced Western traditions and habits. Many Intellectuals of Ottoman Empire like Osman Hamdi Bey has been educated in Europe and they have been the dynamics of westernization process. Connection between Costume Albums and Ottoman intellectuals can easily be seen Elbise-i Osmaniyye Album (Costumes of Ottoman's Album) in which Osman Hamdi and his counterparts has represented their tendencies to new Ottoman Identity that had been idealized in multicultural diversity. The Album which was edited in 1873 also shows, how an ottoman intellectual idealized his new idea of Ottoman identity by the possibilities of photographic experience. This Essay will focus on Elbise-i Osmaniyye Album, as an idealization of Late Ottoman Identity and will also try to argue Osman Hamdi's success (or failure) to represent his ideals of Ottoman identity by using representation style which was rooted from Western visual culture.

Keywords: Photography, Ottoman, dress, westernization, identity.

1. GİRİŞ

On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısı, Walter Benjamin'in *meta fetişizminin haccı* olarak tanımladığı, ticari değiş tokuşun ve uluslararası rekabetin geliştiği arenalar olarak uluslar arası fuarların çağı olmuştur. Sözde bir dünya kurgusu içerisinde her ulusun kendini ifade etme fırsatı bulunduğu fuarlar aynı zamanda yüzyılın içerisinde değişen temsil biçim ve eğilimleri üzerinde

biçimlendirici bir etkiye sahiptir. Osmanlı ise söz konusu fuarların hemen hepsine, katılımın sağladığı etkiyi göz önüne alarak, imparatorluk prestijini yeniden kazanmak amacı ile katılmış görünmektedir. İlk katılımını 1851 yılında Büyük Londra Sergisi ile gerçekleştiren Osmanlı'nın bu ilk fuardan itibaren temel problemi uluslar arası bir hedef kitleye yönelik olarak kendi emperyal egemenliğinin, ideal bir görüntüsünü sunma çabası olmuştur (Ersoy, 2003, s. 188). Fuarların politik etkinliği, bu idealin Osmanlı örneğinde kurumsallaşmasına yol açmıştır. Özellikle Tanzimat'ın getirdiği ekonomik, sosyal ve askeri yeniliklerin aktarılması için fuarların oluşturduğu siyasal arena Osmanlı için bulunmaz bir fırsattır. Fuarların sözde evrenleri, Osmanlı açısından genel anlamda eski gücünü yeniden kazanmakta olduğu ya da en azından Batılı çağdaşları ile aynı düzeye ulaşmaya çabasında olduğunu gösteren alanlar olmuşlardır. Bu nedenle fuarlara katılım doğrudan devletin en üst makamı tarafından desteklenmiştir. 1867 yılında Paris'te gerçekleşen Evrensel Sergi'ye Abdülaziz'in bizzat katılımı sarayın desteğini ve Osmanlı'nın fuarlara gösterdiği önemi kanıtlamaktadır. Abdülaziz dönemi, uluslar arası fuarlara katılımların yanı sıra modern görsel sanatlara saray ilgisinin arttığı dönem olarak dikkat çekmektedir. Çağdaş Avrupa resimlerinin saray koleksiyonuna katılması, sultanın portre fotoğrafının çekilmesine onay vermesi sarayın ilgisini kanıtlamaktadır. Abdülaziz'in görsel sanatlara olan ilgisi, halefi II. Abdülhamid döneminde özellikle fotoğrafın devlet idaresinin öğelerinden birine dönüşmesinin ilk basamağı olacaktır. II. Abdülhamid Albümleri olarak da bilinen ve geniş kapsamlı fotoğraf projesinin geliştirilmesi ve uygulanmasının doğrudan devlet idaresi ile gerçekleşmesi 19. yüzyılın son çeyreğindeki görsel pratiklere içerisindeki saray etkinliğini örneklemektedir (Roberts, 2015).

Osmanlı'nın fuarlara katılımında ön plana çıkan bazı dinamiklerden söz etmek mümkündür. İlk, fuarlarda kurgulanan temsillerde aktarılmak istenen, merkezî bir devletin gücü ile aynı zamanda devleti oluşturan çok katmanlı toplumsal yapının varlığı olmuştur. Ülkenin tüm egemenlik alanını içine alan ve egemenlik alanı içerisinde farklı kültürlerin oluşturduğu sosyal pratiklerin vurgulandığı temsil türleri bu çerçevede değerlendirilebilir. Bu değerlendirmeye ek olarak, fuarların uluslar arası arenası için toplanan ve Batılı izleyiciyi hedef alan malzemenin, Osmanlı'yı istikrarlı, düzenli ve bütünlüklü bir siyasi varlık olarak gösterme amacı bulunmaktadır (Ersoy, 2003, s. 188; Çelik, 2005, s. 101-102). Fuarların oluşturduğu sözde evrenin ölçülebilir ve karşılaştırılabilir maddî yapısı Osmanlı'nın hedeflediği amaçların gerçekleşmesi bağlamında temsilin dikkatli bir biçimde kurgulanmasına neden olmuştur.

1873 yılında düzenlenen Viyana Fuarı dikkatli bir temsil eğilimi içerisinde oluşturulmuştur. Fuarın, çağdaş bir imparatorluk tarafından düzenlenmiş olması, kendisini önceleyen fuarlardan farklı olarak çağdaş olan imparatorluklara daha geniş bir eylem alanı sunmasını sağlamıştır. Fuarda yer alan Osmanlı pavyonu ve çağdaşları olan Rus ve Japon İmparatorlukları'na ayrılan pavyon alanlarının genişliği, Avusturya-Macaristan'ın idealize ettiği dünya düzenini vurgulamaktadır. 1870 yılında gerçekleşen Almanya-Fransa savaşının ardından düzenlenen ilk fuar olması ve Avrupa'da şekillenmeye başlayan yeni güç dengelerinin sergileneceği alan olarak fuarın sözde evreninin önem kazanması merkezde yar alan bir Avusturya-Macaristan İmparatorluğu çevresinde örgütlenen imparatorluklar idealizasyonunu şekillendirmiştir. Ayrıca Osmanlı'nın sahip olduğu oryantal imgelem Osmanlı'nın fuar alanı

içerisindeki etkinlik alanının da geniş olmasının da etkili olmuştur. Osmanlı'ya bağlı özerk konumdaki Mısır ile birlikte Osmanlı Viyana sergisinde Doğu'ya ait imgelemin canlandırılacağı alanlar olarak merkezî konum elde etmişlerdir.

1873 Viyana Fuarı öncesinde ve sonrasında gerçekleşen fuarların ortaklaştığı önemli noktalardan biri belki de en önemlisi örneklendiği gibi çağdaş Osmanlı entelijansiyasının sürece yaratıcı katkıları olmuştur. Sadece Osman Hamdi Bey örneğinden de gözlemlenebileceği gibi kendi oryantalist kimliklerini ve Doğulu uzamdaki konumlarını tanımlamaya çabalayan bir elitten söz edilmesi mümkündür (Ersoy, 2011). Elbise albümünün hazırlanmasında katkıda bulunan Fransız asıllı Levanten Victor Marie De Launay'ın, 1867 ve 1873 yılındaki fuarlara yazdığı katalog metinleri ve Edhem Paşa'nın içeriklerin oluşturulmasındaki yaratıcı katkıları Osmanlı entelektüellerin Osmanlı'nın kendine özgü oryantalist kimliğini tanımlama çabası olarak görülebilir. Özellikle 1873 fuarında öncelikle Mısır ve sonrasında Yunan, Pers, Hint kültürlerinden farklılaşan bir kimlik temsili gözlenmektedir. Aynı zamanda Bizans anıtları ve dolayısıyla mirası üzerinden kurulan karışık stil vurgusu fuarda oluşturulan Osmanlı imgesini belirleyen özgün yaklaşım olmuştur (Roberts ve Williams, 2021).

Osmanlı'nın yönelik oryantalist ilgiye rağmen fuarların mekân düzenlemeleri ve fuarlar için hazırlanmış olan Elbise-i Osmaniye'nin de içinde bulunduğu üç farklı çalışma (mimarî, etnografik ve arkeolojik), beklenenin aksine Oryantalist imgelemin karşısında temsiller olmuşlardır. Fuarın pavyon düzenlemesini oluşturan yapılar, doğrudan gerçekte var olan III. Ahmet Çeşmesi gibi yapıların kopyaları olarak üretilmiştir. Bu tarz bir yapı anlayışı daha önceki fuarlarda görülen Osmanlı pavyonlarının, tarihi açıdan zamansız ve melez temsillerinden daha farklı bir tarihsel kesinlik içermektedir. 1867 Paris Evrensel Sergisi'nde Mısır ve Osmanlı pavyonlarının birbiri içine geçen düzensiz biçimde konumlandırılmış yapıları, oryantalist klişelerle otantik ve pitoresk görüntüler oluşturmak amacıyla bezenmişken, 1873'teki sergide Mısır ve Osmanlı pavyonları yine pitoresk bir görüntü oluşturmak amacı ile birbirlerine yakın kurulmuş ancak fiziksel olarak birbirlerinden ayrılmış ve özellikle Osmanlı pavyonu mimarisinde tarihsel referanslara uyum ön planda tutulmuştur (Çelik, 2005, s. 69). Ek olarak pavyonun iç mekân tasarımı önceki fuarlardan farklı olarak Osmanlı'nın etnografik niteliklerini ön plana çıkartacak şekilde tasarlanmıştır (Nolan, 2017). Böylece önceki fuarların eklektik düzeninin aksine titizlikle tasarlanmış bir pavyondan söz edilmesi mümkündür.

Fuar pavyonlarında hazırlanan Osmanlı mimarisi replikalarının akademik titizliğine paralel olarak, sergi alanları için hazırlanan üç farklı çalışma aynı akademik titizlikle oluşturulmuştur. Bu çalışmalardan en dikkat çeken Osmanlı'yı oluşturan halkların geleneksel kıyafetlerine yer veren Elbise-i Osmaniye'dir. Onunla eş zamanlı olarak gerçekleştirilen çalışmalar Osmanlı mimarisi tarihine ve türlerine odaklanan "Usul-i Mi'mari-i Osmanî: L'Architecture Ottomane" [Osmanlı Mimarisi'nde Yöntemler: Osmanlı Mimarisi] ve İstanbul Arkeoloji Müzesi müdürü Philipp Anton Dethier tarafından hazırlanan İstanbul üzerine gezi kitabı niteliğinde olan "Der Bosphor und Constantinopel"dir. Hem mimarî çalışma olan Usul-i Mi'mari-i Osmanî hem de etnografik çalışma olan Elbise-i Osmaniye'nin ortak noktalarından biri de Launay ve fotoğrafçı Pascal Sebah'ın katılımları ile hazırlanmış olmalarıdır. Ancak daha net bir biçimde gözlemlenen üç çalışmanın

ortak özelliği fuarın kurgusu içerisinde Osmanlı gündeminde olan hümanist ve gelişmeci kimliğini yansıtmalarıdır. Örneğin, “Der Bosphor und Constantinope”’ı doğrudan Osmanlı’nın Bizans mirasına değinmekte ve Osmanlı elitinin İslâm dışı arkeolojik ve kültürel mirasını koruma çabasını temsil etmektedir (Ersoy, 2003, s. 190).

Bu bağlamda, Osmanlı’nın Batı tarafından oluşturulmuş uygarlıklar tarihine eklemleme çabası da gözlemlenmektedir. On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından imparatorluk müzelerinin kurulması ve Bizans ile daha önceki dönemlere ait medeniyetlere ait kalıntıların restorasyonunun aynı döneme rastlaması devlet politikası olarak bu entegrasyonunun kurumsallaştığını göstermektedir. Osmanlı’nın kökenlerini, Antik Yunan ve Roma metinlerini kullanarak Anadolu ve Yakın Doğu’ya dayandıran 1869 yılında Mustafa Celaleddin tarafından yazılan “Les Turcs anciens et Modernes” gibi kitaplar, bu entegrasyonun entelijansiya tarafından benimsendiğini örneklemektedir (Shaw, 2003, s. 22). Fuar için hazırlanan üç çalışmanın da farklı disiplinler yapılarına rağmen, en açık ifadesi ile kökenlerini Mezopotamya ve Mısır medeniyetlerine dayandıran çizgisel bir uygarlık tarihi anlayışını benimsemiş olmalarıdır. İmparatorluk müzelerinin kurgusu ve fuarlarda sunulan arkeolojik ve etnografik temsiller bu eğilim içerisinde İmparatorluğun Batı ile eş zamanlı olan ve paylaştığı tarihsel bir ortaklığı vurgulamak üzere oluşturulmuştur. Diğer taraftan fuarlarda yer alan çalışmalar yukarıda da belirtildiği gibi Osmanlı’nın mirasını, imparatorluğunun mahiyeti olarak koruduğunu da göstermektedir.

2. YÖNTEM

Makale, “Elbise-i Osmaniyye: Les Costumes Populaires de la Turquie en 1873: ouvrage publié sous le patronage de la Commission impériale Ottomane pour l’Exposition universelle de Vienne” başlığı ile yayınlanan fotoğraf albümünde yer alan on bir fotoğrafın söylem analizinden oluşmaktadır. Türk Tarih Kurumu Kütüphanesinde yapılan arşiv taraması ile Fransızca orijinal eser üzerinden ve albümün tamamını oluşturan 74 fotoğraf içerisinden çalışmanın niteliğini yansıtabilecek örnekler belirlenmiştir. İnanç grupları, etnik kökenleri, kent ve kırsal figürlerinin bir arada gösterildiği fotoğraf grupları içerisinden eserin genel eğilimi yansıtacak şekilde fotoğraf örnekleri seçilmiştir. Eserin editörleri tarafından belirlenen görsellerin biçimsel tercihlerinin, kategorik sınıflandırmaların ve fotoğraflara eşlik eden metinlerin bir arada değerlendirilmesi ile eserin üretmiş olduğu anlatının oluşturduğu bilginin değerlendirmesi için söylem analizi yöntemi tercih edilmiştir. Bu bağlamda, bir arada fotoğraflanan figürlerin oluşturduğu anlatının olası görsel retorik tercihler, fotoğrafların kendilerine eşlik eden metinlerle betimlenmesi ile oluşturulan bilgi ve dolayısıyla 19. yüzyıl ikinci yarısında mevcut kurumsal söylemler analiz edilmiştir. Ek olarak Jean Brindesi tarafından 1855 yılında hazırlanan “Elbisei atika: musée des anciens costumes turc de Constantinople ve Jean Baptiste Benoit Eyries’in a Turquie, ou, Costumes, moeurs et usages des Turcs : suites de gravures colorisées” albümlerinde yer alan görseller orijinal Fransızca eserler üzerinden taranarak 19. yüzyıl elbise albümleri türünü betimlemek için kullanılmıştır.

3. ELBİSE-İ OSMANİYYE

Elbise-i Osmaniyye'nin sergi olarak sunulması ve serginin yayını çizgisel bir tarih kurgusunu ve antikite olan bağını vurgulamakla beraber, Batı'nın oryantalist eğilimleri içerisinde varlık bulan etnografik temsil geleneğine ait temsil biçimleri ile benzerlikler taşımaktadır. Egzotik kostümlerin, geleneklerin ve objelerin temsilleri 1873 Viyana Fuarı öncesinde de Batılı izleyicinin artık tanıdığı bir temsil biçimini kurumsallaştırmıştır. Osmanlı'nın Elbise-i Osmaniyye öncesinde, 1863 İstanbul Sergisi'nde yerel giysilerden oluşan naif bir halk giysileri seçkisi ve 1867 Paris Evrensel Sergisi'nde karma bir sergi kategorisi içerisinde halk giysilerinde oluşan bir bölüm hazırlaması kurumsallaşan temsil sürecine dahil olduğunu örneklemektedir. Ancak, 1873 Viyana Sergisi'nde yar alan etnografik çalışma hem mahiyetinin genişliği ve elde ettiği özerk temsiliyle hem de oluşturucularının net bir biçimde ortaya koydukları iddialar ile farklılık göstermektedir.

Serginin basılı albüm olarak sunulması ve eserin özellikle 1860'lar ile yaygınlaşan ampirik temsil biçimleri ve yöntemleri ile benzerlikler göstermesi, serginin kendisini önceleyen benzerlerinden ayrılmasını sağlamaktadır. Albüm çağdaş etnografik temsiller ile paralel olarak, ansiklopedik bir bütün içerisinde Batılı izleyiciye tanıdık gelebilecek tarihsel kodları içeren metinler ile desteklenmiştir. Albüm içerisinde sınıflandırmaya dayalı, etnik ve sınıfsal temsillerin yaygın bir biçimde kullanılması çağdaş etnografik temsiller ile de bağını güçlendirmektedir. Elbise-i Osmaniyye ilk etapta 1873 yılında düzenlene fuarda yer alan geleneksel Osmanlı kıyafetleri sergisi için hazırlanan serginin tanıtım kitabı gibi görünse de, hem hazırlanış biçimi hem de açık bir biçimde belirtilen amaçları ile çağın etnografik temsilleri ile paralellik taşımaktadır. 1875 yılında hazırlanan "The People of India" [Hindistan Halkı] albümünün izlediği yöntemle benzer bir şekilde, temsil edilen öznelere yaşam mekânlarından ve tarihsel bağlamlarından yalıtılarak kullanılması, yüzyılın son çeyreğinde fotoğrafçı Edward S. Curtis tarafından hazırlanan 1072 fotoğraflık "Curtis Albümleri"ndeki gibi ABD yerlilerinin fizyonomik temsillerine yönelik çalışmasına benzer bir şekilde sınıflandırmaya dayalı fizyonomik temsil geleneğini izlemesi ve ABD'li fotoğrafçı John C.H. Grabill tarafından hazırlanan Güney Dakota ve Wyoming'de yaşayan yerlileri, madencileri, kovboyları, kamu görevlilerini ve bu toplulukların birbirleri arasındaki ilişkileri gösteren fotoğraflardaki gibi etnik, kültürel ve sınıfsal bir çeşitlilik ve etkileşim iddiasında bulunması, Elbise-i Osmaniyye'yi çağdaş etnografik örneklerle benzeştirmektedir.

Kıyafet albümü olarak hazırlanan albümün kökenlerini yaklaşık beş yüz sene öncesine kadar uzanan Osmanlı kıyafetlerine yönelik ilgi ile üretilen bir dizi çalışma ile ilişkilendirmek mümkündür. Doğrudan kıyafet albümü olarak Peter Coeck Van Aelst tarafından hazırlanan 1533 tarihli "The Turks in 1533: A Serie of Drawings made in that year at Contantinapole" [1533'de Türkler: Bu yıl İstanbul'da çizilmiş bir dizi Resim] ve 1680 yılına ait C.F. Silvestre tarafından hazırlanan "Différents habillements de turcs" [Türklerin Çeşitli Giysileri] türün ilk örneklerini oluşturmuştur. On dokuzuncu yüzyılda ise 1814 yılına ait William Alexander imzalı Picturesque representation of the Dress and Manners of the Turks [Türklerin Giyim ve Davranışlarının Pitoresk Temsilleri] ve yaklaşık olarak aynı yıla ait B. Eyriés tarafından hazırlanan La Turquie ou Costumes, Moeurs et Usages [Türkiye veya Giysiler, Adetler ve Gelenekler] türün örneklerini

oluşturmuşlardır. Batılılaşma hareketleri ile örneklerin, çağdaş olanı temsil etmekten çok antikite ile ilgili temsillere yöneldiği gözlemlenmektedir. Özellikle 19. yüzyılın ikinci yarısında hazırlanan elbise albümlerinde modern giysi öncesine yapılan vurgu bu yönelimi örneklemektedir. II. Mahmut döneminde gerçekleşen yenilik hareketleri içerisinde yer alan kamu görevlilerine Batılı tarzda giysi giyme zorunluluğunun getirilmesi, bu yenilik öncesi dönemdeki kamu görevlilerinin giysilerine yönelik temsilleri içeren etnografik müzelerin açılmasını ve albümlerin hazırlanmasına neden olmuş görünmektedir. Örneğin, Ressam Jean Brindesi tarafından hazırlanan 1855 yılına ait “Elbise-i Atika: Les Anciens Costumes; Musée des Costumes Turcs de Constantinople” [Eski giysiler: İstanbul’da Türk Giysileri Müzesi] adlı II. Mahmut öncesinde resmi giysilerin dökümünün yapıldığı albüm bu eğilimin örneğini oluşturmaktadır. Albüm, doğrudan kıyafet devrimi öncesine yönelik olarak hazırlanan 24 adet renkli litografik temsilden oluşmaktadır. Saray tarafından oluşturulan Giysi Müzesinde yar alan 1839 yılı öncesinde padişah, sadrazam ve diğer kamu görevlileriyle, Osmanlı ordusunun, özellikle de Yeniçerilerin kuruluşundan bu yana farklı dönemlerdeki giysilerine yer vermektedir. 1862 yılında ilk yerli eser olan “Les Costumes de l’Empire Ottoman depuis l’Origine de la Monarchie jusqu’a la Reformé du Sultan Mahmud” [Saltanatın kurulmasından Sultan Mahmud’un Reformuna kadar Osmanlı’nın eski giysileri] adlı Arif Mehmet Paşa tarafından hazırlanan çalışma adındaki atıftan da anlaşılabilir gibi antikite ile ilişkili bir temsil örneğini oluşturmaktadır.

Adı geçen çalışmaların tamamı ister fotoğraf öncesi, isterse de fotoğrafın keşfinden sonra resim ya da illüstrasyon yöntemleri kullanılarak üretilmişlerdir. Hepsinin diğer bir ortak noktası yaklaşık üç yüz yıl boyunca Avrupa’da popüler olan egzotik kostüm albümleri geleneği içerisinde yer almalarıdır. Tamamen oryantalist eğilim ile hazırlanan bu albümlerin ilk örnekleri sistematik olarak sınıflandırmaya dayalı bir temsilin dışında daha çok Batılı izler kitlenin kolayca okuyabileceği geleneksel oryantalist kodlara yönelik olarak ilgi uyandıracak ve kimi zamansa abartılı temsillere yönelmişlerdir. Eyries tarafından hazırlanan La Turquie ou Costumes, Moeurs et Usages [Türkiye veya Giysiler, Adetler ve Gelenekler] adlı albümde yer alan temsiller, Batılı okuyucu tarafından kolayca anlaşılabilir oryantalist imgeleme şekillendirilmiş metinler ile birlikte renkli pitoresk temsiller ile türün yaygın biçimde kullanılan yöntemini örneklemektedir (Görsel 1). Eyries’in albümü 19. yüzyıl öncesi elbise albümleri ile paralel bir biçimde görece bir mekânsallığı da yansıtmaktadır. Temsil edilen Doğulu özneler ile birlikte Doğu’ya ait görsel imgelem içerisinden üretilen sözde mekanların pitoresk görüntüleri albümde yer alan temsillerin büyük bir çoğunda kullanılmaktadır. Bu albümden yaklaşık elli yıl sonra hazırlanan “Elbise-i Atika: Les Anciens Costumes; Musée des Costumes Turcs de Constantinople” albümü ise bu kez mekânsallığı dışarıda bırakan ancak detaylı pitoresk temsilleri ön plana çıkartan çağdaş örnekleri oluşturmuşlardır (Görsel 2). Elbise-i Osmaniyye’yi biçimsel olarak önceleyen albüm, aynı zamanda çağdaş etnografinin temsil biçimlerinin romantik oryantalist imgelemin yerine geçtiği görece olarak ampirik nitelikteki temsillere de örnek oluşturmaktadır.



Görsel 1 Eyriés, J.B.B. (Gravürün Çizeri ve Albümü Hazırlayan), "Femme Egyptienne (Mısırlı Kadın)" Plaka 30, (Kaynak: *La Turquie Costumes, Mœurs et usages Des Turcs Suite de Gravures Coloriées*, Paris: Linraire de Gide Fils, 1815-1816)

Görsel 2 Brindesi, Jean (Gravürün Çizeri ve Albümü Hazırlayan), "Padichah, Sultan Mahmud II, Ministre de l'Intérieur, Grand-Vizir (Padişah II. Mahmut, Dahiliye Nazırı, Vezir-i Azam)", Plaka 1, (Kaynak: *Elbise-i Atika: Les Anciens Costumes; Musée des Costumes Turcs de Constantinople*, Paris: Imprimerie de Lemercier, 1855)

Elbise-i Osmaniyye kıyafet albümleri türü içerisinde yer almasına rağmen, türün diğer örneklerinden araç olarak fotoğrafın kullanılması ve taşıdığı etnografik temsil ve ansiklopedik sınıflandırma yöntemleri ile ayrılmaktadır. Çağdaş etnografik temsiller ile benzer bir biçimde temsilin aydınlanmış Batılı izleyici için sınıflandırıldığını gözlemlememiz mümkündür. Sınıflandırma yöntemi ile temsil edilen etnografik özneler benzer bir fonun önünde ve etnografi müzelerinin temsillerine benzer bir biçimde statik bir biçimde temsil edilmişlerdir. Fotoğraflanan hiçbir figürün diğer figürler ile etkileşim halinde olmadığı temsiller, hem mekânsallıktan hem de diğer öznelerden görece olarak yalıtılmışlardır. Albümde yer alan tüm fotoğraflar, aynı açıdan ve tamamen aynı fon kullanılarak çekilmişlerdir. Fotoğraflanan tüm özneler, bölgesel bir etnografik sınıflandırma yöntemi kullanılarak sınıfsal ya da etnik farklılıkları gözetilmeden bir arada fotoğraflanmıştır. Fotoğraflarda yer alan özneler, benzer bir şekilde doğrudan fotoğraf aracına yüzleri dönük bir biçimde ve doğrudan fotoğraf aracına bakarak fotoğraflanmıştır. Tümü ayakta fotoğraflanan özneler, temsil ettiği etnografik kimlikle ilişkili uzamlardan ve etkinliklerden bağımsız olarak, aynı uzam içerisinde hareketsiz olarak yer almaktadırlar. Bölüm I Plaka 13'te Marie de Launay'ın temsil ettiği İşkodralı hoca figürü, beraber fotoğraflandığı İşkodralı papaz temsiline yüzü dönük olarak fotoğraflanması albümün geneline hâkim olan statik temsillere istisna

oluşturmaktadır. Albüm içerisinde yer alan diğer fotoğraflar ise, bu istisna dışarıda bırakıldığında, tüm öznelerin sanki birbirlerinden habersiz olarak fotoğraflandığı izlenimini uyandırmaktadır.

Albümde yer alan az sayıda Batılı tarzda etnografik örneklerin belli tarihsel dönemi imleyen temsillerinin aksine geleneksel etnografik örneklerin temsilleri Selçuk ve Osmanlı dönemlerini kapsayan genel bir kıyafet geleneğinin izlerini taşımaktadır. Metinler içerisinde antikiteden çağdaş Osmanlı'ya uzanan kültürel değişim vurgulansa da, fotoğrafların temsil ettiği tarihsel dönemin Batılı izleyici tarafından okunamayacağı anakronik temsillerdir. Hem mekândan hem de zamandan bağımsız özneler, çağdaş etnografi geleneğinin Osmanlı örneğinde yine Osmanlılar tarafından yeniden üretilmesi olarak görülebilir. Diğer taraftan kullandığı etnografik yöntemler açısından albüm, çağdaş etnografik temsiller arasında başarılı bir örneği oluşturmaktadır. Albümün taşıdığı ampirik iddia doğrudan, Marie de Launay ve Osman Hamdi Bey tarafından hazırlanan önsözde ortaya konmaktadır:

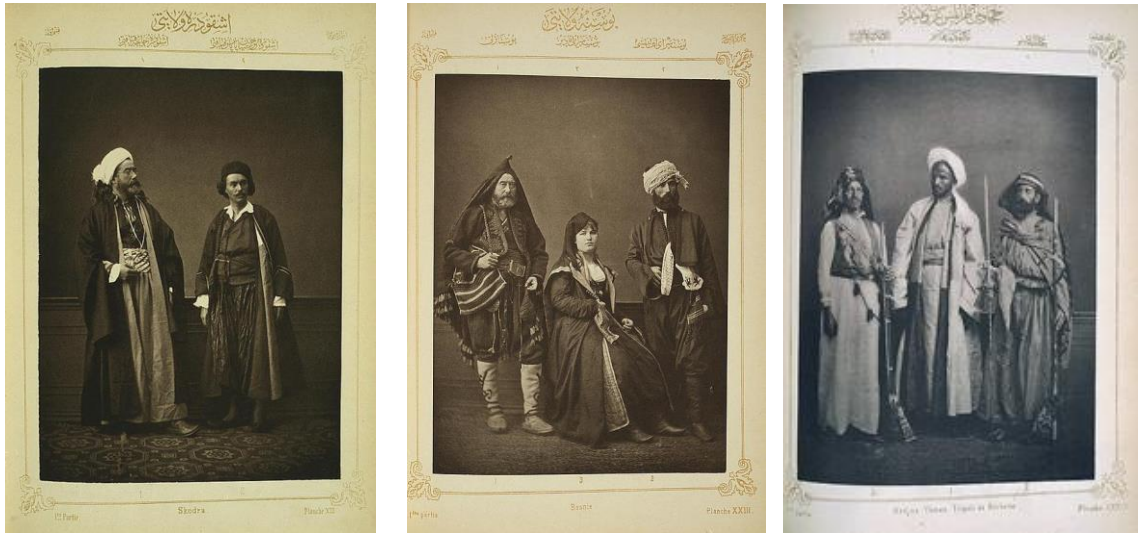
Özetleyecek olursak bu önsözün amacı, yukarıda yazdıklarımızı kanıtlamak niyetiyle oluşturulan bu giysi örneklerinin yayınlanmasındaki gerekçeyi ve yayınlama nedenlerini açıklamaktadır. Bunun doğal sonucu olarak kitabın yalnız sanatçıları değil, özellikle iktisatçıların ve genel olarak da, toplumun yapısında bulunan her türlü gelişmeyle ilgilenen herkesin ilgisini çekeceğini umuyoruz (...) Bu eser, sanatçılara önemli bir malzeme kaynağı olacağı gibi, felsefeciler ve bilginler de bu kitapta sayısız yararlı düşünce ve verimli çalışma konusu bulacaklardır (Hamdi ve de Launay, 1999, s. 9).

Elbise-i Osmaniyye'nin hazırlanışında yer alan isimler, onun taşıdığı ampirik iddianın oluşmasında etkili olmuştur. Albümün hazırlanmasına katılan isimlerin en önemlisi Osman Hamdi Bey'dir. Müzeci, arkeolog ve ressam olan Osman Hamdi Bey Osmanlı sanat ve kültür tarihinin en önemli figürlerinden biri olmuştur. Elbise-i Osmaniyye'nin hazırlanmasından yaklaşık iki yıl önce, babası ve Viyana Fuarı komisyonu başkanı Nafia ve Ticaret Nazırı Edhem Paşa tarafından hukuk eğitimi almak üzere Paris'e gönderilmiş ancak iddialara göre Oryantalist ressamlar Gérôme ve Gustave Boulenger ile çalışmaya başlamıştır (Ackerman, 1997, s. 168). Viyana Fuarı'na katılımı ise Türk pavyonu sorumlusu olarak atanması ile olmuştur. Fuarın ardından 1881 yılına kadar Viyana'da yaşamını sürdürmüştür (Üyepazarcı, 2000, s. 5). Albümde adına rastlanmayan, ancak hazırlanışında doğrudan desteği olduğu var sayılan Edhem Paşa albümün hazırlanışındaki önemli isimlerden biridir. Sergide yer alan III. Ahmed Çeşmesi, Türk Hamamı, Osmanlı Evi gibi projeler ve Usul-i Mimari Osmani'nin hazırlanışlarına doğrudan katılmıştır. Albümün hazırlanışında yer alan diğer isim ise Marie de Launay'dır. Paris doğumlu olan Launay Kırım Savaşı sırasında ve sonrasında İstanbul'a yerleşmiş olan çok sayıda Avrupalıdan biridir. Albümün gerçekleştirilmesi için seçilen fotoğrafçı Pascal Sebah olmuştur.

Projeye katılan tüm isimlerin ortak noktası, Batılı eğitimden geçmiş olmalarıdır. Edhem Paşa 1830 yılında II. Mahmud tarafından eğitim amacıyla Paris'e gönderilmiş ve 1839 yılına kadar

burada kalmıştır. Osman Hamdi Bey ise 1871-1881 yılları arasında Avrupa'nın farklı şehirlerinde yaşamıştır. Pascal Sebah ise 1857 yılında ilk stüdyosunu açmadan önce bir süre Venedik'te yaşamış ve burada minyatür ve resim eğitimi almıştır (Öztuncay, 2003, s. 259) (Görsel 3-Görsel 14). Marie de Launay ismi ise ilk olarak 1867 yılında Paris Evrensel Fuarı'nın ardından hazırlanan "La Turquie à l'Exposition Universelle de 1867" [1867 Evrensel Sergisinde Türkiye] adlı fuar raporu olarak nitelendirilebilecek eserin yazarı olarak karşımıza çıkmaktadır. Ayrıca, Launay bu fuarda resimleri sergilenen ressamlardan biridir.

Edhem Paşa'nın konağında gerçekleştirilen çalışma, 74 plaka fotoğraf ve fotoğraflarda yer alan figürleri açıklayan metinden oluşmaktadır. Fotoğrafların tamamı benzer bir fon önünde oluşturulmuştur. Aralarında Osman Hamdi ve Launay'ın da bulunduğu 220 farklı etnografik temsil kullanılmıştır. Fotoğrafların tamamı İstanbul'da oluşturulduğu için fotoğraflanan modellerin temsil ettikleri etnografik örneklerle doğrudan bağlantısı bulunmadığını iddia etmemiz mümkündür. Örneğin, Launay albümde iki farklı fotoğrafta farklı etnografik temsillerde karşımıza çıkmaktadır. Bu fotoğrafların ilki olan birinci bölümde yer alan 8 numaralı fotoğrafta İşkodralı Hoca ve 23 numaralı fotoğrafta Mostarlı erkek olarak poz vermiştir (Görsel 3-4) Buna rağmen, albümün hazırlayıcılarının temsil edilen etnik grupların belirgin fizyonomilerine yakın modellerin kullanımına özen gösterdiğini gözlemlememiz mümkündür. Örneğin, üçüncü bölümde yer alan sekiz numaralı fotoğrafta Mekke ve periferisinde yaşayanların temsilinde kullanılan modellerin fizyonomi özellikleri dikkate alınarak seçildiği açıkça görülmektedir.



Görsel 3 Sebah, Pascal (Fotoğrafçı), "Figure 1: Hodja de Skodra; and Figure 2: Prêtre Chrétien de Skorda (İşkodralı Hoca ve Papaz)" (Kaynak : Les costumes populaires de la Turquie en 1873, Bölüm I, Plaka XIII.)

Görsel 4 Sebah, Pascal, "Figure 1: Habitant de Mostar; Figure 2: Bourgeois de Bosna-Serai; Figure 3: Dame de Bosna-Serai (Mostarlı Erkek, Saray-Bosnalı Burjuva, Saray-Bosnalı Kadın)" (Kaynak: Les costumes populaires de la Turquie en 1873, Bölüm I, Plaka XXIII.)

Görsel 5 Sebah, Pascal, "Figure 1: A'alim de Mekkè; Figure 2: Habitant de Djèaddèlè (environs de Mekkè); Figure 3: Bavari de la garde du Chérif de Mekkè (Mekke'li Ulema, Djeadele-Mekke Çevresi Yerlisi, Mekke Şerifi'nin Korucusu)" (Kaynak :Les costumes populaires de la Turquie en 1873, Bölüm III, Plaka XXXIX)

Kitabın kurgusu içerisinde yer alan 74 fotoğrafın ve 220 farklı figürün tasnifi ise üç farklı bölüm içerisinde gerçekleşmiştir. Bölümlendirme içerisinde ağırlığın 42 fotoğraf ile üçüncü bölümü oluşturan Asya ve Afrika Türkiye'si fotoğraflarına verildiği gözlemlenmektedir. Bu bölümün ardından temsil sırasına göre Avrupa Türkiye'si başlığı altındaki Birinci bölüm için 23, ikinci bölüm Osmanlı Adaları için dokuz fotoğraf kullanılmıştır. Fotoğraflar sıklıkla üç kişilik gruplar daha nadir olarak da iki kişilik gruplar halinde oluşturulmuştur. Asya ve Afrika Türkiye'si fotoğrafları bölümü için 121 farklı figür kullanılırken, bu rakam Avrupa Türkiye'si için 64, Osmanlı adaları için 25'tir. Avrupa Türkiye'si bölümünde ağırlığın İstanbul'a verildiği gözlemlenmektedir. İstanbul'un ardından etnografik olarak temsil edilen kentler sırasıyla Edirne, Manastır, Filibe, Tuna, İškodra, Selanik ve Bosna vilayetleridir. Adalar ise Girit, Kıbrıs ve diğer Ege Adalarını içermektedir. Asya ve Afrika Türkiye'si bölümü ise coğrafi olarak en geniş alanı temsil etmekte ve Bursa, Aydın, Ankara, Konya, Kastamonu, Sivas, Erzurum, Diyarbakır gibi Anadolu kentlerini, Şam, Hicaz, Yemen, Trablus gibi Asya ve Afrika kıtaları üzerine yayılan Osmanlı kentlerini içermektedir. Bölümler arasında dikkat çeken ayırım ise burjuva ve kırsal ayırımıdır. Temsiller içerisinde ağırlığın kırsal kesimden daha çok burjuvaya verildiği gözlemlenmektedir. Burjuvaların temsili genellikle aynı bölgede yaşayan diğer topluluklar ile beraber gerçekleştirilmiş ve geleneksel biçimde giyinen öznelerin temsilinden oluşmuştur. Buna tek istisna albümde Batılı tarzda giyinmiş İstanbullu burjuvayı gösteren albümün ilk fotoğrafıdır. Ayrıca albüm içerisinde Bölüm 3, plaka 25'te kadın ve erkek Bedeviler ve plaka 16 üç numaralı figür ile plaka 22 üç numaralı figürde Kürt kadınlar gibi marjinal topluluklara yer verilmiştir.

Albümün dikkat çeken temsillerinin başında üç semavi dinin, din adamlarına ve cemaatlerine eşit düzeyde yer vermesidir. Müslüman din adamları ve cemaati ile birlikte imparatorluğun çeşitli yerlerinde yer alan Yahudi ve Hıristiyan cemaatler Bölüm 3 Plaka 6'da yer alan Kudüslü Yahudi kadın ve erkek ve Bölüm 1 Plaka 16'da yer alan İškodralı Hıristiyan kadın ve erkek fotoğraflarında gözlemlenebileceği gibi ayrı ayrı ya da Bölüm 1 Plaka 14'te yer alan İškodralı Müslüman kadın ve Hıristiyan kadın ve Bölüm 1 Plaka 8'de yer alan İškodralı hoca ve papaz fotoğrafında gözlemlenebileceği gibi bir arada fotoğraflanmıştır (Görsel 4, Görsel 5, Görsel 6) Bu fotoğraflar arasında dikkat çeken örneklerden biri, Konya'da yer alan üç büyük cemaatin din adamlarının giysilerini temsil eden fotoğraftır. Fotoğrafta Müslüman cemaati temsil eden din adamının yanı sıra, kentte bulunan iki Hıristiyan cemaatini temsil eden Ermeni ve Rum din adamlarına yer verilmiştir. Semavi dinlerin temsili ile birlikte, Osmanlı içerisinde yaşayan gayrimüslim azınlığında temsiline yer verildiği gözlemlenmektedir. İstanbul, Erzurum, Sivas ve Konya şehirlerinde yaşayan Ermenilere ait temsillerden oluşan altı fotoğraf, İstanbul, Selanik, Girit, Yanya, Edirne ve Konya şehirlerinde yaşayan Rumların temsilinden oluşan 18 fotoğraf ve İstanbul, Selanik, Halep, Bursa, Kudüs ve Ege adalarında yaşayan Musevilere ait altı fotoğraf gayrimüslim azınlık temsillerini örneklemektedir. Ayrıca albüm içerisinde Dürzîlik, Bektaşilik, Mevlevilik gibi İslam kökenli inanç topluluklarının temsiline ayrıca yer verilmiştir.



Görsel 6. Sebah, Pascal, “Figure 1 et 2: Bourgeois de Constantinople; Figure 3: Aiwas (Burjuvalar ve Ayvaz)” (Kaynak: *Les costumes populaires de la Turquie en 1873*, Bölüm I, Plaka I.)

Görsel 7. Sebah, Pascal, Figure 1: “Bèdewi du Vilayet d’Halep; Figure 2: Femme Bèdewi du Vilayet d’Halep; Figure 3: Dame Juive d’Halep (Halep Vilayeti’nden Bedevi, Halep Vilayeti’nden Bedevi kadın, Halep Vilayeti’nden Yahudi Kadın)” (Kaynak: *Les costumes populaires de la Turquie en 1873*, Bölüm III, Plaka XXIV.)

Görsel 8. Sebah, Pascal, “Figure 1: Prêtre Arménien de Koniah; Figure 2: Mollah de Koniah; Figure 3: Prêtre Grec de Koniah (Konya’dan Ermeni Papaz, Konya’dan Molla, Konya’dan Rum Papaz)” (Kaynak: *Les costumes populaires de la Turquie en 1873*, Bölüm III, Plaka VIII.)

Albümde yer alan farklı sınıflandırmalar içerisindeki fotoğraflar kendilerini takip eden metinlerle desteklenmektedir. Metinlerin içerikleri kıyafetlerin özellikleri başta olmak üzere, kıyafetin yer aldığı yerin tarihi ve coğrafi özellikleri, gündelik yaşam pratikleri, gelenekleri ve ritüelleri hakkındaki bilgileri de içermektedir. Metinlerin hemen hemen hepsi Batılı izleyicinin kolayca anlayabileceği biçimde yazılmıştır. Batılı izleyiciye yönelik olarak en sık kullanılan yöntem Antik Yunan ve Roma’ya yapılan göndermelerdir. Bu iki uygarlığa ait mitolojik imgelem, özellikle de Antik Yunan Mitolojisi simgesel olarak kullanılmaktadır. Örneğin, Bölüm 1 Plaka 2’de bulunan üç numaralı figürde yer alan hamal ve mesleğini anlatmak için Yunan mitolojisi ve çağdaş Avrupa gündelik hayatı ve kültürü ile analogi kuran betimleyici bir metin kullanılmıştır:

Deve gibi onun da hörgücü vardır, bu aynı zamanda mesleğinin gerecidir. Semer denilen bu hörgüç üzerinde, bakanların gözlerine inanmayacakları kadar ağır yükleri taşırlar. Paris sebze ve meyve halinin güçlü yükçüleri, Marsilya’nın ünlenmiş portefaix’leri, yaptıkları Herkül’e özgü işlere karşın dignus est intrare in docto corpore sözünü söylemeden önce, birkaç metelik kazanmak için ölümlüler arasında kimsenin yapamadığını yaptıklarının farkında olmadan ve yaptıklarından gocunmadan, semer’leri

üzerine yığılmış ve üst üste konulmuş Pélion ve Ossa dağlarını taşıyan hamalları görünce saygıyla geri çekilmek zorunda kalacaklardır (Hamdi ve de Launay, 1999, s. 22).

Osman Hamdi Bey ve Launay'ın tamamen Batılı izler kitleye yönelik metinleri albümün farklı bölümlerinde karşımıza çıkmaktadır. Sadece Yunan Mitolojisi değil aynı zamanda farklı metinleri de içine alan göndermeler albüm içerisinde yer almaktadır. Bu metinler İncil'den Batı edebiyatı ve resme kadar uzanan geniş bir Batı literatürünü içermektedir. Bölüm 1 Plaka 3'de Mevlevi dervişini temsil eden figürün tanımında, Mevlevilerin sadelik yaşamını anlatmak amacıyla Süleyman peygamberin yaşamının naifliğini anlatan İncil alıntısına yer verilmesi ve Bölüm 1 Plaka 4'te İstanbullu Türk Kadınının makyajını anlatırken klasik ve oryantalist ressamaların isimlerinin anılması bu tarz betimlemelerin metinler arasılığını örneklemektedir:

(...) İstanbul'lu Türk kadını yüzünü süsleyerek ve boyayarak gösterdiği özenle kendine mal ettiği bu parıltıyı (...) elde etmekte Parisli veya Viyanalı bir kadından hiç geri kalmaz. Bu arada da yalnızca Racine'nin Jazabel'i gibi "Yılların önlenemez küstahlıklarını onarmak" için değil, bütün ülkelerin ve bütün dönemlerin güzel kadınları gibi, Tanrı'nın bu küçük tatlı insancıkları yaratırken ortaya koyduğu şaheserlerin iyice belirlenmesini sağlamaya ve bu şaheserlere uygun sayısız değişiklik yaparak çok özel bir anlam kazandırmaya da çalışır. Böylece Raphael'lerin, Titian'ların, Ingres'lerin, Delacroix'ların, eski ve çağdaş bütün büyük ustaların örneğini izleyerek, ilahi yapıtların bir yorumunu yapmak görevini yerine getirir (Hamdi ve de Launay, 1999, s. 30).

Bu metinde de gözlemlenebileceği gibi, Osmanlı kadınının temsilinde Batı kültürüne ait kodların kullanılması ile birlikte, Batılı izleyicinin beklentisi dışında bir kadın portresi sunulmaktadır. Osmanlı Müslüman kadınların da çağdaşı olan Batılı kadınlar ve yerel azınlık Musevî ve Hıristiyan kadınlar kadar özgürlüğüne düşkün olduğu ve bu özgürlüğü deneyimleyebildikleri vurgulanmaktadır. Bu örnekte de yer alan gelenek içerisinde Batılı gibi olmak, Batılı gibi görünmek albümün genelinde hâkim tonu yansıtmaktadır. Sadece kadınlar değil, genel olarak tüm Osmanlı halkı bu gelenek ile beraber hareket eden Batılılaşmış yaşam tarzı ile ilişkilendirilerek temsil edilmiştir. Yine Bölüm 1 ve Plaka 4'te yer alan Türk okul çocuğunu temsil eden üç numaralı figür, yerleştirilmiş bir Batılılaşma pratiğini tanımlamaktadır. Batı'nın okuryazarlık düzeyinin ironik bir biçimde Osmanlı'da yabancı dilleri bilme yetisiyle karşılaştırıldığı örnekte, Batılılaşmış tarzda bir eğitimin tüm Osmanlı içerisinde yayıldığı iddia edilmektedir. Ayrıca metin Batılıların sanayileşmiş ülkelerinde çocukların istismarının aksine Osmanlı'nın çocuğa ve eğitime verdiği önemi vurgulamaktadır. Albümün ön sözünde yer alan Batılı tarzda giyimin ve özellikle de takım elbisenin Batılılaşmadaki önemine yapılan vurguya

rağmen, sadece tek bir fotoğrafta Batılı tarzda giyime yer verilmesi dikkat çekicidir. İstanbullu geleneksel burjuva ile Batılılaşmış (Avrupalılaşmış) burjuva'nın aynı plaka üzerinde kullanılması, Osmanlı aydınının gelenek ve Batılılaşma arasında kurduğu karşıtlığı da örneklemektedir. Geleneksel burjuva kıyafetinin, İstanbul orta sınıfının büyük birçoğu ve vilayet halklarının neredeyse tamamı tarafından giyildiğini işaret eden yazarlar, bu kıyafetin tanımlanmasına yer ayırmamışlardır. Ancak, bu kıyafetin hemen yanında yer alan temsil hükümet memurlarının giysilerine benzetilmiş, aynı zamanda aynı giysinin tören elbisesi ve ilericilerin “siyah resmî” elbisesi olarak kullanıldığı vurgulanmıştır. Metin içerisinde kıyafetin fes ve potin gibi aksesuarlarla birlikte, toplum içerisinde topluluklar arası eşitliği sağladığı vurgulanmakta ve giysi yazarlar tarafından idealize edilmektedir:

Uygarlığın nimetlerinin inkar etmeksizin, siyah setre ceket, fes, pantolon ve potinden oluşan kıyafetin, eski dönemlerde imparatorluğun çeşitli din ve ulusları arasında giysi nedeniyle ortaya çıkan kinlerin giderilmesinde büyük yararları olduğunu ve olmaya devam ettiğini belirtmeliyiz. Bu giysinin, Müslüman olmayanları belirleyen farklı işaretlerin ortadan kaldırılmasını sağladığı ve böylelikle yobazların Gayrimüslimlere hakaret etmesine engel olduğu gerçektir (...) Bu iyiliğini değerlendirmemize karşın yine de ilginç, çekici ve pitoresk görünüşü açısından bu yeni giysinin eskisinin yerini almasına üzüldüğümüzü belirtmeliyiz (Hamdi ve de Launay, 1999, s. 17).

Metinde de gözlemlenebileceği gibi Batılılaşmış giyim tarzının bütün nimetlerine rağmen, Batılıların da aşına olduğu ve pitoresk yönü ön planda olan geleneksel giysilerin yerine geçmesi yazarları hayal kırıklığına uğratmaktadır. Albümün içerisinde yer alan yetmiş dört fotoğrafın hepsinde geleneksel kıyafetlerin kullanılması, metinler içerisinde bulunan Batılılaşma nosyonuna karşın pitoresk bir çeşitlilik sağlanması çabasını işaret etmektedir. Örneğin, Bölüm 3 Plaka 13'te yer alan Ankaralı Hıristiyan sanatkârın karısını temsil eden iki numaralı figür ve yine Ankaralı Müslüman sanatkârın karısını temsil eden üç numaralı figür arasında Batılılaşma ve gelenek arasındaki ayırım net bir biçimde ortaya konmuştur (Görsel 9). Kıyafette yer alan renk ve şekillerin çeşitliliği ve uyumu ile pitoresk yönü ön plana çıkartılan üç numaralı figüre ait giysi, yazarlara göre bütün Avrupalılaşma etkilerine karşı direnç gösteren yerel bir giyim tarzıdır. Giysi metin yazarları tarafından biçimsel uyumu ile “sade bir konserde” duyulan ulusal bir notaya benzetilmekte ve seyredildiği zaman izleyenlerin gönlünü açan özgün, dalgalı, esnek hatları ve güçlü tonları ile betimlenmektedir (Hamdi ve de Launay, 1999, s. 267). Bunun karşısında iki numaralı figür ile temsil edilen Gayrimüslim kadının, hemşehrisi Müslüman kadın gibi sadeliği övülmekle beraber, Batılılaşmaya karşı esnekliği vurgulanmaktadır. Yazarlara göre, belki de Galyalı kökenlerinden gelen eğilimleri, alafranga modanın bayrağını giysilerine korkusuzca dikmelerine neden olmuştur (Hamdi ve de Launay, 1999, s. 267). Fotoğrafa bakıldığında gözlemlenen iki geleneksel giysi arasında açık bir biçimde fark olmadığıdır. Her iki giysi de

albümün genelinde yer alan geleneksel giysiler ile uyumlu bir biçimde, Batı'ya ait herhangi bir kodun okunamayacağı temsillerdir. İki giysinin benzer görünümü ve metinde de belirtildiği gibi giysiyi oluşturan unsurların benzer isimlerine rağmen ala-franga ve ala-turca ayrımının tanıtım metninde dile getirilmiş olması dikkat çekicidir.



Görsel 9. Pascal, Sebah, “Constantinople: Figure 1: Caikdji; Figure 2: Sakka; Figure 3: Hamal (Kayıkçı, Saka, Hamal)” (Kaynak: *Les costumes populaires de la Turquie en 1873*, Bölüm I, Plaka II.)

Görsel 10. Pascal Sebah, “Figure 1 et 2: Dame Turque de Constantinople; Figure 3: Écolier Turc (İstanbul'dan Türk Kadınlar, Türk Okul Çocuğu)” (Kaynak: *Les costumes populaires de la Turquie en 1873*, Bölüm I, Plaka IV.)

Görsel 11. Pascal, Sebah, “Figure 1: Femme Kurde des environs de Yozgat; Figure 2: Femme d'artisan Chrétien d'Angora; Figure 3: Femme d'artisan Musulmane d'Angora (Orijial Kaynaktaki İfade) (Yozgatlı Kürt Kadın, Ankaralı Hristiyan sanatkarın karısı, Ankaralı Müslüman sanatkarın karısı) (Kaynak: *Les costumes populaires de la Turquie en 1873*, Bölüm III, Plaka IV.)

Batılılaşmaya yapılan vurgunun altında fotografik temsiller ile gözlemlenen çok sayıda çelişkiye rağmen, Batılılaşmanın ulusallaşması çabasında olan entelijansiyanın Tanzimat ile birlikte kurumsallaşmasının izlerine rastlamamız mümkündür. Metin yazarları Osman Hamdi ve

de Launay ile fotoğrafçı Pascal Sebah'ın temsil ettiği Tanzimat sonrası Batılı kimliği yukarıdaki örneklerde de gözlemlenebileceği gibi fotografik temsiller ve metin arasında kurulan ilişki ile sıklıkla dile getirilmiştir. Özellikle Osmanlılık ideası çerçevesinde birlik içerisinde olan ulusal bir kimliğin yaratılmasına yönelik çaba fotografik temsillerin oluşturulmasında etkili olmuş ve onlara eşlik eden metinlerin içine nüfuz etmiştir. Albümün giriş bölümünde takım elbise ve yerel giysi arasında yapılan ayırım da bu bağlamda değerlendirilebilecek nitelik taşımaktadır. Albümün çıkış noktasını oluşturan ayırım, yazarların Batılı eğilimlerine rağmen Batı giysisine ve bu giyim tarzının temsil ettiği geçici hevese göreceli bir karşı duruşu temsil etmektedir. Buna karşılık Batılı tarzda giyimin karşısında doğaya, coğrafi özelliklere ve iklime uyumlu bir biçimde oluşturulan geleneksel kıyafet, sürekliliği temsil eden heterojen kimliği ile ön plana çıkartılmıştır. Yazarlara göre “yerel kıyafetler, birliğin ve kardeşliğin görüntüleridirler, ulusal bir ölçekte fark edilebileceği gibi güzelin ve iyi olanın rasyonel tanımlarıdır” (Hamdi ve de Launay, 1999, s. 6).

Kıyafetlerin fotografik temsilleri ve bu temsillere konu olan coğrafi, tarihsel ve kültürel betimlemelerin desteği ile kitabın oluşturucuları tarafından çeşitlilik içerisinde birliğin nasıl sağlandığını örneklemektedir. Fotoğraflanan öznelerin temsil biçimleri de kitabın yazarlarının geleneksel kıyafetlere yüklediği toplumsal uyum misyonunu yansıtır niteliktedir. Fotoğrafların hemen hemen hepsinde belirli bölgelerde yaşayan nüfus etnik kökenine, sınıfına ve kültürel geçmişine bakılmaksızın bir arada fotoğraflanmışlardır. Bu bağlamda kolayca iddia edilebilecek bir biçimde, fotoğraflar sadece yöresel ortaklık çerçevesinde ele alınmış, farklı etnik ve dini kökene sahip öznelerin bir aradalığı vurgulanmıştır.

Albümün geneline hâkim olan gelenekselliğin temsili, diğer taraftan Tanzimat reformları belirlenmiş Batılılaşmış kıyafetin birleştirici niteliğinin karşısında durmaktadır. Tanzimat'ın getirdiği yeniliklerin homojen bir ulus-devlet inşasındaki rolünün, 19. yüzyılın ikinci yarısında özellikle entelijansiya tarafından nasıl yorumlandığı da albümün belirgin özelliğini oluşturmaktadır. Bu bağlamda albüm, Osmanlı kimliğinin ulus çerçevesinde Tanzimat sonrasında nasıl yeniden formülize edildiğini ve Osmanlı'nın kültürel çeşitliliğini ve farklılığını vurgulamak açısından nasıl bir işleve büründüğünü göstermektedir. Bu temsilin idealizasyonunda belki de en önemli etken, Tanzimat sonrası ıslahat hareketlerinin gündeme getirdiği merkezi otorite çevresinde meşruiyet kazanan temsil eşitliğine dayanan hakların gündeme gelmesidir. Müslüman çoğunluğa karşı, etnik ve dinsel azınlıkların eşitsizliğinin ilgasını içeren bu yenilik hareketleri, ulus-devlet oluşturma projesi ile birleşen etnik ve dinsel çoğulculuk iddiasını idealize etmektedir. 1789 Fransız İhtilali'nin ulusçuluk düşüncesi ile 1804 yılında I. Sırp Ayaklanması ile başlayan Pan-Slavist hareketlerin, 19. yüzyılın ikinci yarısında Osmanlı merkezî yönetimini tehdit eder hale gelmesiyle birlikte kurulan yeni hiyerarşik düzenlemeler, albüme hâkim olan temsil biçimine de etki etmiş görünmektedir. Bu yeni hiyerarşik düzenlemenin, hiyerarşik olarak en alt kademede olanların da temsil hakkına sahip olduğu yeni sosyal ve politik düzenlemeleri getirirken, yeniliklerle eş zamanlı olarak hazırlanan Elbise-i Osmaniyye Albümü etnisite ve din eksenindeki bu hiyerarşik eşitliğin Osmanlı giysileri örneğinde birleştirildiği demokratik bir temsil pratiğini yansıtmaktadır. Albümün yazarları fotoğraflardaki bu temsil melezliği ile birlikte metinlerde

özellikle Pan-Slavist hareketlerin öncülüğünde bağımsızlık hareketlerinin yaşandığı Balkan periferisine fazlasıyla özen göstermişlerdir. Tarihsel bir ortak geçmişin vurgulandığı metinler, aynı zamanda bu bölgede yaşayanların proto-Slav kökenlerine de atıflar içermektedir. Ayrıca, Bosna vilayeti olarak adlandırılmış olan bölgenin İslam büyük ölçüde kabul etmiş olmasının da albümün hazırlayıcıları tarafından altı dikkatle çizilmiştir:

(...) O günden bu yana, büyük bir çoğunlukla İslamiyet'i kabul eden Bosna halkı, Türkiye'nin en sadık uyrukları arasında ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Bu sadakat, özel pek çok olayda denenmiş ve her seferinde kanıtlanmıştır. Bunun en belirgin işareti, en ileri hatta bulunan Bosna vilayetinin gelirlerini askeri savunma gereklerine ayırmasıdır (Hamdi ve de Launay, 1999, s. 138).

Albümün dinî ve etnik melezliği albümün içerisinde yer alan yetmiş dört fotoğrafın yarısından fazlasında belirgindir. Örneğin, Bölüm 3 Plaka 8'de yer alan Konya'da yaşayan Müslüman din adamını ve Hıristiyan din adamlarını gösteren fotoğraf, Bölüm 1 Plaka 8'de İşkodralı Hoca ve papazı gösteren fotoğraf bu bağlamda değerlendirilebilecek, dine dayalı eşitliği temsil etmektedir. Din ve etnisitenin bir arada yer aldığı temsiller ise Bölüm 1 Plaka 21'de yer alan Selanikli hoca, hahambaşı ve Manastırlı Burjuvayı gösteren fotoğraf Bölüm 3 Plaka 16'da yer alan Sivaslı Müslüman, Ermeni ve Kürt kadınları gösteren fotoğraflarla örneklenmektedir (Görsel 12, Görsel 13, Görsel 14).



Görsel 12. Pascal, Sebah, "Figure 1: Hodja de Selanik; Figure 2: Haham bachi de Selanik; Figure 3: Bourgeois de Manastır (Selanikli Hoca, Selanikli Hahambaşı, Manastırlı Burjuva), *Les costumes populaires de la Turquie en 1873*, Bölüm I, Plaka XXI.

Görsel 13. Pascal, Sebah, "Figure 1: Musulmane de Sivas; Figure 2: Arménienne de Sivas; Figure 3: Femme Kurde des environs de Sivas (Sivaslı Müslüman, Sivaslı Ermeni, Sivas çevresinden Kürt kadın), *Les costumes populaires de la Turquie en 1873*, Bölüm III, Plaka XVI.

Görsel 14. Pascal, Sebah, "Figure 1: Artisan Musulman d'Angora; Figure 2: Artisan Chrétien d'Angora; Figure 3: Kurde des environs de Yuzgat (Ankaralı Müslüman zanaatçı, Ankaralı Hıristiyan zanaatçı, Yozgat çevresinden Kürt)", Les costumes populaires de la Turquie en 1873, Bölüm III, Plaka XI.

Osmanlı geleneksel elbiselerinin sağladığı temsili birlik ve coğrafi ortaklık ile fotografik temsillerin düzenlenmesinde mesleki bir ortaklığında kurgulanmış olduğu gözlemlenmektedir. Konya ve İşkodra yöresindeki din adamlarını temsil eden fotoğraflar, etnik ve dinî bir birlikteliği temsil ettikleri kadar, mesleki bir ortaklığın da temsilleri olarak görülebilirler. Bu tarz temsillerde özellikle Tanzimat sonrası yenilik hareketlerinin ekonomik boyuttaki sonuçlarının gündeme getirdiği imparatorluk unsurlarının ekonomik ortaklığı düşüncesi çerçevesinde şekillenen sosyal dinamiklerin de etkisi bulunmaktadır. Bu bağlamda salt dine dayalı mesleki bir ortaklığın temsili değil, aynı zamanda Osmanlı'nın çeşitli vilayetlerine yayılmış farklı etnisitenin, "esnaf-zanaatçı" olgusu çerçevesinde temsili birliği sunulmaktadır. Bölüm 3 Plaka 11'de yer alan Ankara vilayetinde yaşayan Hıristiyan ve Müslüman zanaatçıları bir arada temsil eden fotoğraf ve yine Bölüm 3 Plaka 35'te Belka vilayetinde yaşayan Müslüman zanaatçı ve tüccarı bir arada temsil eden fotoğraf, kurgulanan mesleki ortaklık temsilleri olarak konumlandırılabilir. Fotoğraflanan örneklerdeki mesleki birliktelik Osman Hamdi ve de Launay tarafından özellikle tercih edilen bir temsil yöntemini işaret etmektedir. Geleneksel giysilerin ortaya koyduğu çeşitlilik, mesleki loncaların yerel giysilerden başka bir şey olmayan giysilerinde birlik duyumuna dönüşmektedir (Hamdi ve de Launay, 1999: 8).

4. SONUÇ

Albüme genel olarak bakıldığında, Osman Hamdi Bey ve de Launay'ın öncülüğünde şekillenen geleneğe dönük bir söylem pratiği karşımıza çıkmaktadır. Metinler içerisinde sıklıkla Batı modernizmi eleştirilmekle birlikte, Osmanlı modernleşmesi için gelenekten kopmayan bir alternatif modernleşme pratiği öngörülmektedir. Bu tarz bir modernleşme eğilimi, Geç Tanzimat Dönemi aydınlarının egemen eğilimleri ile benzerlik taşımaktadır. Albüm bu bağlamda, Tanzimat ve sonrasındaki yenilik hareketlerinin tabana yayılması sürecinde, tabanı oluşturan unsurların Osmanlı aydını tarafından nasıl yorumlandığını göstermektedir. Etnisiteye, dine ve kültüre dayalı temsillerin sunduğu çeşitlilik ve Batı'nın romantik oryantlizminin Doğu toplumunu ve unsurlarını homojenleştirici temsillerine karşı Osmanlı özelinde Doğu'nun heterojen kimliğinin temsilleri Osmanlı modernleşmesi için belli bir iddiayı taşımaktadır: Osmanlı ulusal kimliğinin inşası. Osman Hamdi Bey ve de Launay gibi Tanzimat sonrası aydınları, Osmanlılık ideası çerçevesinde biçimlenen ve kurumsallaşan Osmanlı ulus-devlet pratiğini hem albüm içerisine yayılan fotografik temsillerin tanzimi hem de onlara eşlik eden metinler ile yansıtmaktadırlar. Osmanlı geleneksel giysilerinin ulus-devlet inşası sürecindeki sembolik işlevi açık bir biçimde albüme yayılan genel söylem içerisinde gözlemlenebilmektedir. Gelenekselin idealizasyonunun karşısında Batı modernizminin aksayan yönlerine yapılan atıflar, sembolik bir biçimde geleneksel elbise ve Batılı giyim tarzı olan takım elbise arasında kurulan dikotomi, albüme egemen olan Osmanlı ulus kimliğinin kurulması söylemini örneklemektedir.

Albüme egemen olan söylem aynı zamanda, Tanzimat sonrası dönemde Osmanlı resmî söylemine dönüşen modernleşmenin, kendi geleneksel köklerine dönüş ile gerçekleşeceğine duyulan aydın iyimserliğini de yansıtmaktadır. Ancak, bu iyimserliği yansıtırken albüm özelinde dikkat çeken Batılı temsil pratiklerinin ödünç alınıp harfiyen uygulanmasıdır. Fotoğraflara eşlik eden metinlerin dolayımından ayrı ele alınan fotografik temsillerin biçimsel özellikleri ve kurgusu bu iddiayı güçlendirmektedir. Çağdaşı olan etnografik temsiller ile kusursuz bir benzerlik gösteren fotoğraflar, Batılı modern izleyicinin gözünde, Osmanlı toplumunun geleneksel ve romantik temsillerinden başka bir şey değildir. Albüm bu bağlamda Batılı hedef kitlesine hoş ve etkileyici gelecek “yerel gelenek” sunmaktadır. Temsile egemen olan bu eğilim içerisinde aynı zamanda Batılılaşmış Osmanlı aydınının, Tanzimat sonrası dönemin gelenekçi eğilimlerinin oluşturulduğu Avrupa oryantalizminden devralınan söylem ve temsil pratiklerinin de etkisi söz konusudur. Osmanlı'nın kendi ulusal unsurlarına Batı oryantalizminin egemen türleri ile benzerlik gösteren bir biçimde yönelmesi ve albüm içerisinde, marjinal olan ulusal unsurlara bakış ile biçimlenen romantik bir temsil eğilimi ile pitoresk çeşitliliğe yapılan vurgu, Batı oryantalizminin yerel aydın tarafından içselleştirildiğini örneklemektedir. Osmanlı'nın Oryantalist imgelem karşısına cevap olarak koyduğu Osmanlı kimliğinin temsili ile biçimlenen direniş, amacının çok gerisinde Oryantalist imgelemin bu kez Osmanlı tarafından yeniden kurulması olarak okunabilmektedir.

KAYNAKÇA

- Ackerman, G. M. (2008). *Jean-Léon Gérôme: His life, his work*. French: ACR Editions.
- Amagai, Y. (2003). The Koku Bijutsu Gakko and the beginning of design education in modern Japan. *Design Issues*, 19(2), 35–44. <https://doi.org/10.1162/074793603765201398>
- Brindesi, J. (1855). *Illustrations de Elbise-i Atika: Musée des anciens Costumes turcs d'Istanbul*, Paris: Imprimerie de Lemercier.
- Çelik, Z. (2005). *Şarkın Sergilenişi*. İstanbul: Tarih Vakfı.
- Ersoy, A. (2003). A sartorial tribute to late Tanzimat Ottomanism: The Elbise-i Osmaniyye album. *Muqarnas Online*, 20(1), 187–207. <https://doi.org/10.1163/22118993-90000044>
- Ersoy, A. (2011). Osman Hamdi Bey and the Historiophile Mood. *The Poetics and Politics of Place: Ottoman Istanbul and British Orientalism*, 145-155.
- Eyries, J.B.B. (1816). *La Turquie Costumes: Moeurs et Usages des Turcs Suite de Gravure Coloriees*, Paris: Libraire de Gide Fils.
- Hamdi, O., Launay, M., de. (1873). *Les Costumes Populaires de la Turquie en 1873: Ouvrage publié sou la patronage de la commision Impériale Ottomane pour l'exposition universelle de vienne*. Constantinople: Impr. du Levant Times & Shipping Gazette.
- Hamdi, O., Launay, M., de. (1999). *1873 yılında Türkiye'de halk giysileri / Elbise-i Oosmaniyye*. İstanbul: Sabancı Üniversitesi Yayınları.

- Nolan, E. H. (2017). You Are What You Wear: Ottoman Costume Portraits in the Elbise-i Osmaniyye. *Ars Orientalis*, 47 s. 178-209.
- Öztuncay, B. (2006). Dersaadet'in fotoğrafçıları: 19 yüzyıl istanbulunda fotoğraf: öncüler, stüdyolar, sanatçılar (2. Basım). İstanbul: Aygaz.
- Roberts, M. (2013). Ottoman Statecraft And The Pencil Of Nature: Photography, Painting, and Drawing at the Court of Sultan Abdülaziz. *Ars orientalis*, 43, 10-30.
- Roberts, M., Williams, S. (2021). A Monumental Book: Ottoman Architecture at the 1873 Vienna World's Fair. *Art in Translation*, 13(1-3), 2-35.
- Shaw, W. M. (2003). Possessors and possessed: Museums, archeology, and the visualization of history in the late ottoman empire. University of California Press.

MANDALA TERAPİSİ İLE ŞİFALANMA: JUNG VE ÇOK KÜLTÜRLÜ BİR SANAT TERAPİSİ YAKLAŞIMI

Eda ÖZÇELİKBAŞ¹

Özet

Geometrik sembolizmden hareketle, insanoğlunun semiyotik repertuvarlarının bir hayli çeşitli olduğunu görmekteyiz. Evrensel birliktelikte anlamsal bütünlüğü olsa da bu çeşitlilik kendini farklı sanat dallarında farklı tekniklerle göstermektedir. Doğu mistisizminde kendisini şifalanma, iyileştirme ve sağaltım alanlarında gösteren Mandala; kendini yine doğunun farklı merkezlerinde, meditasyon biçimi, astroloji, resim sanatı, zaman, sağlık, dinsel pratiklerde ve süsleme sanatında benzer biçimlerde zaman zaman farklı anlamlarda göstermektedir.

Carl Gustav Jung, Sigmund Freud ile olan iş birlikteliği ve ötesinde dostluğunda, sürekli olarak mandala pratiklerinden bahsetmiş ve de çeşitli hastalıkların sağaltımında hastalara deneyimletmiştir. Özellikle sanat terapisi pratiklerine psikoterapi alanının temasında oldukça önemli yeri olan Jung ve Mandalaları; çocukların ilk çizimleri olan daire şeması üzerinde de durmaktadır.

Bu çalışmada; Mandalanın Jung'dan hareketle aslında bir "Mandala Sanatı Terapisi ya da Mandala Terapisi" adıyla anılabileceği, Jung psikolojisinde Sanat Terapisi araştırmaları ve de çok kültürlü bir pratik olmasının önemi ile çeşitli kültürlerden örneklerle; evrensel birlikteliğinden bahsedilecektir. Çalışmada ayrıca fazla sayıda görsele yer verilerek kültürlerarası imgelemlere ve evrensel birliktelikte kavramsal içeriklerine yer verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Geometrik sembolizm, evrensel, mandala, Carl Gustav Jung, sanat terapisi.

¹Doç. Dr., Karabük Üniversitesi, Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi, Resim Bölümü, ozedaoz@gmail.com, ORCID: 0000-0002-5243-7242.

Healing With Mandala Therapy: Jung and A Multicultural Art Therapy Approach

Abstract

Starting from geometric symbolism, we see that the semiotic repertoires of human beings are quite diverse. Although there is a semantic integrity in universal unity, this diversity shows itself in different branches of art with different techniques. Mandala, which manifests itself in the fields of healing, recovery and treatment in Eastern mysticism, again shows itself in different centers of the east as a form of meditation, astrology, painting, time, health, religious practices and ornamental art in similar forms from time to time in different meanings.

Carl Gustav Jung, in his collaboration and friendship with Sigmund Freud, constantly spoken about mandala practices and had patients experience them in the treatment of various diseases. Jung and Mandalas, which have a very important place in the theme of psychotherapy, especially in art therapy practices; He also dwells on the circle diagram, which is the first drawing of children. In this study; the Mandala can actually be called "Mandala Art Therapy or Mandala Therapy" in reference to Jung, Art Therapy research in Jungian psychology and the importance of being a multicultural practice; universal unity will be mentioned. Intercultural imaginations and their conceptual content in universal unity were also included in the study by giving place to a large number of visuals.

Keywords: *Geometric symbolism, universal, mandala, Carl Gustav Jung, art therapy.*

1. MANDALA VE FARKLI KÜLTÜRLERDEKİ ÖRNEKLERİ

Mandala; daire, yuvarlak, bütünlük, tamamlanma ve ilkel bir ses gibi anlamları taşıyan Sanskritçe bir kelimedir. “Manda” enerji-öz; “La”, kap anlamlarına gelmektedir. Kısacası; mandala “özü içeren kap” gibi bir anlama bire bir çevrilebilir (Gönülden, 2015, s. 84; Beckwith, 2014) (Görsel 1).

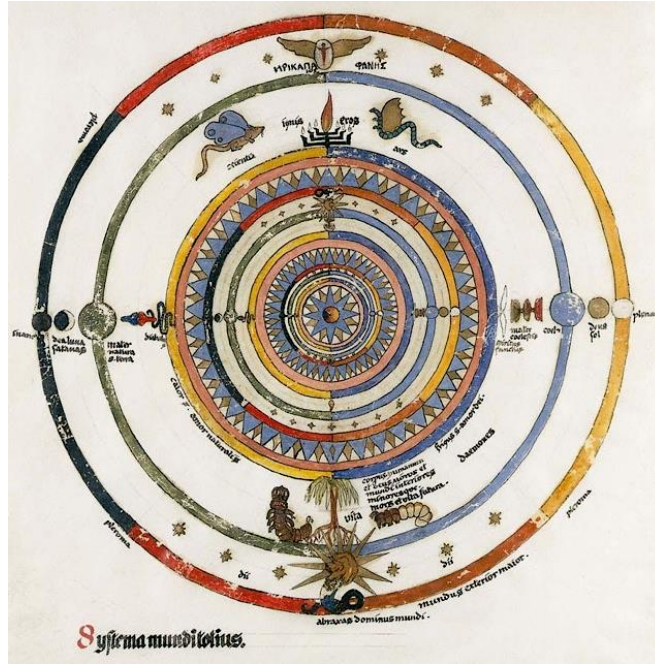


Görsel 1.Klasik Bir Mandala Çizimi (Kaynak:
<https://dbdzm869oupei.cloudfront.net/img/vinylrugs/preview/28311.png>)

Mandalalar mandaloid diye de anılır. Budist rahipler ve inananları tarafından aslında renkli kumlardan (kum kuma) yapılan geometrik ve dairesel örüntülü sembolik bir pratiktir. Carl Gustav Jung, mandalanın bilinç dışını bilince getirmeye yardımcı olduğuna inanmaktaydı. Aynı zamanda, bu yaratımın çocukluk dönemindeki ilk şemaları oluşturan bilinç dışı çizimlere temas edebileceğini de savunuyordu.

Carl Jung ve Rudolf Arnheim, mandalayı, (sinir sisteminin temel bir özelliği olarak) fiziksel bir koşuldan çıkan ve (en basit haliyle düzenlilik isteği nedeniyle) aynı zamanda psikolojik bir gereksinim olan; kültürden bağımsız, evrensel bir sembol olarak görmektedir (Gaitskell ve Hurwitz, 1970). Mitoloji ve yaratıcılık üzerine bir hayli çalışmalar yapmış olan Joseph Campbell ise mandala çizmeyi hayatımızın paramparça olmuş parçalarını bir araya getirmek, periferide bir merkez bulmak, bütünlüğe doğru gitmek tanımlarıyla açıklamıştır. Richard Moss, mandalaları içimizdeki duygusal gerçeklik ve dış dünya gerçekliğiyle beraber içsel bir boyutta kişisel gelişimi sistemlerinde kullanmıştır. Mandala bir merkez sembolizmine hakimdir. Periferide geometrik düzende onu takip eden ve tekrarlayan şekiller vardır.

Psikanalist Carl Gustav Jung, mandalaları bilinçsiz benliğin temsili olarak adlandırmıştır. Danışanlarına sık sık mandala çizdirmiş ve bu mandalaları yorumlamıştır. Doğu seyahatinde tanıştığı mandalaları Jung; sanki bir ruhsal problemi olan danışan gibi çizebilme yetisine sahiptir. Sanki gerçekten o rahatsızlığa sahipmiş gibi mandalalar yaparak o dönem yakın arkadaşı olan Sigmund Freud'a göstererek yorumlamasını istemiştir. Jung'a göre mandalalar ruhun mikrokozmosmik yapısına karşılık gelebilmektedir (Görsel 2).



Görsel 2. Carl Gustav Jung' a Ait Bir Mandala Çizimi (Kaynak: <https://i.pinimg.com/originals/0a/c9/ec/0ac9ec73709993c5631dfe6be2baf9cf.jpg>)

Jung, ünlü eseri *Kırmızı Kitap*'ta 1914 ve 1930 yılları arasında biriktirdiği önemli notlarını bir araya getirmiştir. Orada örnekte verilen görseldeki mandala çizimi mevcuttur. Bu mandala çalışması ile ilgili şunları söyler (Jung, 2021, s. 493,494):

Büyük evrenin ve bunun zıtlıkları içinde küçük evrenin zıtlıklarını betimliyor. En yukarı kanatlı yumurtanın içinde genç bir erkek çocuk figürü var. Bu, Erikapaikos ya da Phanes olarak adlandırılır ve böylece Orfeus tanrılarının tinsel figürlerini anımsatır. Onun derinliklerindeki karanlık antitezi burada Abraksas olarak resmediliyor. O da dominus mundi'yi, fiziksel dünyanın efendisini temsil eder ve kararsız bir doğası olan bir dünya-yaratıcıdır. Yaşam ağacının ondan filiz verdiğini ve vita (yaşam) olarak adlandırıldığını, aynı zamanda üst bölümdeki karşılığındaki yedi dallı şamdan biçimindeki ışık ağacının ignis [ateş] ve Eros [sevgi] olarak adlandırıldığını görüyoruz... Mandala ayrıca yatay olarak da bölünüyor...

Jung, aynı zamanda mandalaları çocukların ilk çizimlerine benzetir. Kellog tarafından oluşturulan çocuğun görsel algı evrelerinden çocuğun Karalama Evresinin (1.5-3 yaş aralığı) son dönemlerinde, çocuklar dairesel birtakım çizimler yaparlar. Çünkü artık bütünden parçaya görme yetileri gelişir. Bu aşamada da oluşan ilk daireleri; daire şemalarını Jung, ilk mandala çizimi olarak adlandırmıştır. Bunlara da kimi yerde mandaloid adını vermiştir. Bu daireden hareketle çocuk

akabinde; kafa, gövde, insan ve hayvan başı gibi çizimleri gerçekleştirmeyi de öğrenmiş olacaktır (Görsel 3).



Görsel 3. Çocuk Karalama Dönemi Daire Çizimleri İlk Mandalalar-Mandaloidler (Kaynak: <https://1.bp.blogspot.com/9qtlk9S2pew/XtTCgrdEEjI/AAAAAAAAIU0/9rrRGzKNIYMQJUcNVhPLpt7-y09GnBCpQCK4BGAsYHg/resim2.jpg>)

Mandalaların tarihsel süreçte ilk olarak İpek Yolu'nda bulunan Budistler ve Uygur sanatçıları tarafından uygulamaları günümüze kadar ulaşmıştır. Hinduizm, Budizm, Tibet Budizmi, Zen Budizmi, meditatif çalışmalarda ve İslam sanatında da benzer örnekleriyle uygulanabilen mandalalar önemli sanatsal sağaltım araçlarından birisidir. Farklı kültürlerde farklı isimlerle anılsalar da merkez sembolizmi ve evren sembolizmi açısından evrensel nitelikte pratiklerdendir.

Mandalaya terim olarak bakarsak Budizm tapınaklarında kumla yapılan bir ayın şeklidir. Budizm tapınağının dışına çıktığınızda çoğu insan ne olduğunu bile bilemeyebilir. Budizm tapınaklarında bu desene “rangoli” adı verilir. Afrika’da “ubuntu” ve Türkiye topraklarında “tezhip” adıyla bilinebilir (Öztürk, 2020).

Avrupa’da bu tip girift ve geometrik şekiller “Ottoman” ya da “arabesque” ismiyle de anılmaktadır.

Mandalalar esasen evrenin timsali, dünya, yerküreyi ifade etmektedir. Merkez noktasındaki çekirdek; tıpkı evreni oluşturan enerji noktası, referans noktası olarak evreni besleyen güçtür. Sembolik bağlamda; daire sembolizmi, evren sembolizmi, kozmoloji, kozmogoni ve dini bir sembolizme çağrışımlar yapan mandala; Uzak Doğu mistisizminde yüksek sağaltım sağlayan meditatif bir uygulamadır. Aylarca süren, akışta uygulayıcının kendini tamamen ona bıraktığı yüksek sağaltım sağlayan bir şifalanma meditasyonudur. Hindistan’da çeşitli festivallerde farklı

malzemelerle de uygulanabilmektedir. Bunlardan bir tanesi de Diwali Festivalidir. Diwali, Hindistan merkezli Hinduların kutladığı; Hindu takviminin Ashvin ayının 13. gününe (yani 24 Ekim tarihine), karanlık iki haftanın başlangıcına denk gelen, “ışık festivali” anlamına gelen bir ulusal festivaldir. Beş gün boyunca kutlanır ve yeni yılın habercisi olarak nitelendirilir.

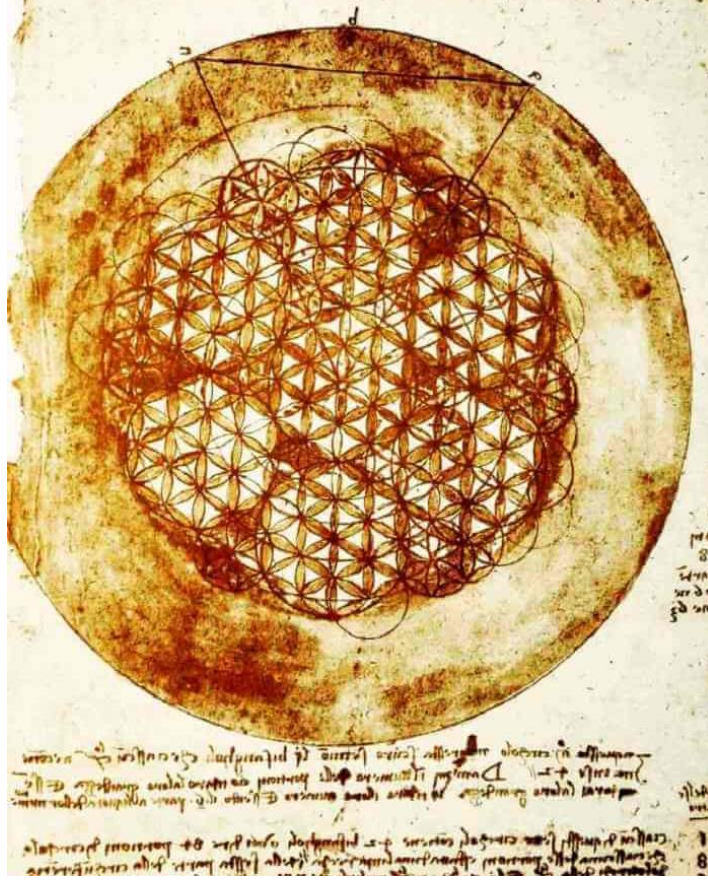
Çiçeklerle yiyeceklerle süslenen kent, mekanlar evler; duvarlarda, zeminlerde ve kıyafetlerle mandala şeklinde düzenlemelerle hazırlanır (Görsel 4).



Görsel 4: Diwali Festivali Hindistanda Zemine Kum ve Çiçeklerle Yapılmış Dairesel Kompozisyon (Kaynak: <https://www.atavatan-turkmenistan.com/wp-content/uploads/2021/11/Diwali-8.jpg>)

Geometrik bir sembol diline ve görsel bütünlüğüne sahip mandalalar pek çok uygarlıkta; astroloji, kozmoloji ve kozmogoni semiyotiğinde kullanılmıştır. Hint kültüründe ortaya çıktığı düşünülse de metafizikte de kullanılmaktadır. Sanskritçe bir kelime olması Hint kültüründe doğduğunu ya da isimlendirildiğini vurgulamaktadır.

İnanç sistemlerinde sıkça karşımıza çıkan kutsal diyagramlardan bir tanesi olarak kabul edilen mandalalarda yaşam çiçeğine benzeyen bir etki de vardır (Görsel 5).



Görsel 5. Leonardo Da Vinci'nin Yaşam Çiçeği Çizimi (Kaynak: <https://nereye.com.tr/wp-content/uploads/2018/06/yaşam-çiçeği-1.jpg>)

Yaşam çiçeği de evren sembolizmi ile bağdaştırılır. Aynı zamanda kutsal geometrik bir semboldür ve de matematiğin anası olarak da nitelendirilir.

Kutsal geometri deyince aklımıza gelen ilk form olan yaşam çiçeği, tüm yaşam formlarının içinde bulunuyor. Atomun yapısına baktığınızda yaşam çiçeği formunu görüyorsunuz. Bu geometrik şekil Mısır'dan Japonya'ya, Kanada'dan Norveç'e kadar dünyanın her yerinde aynı adla anılıyor. Dinsel bir tema değil, dinler üstü olarak görülüyor. Efes Harabeleri'nde yerlerde görünen bu şekle Osmanlı İmparatorluğu zamanında padişahların iç gömleklerinde koruyucu olarak rastlanıyor. Kutsal kitaplarda dünyanın yedi günde yaratıldığı söyleniyor; her gün bir küre ile ifade ediliyor. Bu iç içe geçmiş yedi küre ilk olarak yaşam tohumunu veriyor, sonra 19 küreye kadar devam ediyor ve onları bir bütün olarak içine alan 20'nci küre ile yaşam çiçeği meydana geliyor. Çiçek denmesi ise hayatın beş döngüsünü anlatıyor, hiç bitmeyen döngülerden bahsediyor. Bir hayat ağacını ele aldığınızda meyve toprağa düşer, ağaç olur, ağaçtan çiçek olur, çiçekten meyve olur, tekrar toprağa düşer, tekrar bu döngü başlar. Dolayısıyla bu form bir çiçekten öte hayatın bitmeyen döngülerini anlatıyor (Kamhi, 2014). Aztek ve Maya Uygarlıkları da takvimlerini, astrolojik haritalarını daire biçiminde betimlemişlerdir (Görsel 6). Asya uygarlıklarında Uzak Doğu mistisizminde mandalalar kendisini Qi [Çi] yaşam enerjisinin meridyenler aracılığıyla ruhta da gezebildiği, evreni de dolaşabildiği dualite [ikililik] sembolleriyle gösterir. Yin ve Yang

sembolleri bu bağlamda evren timsali sebebiyle dairesel ve mandala tarzında kullanılmaktadır (Görsel 7).



Görsel 6. Maya Takvimi (Kaynak: <https://anahtar.tv/wp-content/uploads/2012/08/Maya-Takvimi.jpg>)

Görsel 7. Yin ve Yang Sembolleri (Kaynak: <https://stickker.net/wp-content/uploads/2021/04/222-YinYang-600x600.png>)

Yin karanlık, Yang aydınlık taraftır. İkilibirlikten hareketle evrende her ikisinin de denge ve uyum içerisinde bir arada olduğu ve birbirini tamamladığı vurgulanmak istenmiştir. Tibet Budizmi'nde mandalalar, şifalanmak, karantina sürecinde yüksek sağaltım sağlamak ve de meditasyon amacıyla kullanılmaktadır. Daha büyük boyutlarda, çeşitli mekanlara, duvarlara, zeminlere, tavanlara ve de eşyalara uygulanabilmektedir. Tibet Budistleri mandalalarını yüksek konsatrasyon ve akış halinde gerçekleştirerek anda kalmak ve de medite olmak için yaparlar. Aynı zamanda bilinçli farkındalık temelli (mindfulness) bir yapısı da vardır (Görsel 8).



Görsel 8. Tibet Mandalası, Budistler Mandala Kumlarını Meditasyon Esnasında Kompozisyona Göre Yerleştirirken (Kaynak: <https://bilgelikyolunda.blogspot.com/2016/10/tibet-mandalas.html>)

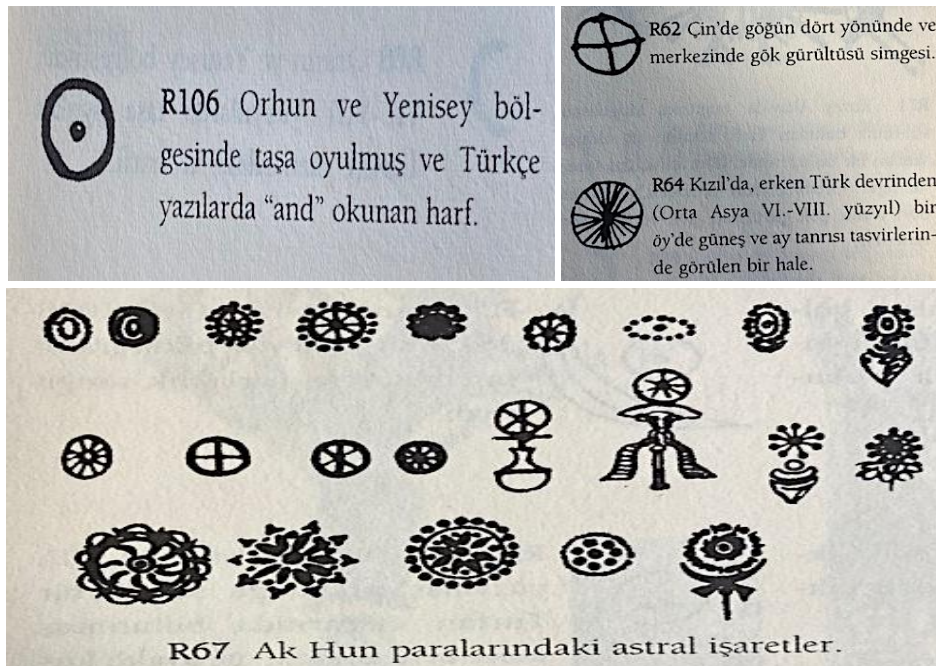
Budistler, klasik üslupta mandalaları zeminlere, renkli kumlar ile büyük bir dikkat ve sessizlikle gerçekleştirirler. Bu sebeple karantina sürecine de giren Budist; konuşmaz, şarkı söylemez, yemek neredeyse hiç yemez ve sadece mandala meditasyonuna ve terapisine odaklanır.

Temel sanat bilgisi bağlamında; denge, ritim, bütünlük kavramlarını içinde barındıran mandalalar geçmişte atalarımızın, anneannelerimizin, annelerimizin yaptığı dantel, el işi vb. çalışmalarda da benzer bir etki ile kendini gösterebilir (Görsel 9).



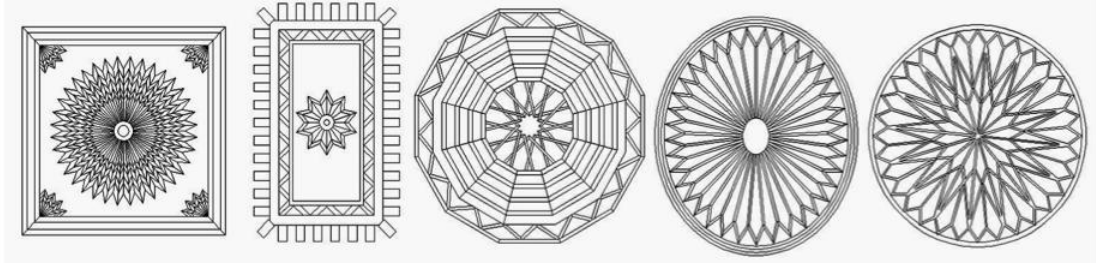
Görsel 9. Geleneksel Tığla Dantel Örgüsü Motifleri (Kaynak: <https://orguor.com/yeni-yuvarlak-danteller/yeni-yuvarlak-danteller-255-tile>)

Bu çalışmalara merkez noktasında bir daire ile başlanır ve akabinde bu daire eşit dağılımlı geometrik ve matematiksel hesaplarla, sayılarla simetrik olarak dağılır. Benzer etkiyi Orta Asya sanatında; gök, tanrı ve astral betimlemelerde fazlasıyla görürüz. Uygurlardan, Hunlara, Erken Türk Devri'nden Orhun ve Yenisey Yazıtları'na ve de ortak kültürde pek çok paylaşımımız olan Çin Uygarlığı'na kadar uzanan daire sembolizminden hareketle benzer merkez sembolizmini örneklerde görebilmekteyiz (Görsel 10).



Görsel 10. Orta Asya, Çin ve Erken Türk Devri Daire Sembolizmi Örnekleri (Kaynak: Esin E., (2004). Kabalcı Yayınevi, İstanbul, s. 353-357.)

Mimaride'de Escher tarafından da sıklıkla kullanılmış olan matematiksel geometri; Etnomatematik adıyla kendini gösteren kültürlerin oluşturduğu matematiksel çalışmalara verilen genel addır. Bu bağlamda Osmanlı geometrik sembolizminde de çok sayıda mandalaya benzer motifler, bezemeler, kabartmalar, mimari parçalar ve süsleme elemanları mevcuttur. Safranbolu Evleri'nin tavanları, *kündekari* tekniğinde kullanılan pek çok desen, kompozisyon mandala sembolizmini andırmaktadır. Çoğu da evrensel bağlamda aynı anlamı taşımaktadır (Görsel 11).



Görsel 11. Safranbolu Evleri'nin Tavanlarında Yer Alan Göbek Motif Çizimleri (Kaynak: İşler ve Aras, (2013). Kastamonu Merkez, Daday ve Safranbolu Geleneksel Türk Evi Tavanları, Akdeniz Sanat Dergisi, 2013, Cilt 6, Sayı 11, s.175.)

Osmanlı Dönemi'nde tasvirin yasaklanmasından sonra geometrik sembolizme ağırlık verilmesi çeşitli açılardan etnomatematiksel çalışmaları da beraberinde getirmiştir. Pek çok motif, desen, bezeme matematiksel bir kurgu ile oluşturulmuştur (Görsel 12). Tezyini sanatlarda genel olarak dairesel bir kompozisyon hâkim olmakla beraber; tezhip, çini ve minyatürde dairesel sembollere mandalaya benzer bir tavırdaki yer verilmiştir (Görsel 13).



Görsel 12. Osmanlı Dönemi Sedef Kakma İşi Dairesel Mandala Benzeri Motif (Kaynak: <https://tr.pinterest.com/pin/504051383277449048/>)

Görsel 13. Osmanlı Tezhip Sanatı Dairesel Kompozisyonu (Kaynak: http://www.yazmanadir.yek.gov.tr/Content/UploadImages/Ig/y_n_tezhip_fg_14.jpg)

İnka Medeniyeti'nde Quipo “Khipo-Kipo/ düğüm” adıyla anılan ve ilk bilgisayar yazılımı diye de adlandırılan düğüm tekniğiyle yapılmış olan sanat eserleri de iki uçtan bağlandığında ortada daire oluşturmaktadır.

Etiyopya'da da “Habesha örgüsü” adı verilen çeşitli aksesuarlara uygulanan örme tekniği mevcuttur. Burada yer alan motifler de tıpkı mandala ve çarkifelek motifinde olduğu gibi evreni ve evrenin birliği timsalinde ve benzerliğindedir. Aynı şekilde Avustralya'nın ilk yerlileri sayılan Aborjinler de doğadan elde ettikleri tahta çubukları kök boyalara batırarak nokta sanatı adı altında “Dot Mandala”ya benzeyen bir tarzda sanat eseri üretmektedirler. Buna Aboriginal Dot Art [Aborjin Nokta Sanatı] demişlerdir (Görsel 14, Görsel 15). Güncel Mandala türlerinden olan Dot Mandala, zendala (zentangle ve mandala birleşimi) ve de tezhip ile birleştirilen mandala çalışmaları oldukça ilgi çekicidir (Görsel 16).



Görsel 14. Aborjin Nokta Sanatı (Kaynak:

https://www.qagoma.qld.gov.au/_data/assets/image/0005/10895/Indigenous_collection_01.jpg)

Görsel 15. Dot Mandala Sanatı ve Çubuğu (Kaynak: <https://www.mandalartfabric.com/wp-content/uploads/2020/11/dotting-pen-7.png>)

Görsel 16. Zendala Örneği (zentangle+mandala=Zen-dala) (Kaynak: https://1.bp.blogspot.com/-8hwi3bCoLx/X5gd_gNiCI/AAAAAAAAAS5k/pHyVTBEIDjM__s-ukuWbWfSappz4S6kkgCNcBGAsYHQ/s750/Zendala%2BJoy%2BDay%2B20%2B01B.png)

Türkiye’de mandala konusunda Mandala Art Academy kurucusu Banu Öztürk tarafından mandala çalışmaları devam etmektedir. Yurt dışında da gerek sanat terapisi, şifalanma, meditasyon ve astral çalışmalarda psikolojik boyutta kendisini gösteren önemli bir isim vardır o da Deepak Chopra’dır. Kendisi doktor ve aynı zamanda alternatif tıp uzmanıdır. Sanat terapisi, hümanist psikolojide pozitif psikoloji alanındadır ve alternatif tıp araştırmalarına sürekli konu olmaktadır. Bu açıdan mandalanın da iyileştirici gücü kendisini alternatif tıp ve sanat terapisi bağıntısında göstermektedir.

2. MANDALA ÇİZİMİ NASIL YAPILIR?

Mandala yapımında kullanılacak malzemeler şu şekilde olabilir: İstenilen boyutta kağıt (kağıtlar mümkünse 120 gr dan alt özellikte olmamalı); kara kalem, keçeli kalem, marker kalem

ya da rapido mürekkepli eskiz kalemleri ve istenilen renkli boyalar. Pergel olursa dairesel çizimler kolaylaşır ya da uygun fiyata edinebileceğiniz mandala şablonları da mevcuttur. Boya seçiminde mandalaların boyutu önemlidir çünkü boyar malzeme mandalanın boyutuna göre kullanışlı ya da kullanışsız olabilir. O anki ruh halinizin ihtiyaç duyduğu renkleri seçmek sanat terapisi uygulamalarında önemlidir. O sebeple akışta dilediğiniz rengi seçmekte ruhunuzu özgür bırakmalısınız. Uzak Doğu’da bir tür şifalanma ve meditasyon biçimi olan mandalalar için sekiz ve üstü sayıda renk kullanılmaktadır. Uzak Doğu mistisizminde sekiz en şanslı ve uğurlu sayı kabul edilir ve sayılar arttıkça yapılan nesnenin koruyuculuğu ile gücü de o derecede artmaktadır. Sekiz rakamını yatay yönde döndürdüğünüzde matematikteki sonsuzluk işareti haline dönüşür. Mandala, bir meditasyon şekli olduğundan; kısa bir nefes çalışması başlamadan önce iyi gelebilir. Mandala çizimi geometrik bir kusursuzlukta olacağından günümüzde mandala şablonları mevcuttur. Şablonlar temin edilemezse; pergel ile daireler çizilerek iç içe örüntülerle mandala çizimi içinizden geldiği gibi örüntüde devam edilerek gerçekleştirilebilir

3. SONUÇ

Mandalalar, Hint kökenli bir pratik olup, tarihsel süreçte kendisini farklı isimlerle pek çok kültürde evren sembolizmi, daire sembolizmi ve de spiritüel pratiklerde inanışlarda göstermiştir. Etnomatematik ve kozmoloji bağlamında daire sembolizminde gök timsali olsa da bazen farklı kültürlerde Jung’un belirttiği gibi ilk örnek imge olarak süsleme sanatı repertuarlarına da girmiştir.

Jung; sanatta yaratım sürecini, *ilk örnek imge*’nin bilinç dışı bir biçimde eyleme geçmesiyle, ardından da aynı imgenin özenle işlenerek ve tamamlanmış bir çalışma olarak biçimlendirilerek ortaya çıktığını belirtmektedir. Sanatçı ona biçim vermekle ve var olan dile çevirmekle, yaşamın en derin kaynaklarına uzanabilme olanağını bizlere kazandırmaktadır. Bu şekilde sanat; çağın ruhunu sürekli eğitmekte ve en büyük yokluğu olan biçimleri uyandırmaktadır (Jung, 1995, s. 13). Jung bu sebeple *ilk örnek imge* derken çocuğun sonraki aşamalarda en çok karşılaştığı insanları betimlerken de kullanacağı daire sembolünü derinlemesine mandalalarla irdelemiştir (Görsel 17).



Görsel 17. Çocuk Gelişim Evrelerinden Karalama Dönemi Mandalaları-Madaloidler, 3Y/E, (Kaynak: Eda Öz Çelikbaş, Görsel Arşiv, Erişim Tarihi: 20.05.2022).

Jungian (Carl Gustav Jung ekolünde) çalışmalar, Sanat Terapisi çalışmaları alanında belki de ilk en önemli çalışmalardandır. Bu çalışmalarına Jung, doğu seyahati sonrası mandala ile çalışmalarına başlaması itibari ile ağırlık vermiştir. Bu sebeple sanat terapisi etkinliklerinde

mandalalar önemli bir yer tutarlar. Jungian çalışmalarda, Geştalt yaklaşımlarda, yapılandırılmış sanat terapisi çalışmalarında her yaş grubundan bireylerle mandala çalışmaları yaptırılabilir.

Bu makalede, mandalaların bir sanat terapisi pratiği olmasından öte; çok kültürlü bir pratik olmasından, daire ve evren sembolizmi noktasında oldukça bağlantıların olduğundan bahsedilmeye çalışılmıştır (Resim 26). Her ne kadar farklı kültürler olsa da sembolizm Jung araştırmalarından hareketle de evrensel bir olguya sahiptir. Goethe bu bağlamda şu sözü hep söylemiştir: “Yerel olursanız, evrensel olursunuz”. Bu sözden hareketle Roland Barthes, “Göstergebilim İlkeleri” kitabının ön sözünde Doç. Dr. Ahmet Taner Kışlalı şu cümleleri aktarmıştır (Barthes, 1979):

Günümüzün insanı, bildikleriyle yetinmeyen, hızla değişen koşullarda kendini yenileyebilen, özgür, barışçı, in-sancıl, hoşgörülü, toplumuyla bütünleşmiş, kendi kişiliğini geliştirirken başkalarının gelişmesine de çalışan, toplumsal bir varlık olmak durumundadır. Bu, çağın gereklerine uygun, ama kendi benliğinden, geçmişinden, toplumunun öz kaynaklarından kopmamış bir insandır. Çünkü insan, ancak ulusal özelliklerini koruduğu oranda, çağdaş uygarlığa, evrensel kültür değerlerinin oluşmasına ve zenginleşmesine katkıda bulunabilir.

Yerel kültürel repertuarlarımız tüm dünyada oldukça kıymetli ve sanatın sürdürülebilmesi açısından oldukça önemlidir. Bu çalışma ile sanat terapisinde evrensellik, sürdürülebilirlik, yerellik ve etnik sağaltım pratikleri olarak mandala ve benzeri pratiklerden örneklere de yer verilmiştir (Görsel 19).



Görsel 18. Samsara, Sanskritçe’de Dünya Anlamına Gelen Evren Sembolizmi Reenkarne Sembolü (Kaynak: <https://tr.wikipedia.org/wiki/Samsara#/media/Dosya:Bhavachakra.jpg>)

Evren her şekilde ilk akla gelen, yaşanan coğrafyanın dışı vurumu ve kendini gerçekleştiriminin eşsiz sembolü olmuştur. Sanat terapisi pratiği olarak mandalalar da bireyin kendi evrenlerini, özlerini, bilinç dışına temas ederek bir öze dönüş yolculuğunda terapötik bir süreç yaratarak keşfeder. Bu süreç bireyin kendi içinde yaratması beklenen tedavi edici bir süreçtir. Birey, çizgi, nokta ve buradan hareketle mandala, zentangle ve zendala pratikleriyle bilinç dışının dışı vurumuna daha hızlı temas eder ve sağaltımı yüksek olur. Pek çok kültürde, çok kültürlü uluslarda, yerel inanışlarda ve doğada geometrik sembolizm ve geometrik sembol repertuvarları mevcuttur. Doğadaki kusursuz geometrik biçimler, akabinde kendini sanatın her alanında gerçekleştirmiştir.

Sanat terapisi 1940'lı savaş yıllarının ardından terimsel olarak alan yazında kendini göstermiş; sanat terapisi yöntemleri antik dönemden günümüze iyileşme, iyileştirme ve de sağaltım amacıyla pek çok kültürde ve coğrafyada kullanılmıştır.

Günümüzde kendini iyi hissetmek ve gerçekleştirmek açısından sürekli farklı bir uğraş arayışında olan insanoğlu; Jung'un öğretilerinde de yer verdiği Uzak Doğu mistisizminin en spiritüel ve de meditatif uygulaması olan mandala ile, akışta kendini iyi hissetmenin bir yolu olarak gerçekleştirebilir. Mandala, zendala ve zentangle teknikleriyle beraber harmanlanarak pek çok yaş grubunda sağlıklı bir şekilde kullanılarak iyi oluş haline katkı sağlayabilir.

KAYNAKÇA

- Barthes, R. (1979). Göstergebilim İlkeleri, (Çev. B. Vardar ve M. Rifat). Birinci Baskı. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Beckwith P., M. (2014). Mindfulness and Mandalas: Alternative therapeutic techniques for AOD adolescents. *Capital University's Undergraduate Research Journal. Epistimi* 1(1), 2014.
- Esin E. (2004). Orta Asya'dan Osmanlı'ya Türk Sanatında İkonografik Motifler, İstanbul: Kabalıcı Kitabevi.
- Gaitskell, D. ve Hurwitz, A. (1970). Children and Their Art, Methods for The Elementary School, p.143, Second Edition. USA: Harcourt, Brace & World, Inc.
- Gönülde G. (2015). Mandala Bir Dua Sanatı. İstanbul: Postiga Yayınları
- İşler E. ve Aras R. (2013). Kastamonu Merkez, Daday ve Safranbolu Geleneksel Türk Evi Tavanları, *Akdeniz Sanat Dergisi*, 6 (11), s. 166-180/175.
- Kamhi, T. (2014). Yaşam Çiçeği, Pozitif Sanal Dergi, Erişim adresi: <https://www.pozitifdergisi.com/sembol/yasam-cicegi.html>.
- Jung, C., G. (1995). Ulysses ve Picasso Üzerine Denemeler, (Çev. M. Candan). İstanbul: Düşün Yayıncılık.
- Jung, C., G. (2021). Kırmızı Kitap, (Çev. O. Gündüz). III. Baskı. İstanbul: Kaknüs Yayınları.

Öztürk, B. (2020). Sabrın Sanatı Tezhip Mandala, AA Yaşam, Erişim adresi:
<https://www.aa.com.tr/tr/yasam/sabrin-sanati-tezhip-mandalayi-turkiyeye-taniliyor/1759227>.

NÖROESTETİK TEORİSİ BAĞLAMINDA ADNAN ÇOKER RESİMLERİNDE BİLİŞSEL UYARANLAR¹

Enver Güner²

Seray Kantarcıoğlu³

Özet

Yeni bir alan olan bilişsel bilim, sanat eserlerinin yaratım, yorumlama ve anlaşılma bilgisi üzerinde önemli sonuçlar doğurmuştur. Estetik deneyim ile insanın biyolojik kökenleri arasındaki ilişkiyi konu alan çalışmaların 19. yüzyıl sonlarına dayandığı bilinmektedir. Ancak beyindeki süreçleri izlemek için gereken teknolojiler son 50 yıllık dönemde geliştirilebilmiştir. İlk olarak 20. yüzyılın sonlarında Semir Zeki ve V. Ramachandran tarafından temellendirilen nöroestetik, sanat eserlerinin nasıl algılandığı ve beyinde hangi mekanizmalar dahilinde işlendiğini konu alan yeni bir çalışma alanıdır.

Bu araştırmada, nöroestetik teorisinde ortaya konan bilişsel estetik yasaları, Adnan Çoker'in sanat yapıtları üzerinden incelenmektedir. Ayrıca, sanatsal biçimlerin beyinde nasıl algılandığı ve bunların evrimsel kökenlerine dair bilgiler üzerinde durulmaktadır. Görsel algıyı düzenleyen gruplama, simetri ve denge gibi çeşitli ilkeler, insan gözünün görsel deneyimleri algılamasında olduğu kadar sanat yapıtının yaratımı ve değerlendirilmesinde de önemli rol oynamaktadır. Bu doğrultuda, Çoker'in eserleri üzerinden renk, biçim ve ışık gibi duyuşsal uyaranlarla sağlanan estetik deneyimin kökenleri üzerinde durulmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Nöroestetik, ampirik estetik, görsel algı, Adnan Çoker, Semir Zeki.

¹ Bu araştırmada yer alan bazı bilgiler, 6-7 Mayıs 2020 tarihinde Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Uluslararası Lisansüstü Eğitimi Sanat ve Tasarım Sempozyumu'nda Seray Kantarcıoğlu tarafından sunulan sözlü bildiriden derlenmiştir.

² Dr, Akd. Üni. GSF Öğretim Üyesi, eguner@akdeniz.edu.tr

³ Sanatta Yeterlik, Akd. Üni. GSE, Sanat ve Tasarım, tokseray@gmail.com

Cognitive Stimulus In Adnan Çoker's Paintings In The Context Of Neuroesthetic Theory

Abstract

Cognitive science, a new field, had significant consequences on the knowledge of creation, interpretation and understanding of works of art. It is known that the studies on the subject about the relationship between aesthetic experience and human biological origins date back to the end of the 19th century. However, the technologies required to monitor the processes in the brain have been developed in the last 50 years. Neuroesthetics, first based by Semir Zeki and V. Ramachandran at the end of the 20th century, is a field of study targeting how works of art are perceived and within which mechanisms are processed in the brain.

In this research, cognitive aesthetics laws set forth in neuroaesthetics theory are analyzed through Andan Çoker's art works. In addition, it focuses on the information about how artistic forms are perceived in the brain and their evolutionary origins. Various principles such as grouping, symmetry and balance that regulate visual perception play an important role on the human eye's perception of visual experiences, as well as its creation and evaluation. In this direction, through the works of Çoker, the origins of the aesthetic experience provided by sensory stimuli such as color, shape and light are emphasized.

Keywords: *Neuroaesthetic, Empirical aesthetic, Visual perception, Adnan Çoker, Semir Zeki.*

1. GİRİŞ

Zihnin estetik algı potansiyeli ile bunun biyolojik kökenleri arasındaki ilişkiyi konu alan çalışmaların kökenleri 19. yüzyılın sonlarına dayanmaktadır. Buna karşın beyindeki süreçleri izlemek için gereken teknolojiler, son 50 yıllık dönemde üreilmeye başlanmıştır. Artık bu teknolojiler kullanılarak, sanatçıların çalışmaları sırasında ve izleyiciler eserleri incelerken beyinlerinin sanat nesnesi karşısında verdiği fizyolojik tepkiler izlenebilmektedir. Günümüzde hızla gelişmekte olan bu alana *nöroestetik* adı verilmektedir (Çiftçi, 2017, s.1).

Nöroestetik; psikoloji, sinirbilim, insan evrimi ve sanatın kesiştiği noktada ortaya çıkan yeni bir çalışma alanıdır. Nöroestetikğin temel amacı; yaratıcı sanatsal faaliyetlerin nörobiyolojik temellerinin evrimsel geçmişini karakterize etmektir (Güral, 2017, s.104).

Görsel kortekste bilgi işleme ile görsel sanatlar arasındaki ilişkiyi konu alan araştırmalar son yıllarda oldukça artmıştır. Birbirinden ayrı onlarca bölgenin görsel algılamada farklı görevleri olduğu bilinmektedir. Primer görme korteksinden gelen uyarı, şekil, renk, kontrast, hareket gibi pek çok özelliği yönünden paralel olarak değerlendirilir. Zeki, sanatsal değerlendirmede denge, orantı, simetri ve resmin çekim merkezi gibi bileşenlerin yanı sıra görsel ritim, görüntünün zamansal dizilimi ve diğer kinetik özelliklere vurgu yapmaktadır. Ayrıca görsel illüzyon, görsel

mecaz ve karmaşık görsel algılama ve problem çözme gibi daha üst düzey, yorumlayıcı bilgi işlemeye de dikkat çeker (Zeki, 1993, s.7).

San Diego Üniversitesi Nörobilim Profesörü V. Ramachandran ile California Üniversitesinden önemli felsefeci W. Hirstein da tıpkı Semir Zeki gibi sanatsal biçimlerin algılanmasında simetri ve kontrast gibi çeşitli estetik ilkelere dikkat çekmektedirler. 1999 yılında yapılan çalışmada bilim insanları, üç temel soruyu ele almışlardır:

- Bir sanat eserini görsel olarak güzel kılan yasalar nelerdir?
- Bu yasalar neden evrimleşmiştir?
- Beynin hangi kısımları bu faaliyetlerden sorumludur?

Sinir bilimi araştırmacıları, sanatçıların beynin görsel alanlarını harekete geçirmek için bilinçli ya da bilinçsiz olarak belli kurallar ya da ilkeleri yapıtlarında bulundurduğunu önermektedirler. Bu yasalar, bir sanatçının görsel olarak insanı memnun eden imgeler yaratmak için uyguladığı, beyindeki görme alanlarını gerçekçi imgeler veya gerçek nesnelere kullanarak olabileceği kıyasla çok daha uygun biçimde zevklendirmeye yönelik yasalardır. Bu çalışmada, sözü edilen evrimsel estetik yasaları Çoker'in yapıtlarında kronolojik biçimde ele alınmaktadır.

2. MATERYAL VE YÖNTEM

Adnan Çoker; dengeli, simetrik, kararlı ve kesin bir biçimcilikle Türk resminin ulaştığı çağdaş çizginin en önemli temsilcilerindendir. Sanatçı, salt arınmış ve yalın biçimlere ulaşma ilkesini, siyahın vurgulayıcı etkisi ile dengeli ve simetrik şekilde ortaya koyarken aynı zamanda Selçuklu ve Osmanlı mimarlığından esinlenen çizgilerle evrensel dilini yerel bir sentez halinde ortaya çıkarmıştır.

Çalışmada sanatçının izleyiciye sunduğu zihinsel mekânın bilişsel bağlamda nasıl algılandığı ve bu algısal sürecin nöral mekanizmaları üzerinde durulmaktadır. Çoker'in eserleri, biçimsel anlamda insan zihnini uyarıcı birçok algısal ilke barındırmaktadır. Yapıtlar üzerinden örneklerle ele alınacak bu betimsel araştırma, sanatçının kullandığı biçimsel ve kavramsal dilin, evrimsel estetik teorisi bağlamında göstergibilimsel bir analizini sunmayı hedeflemektedir.

3. SANATÇI HAKKINDA

1951'de Akademinin Resim Bölümünden mezun olan Çoker, devlet bursu ile Paris'e gitti. 1958 yılına kadar Paris'te kalan sanatçı, geçen sürede Andre Lhote ve Henri Goetz gibi önemli isimlerin atölyelerinde çalışma fırsatı buldu. 1958'de Türkiye'ye döndü ve ilk dönem eserlerinde sıklıkla kullandığı mavi renk ile çalışmalar üretti. Bu çalışmalar ilerleyen zamanlarda "Mavi Grup"u kurmasına vesile olacaktı. Eğitime devam etmek için Paris'e dönen Çoker, bir yandan dil öğrenimini sürdürürken öte yandan Paris'teki müzelerde önemli Rönesans yapıtları üzerinde çalıştı.

1957-1960 yılları arasında, Paris’te o dönemde oldukça popüler olan soyut ekspresyonizme merak saldı. Formu muazzam bir kesinlikle belli olan geometrik biçimler Çoker’in tuvalinde olgunlaşırken, bir yandan Goetz Atölyesi’nde çalışmalarını sürdürdü. Bu dönemde Paris’teki müzelerde Batı resmini yakından tanıma fırsatı bulduğu gibi, pek çok sanatçıyla birlikte çalışma olanağı da elde etti. 1964-1968 yılları arasındaki yeni arayışları sanatçıyı soyut dışavurumcu tarzdan uzaklaştırdı ve konstrüksiyon, temel yapı, mimari gibi kavramlara yöneldi. Öğrencilik yıllarından itibaren Türk sanatına olan ilgisi eserlerinde Osmanlı ve Selçuklu mimarilerine dayanan bir yapı fikrini ortaya çıkardı. 70’li yıllardan itibaren tuvalindeki renk ve biçimleri minimal düzeye indiren sanatçı, Bizans, Selçuklu Osmanlı mimari formlarını resimsel konturlara dönüştürerek Türk resim tarihinde benzersiz bir estetik üslup yarattı.

4. 1950’li Yıllar Mavi Ağırlıklı Soyutlamalar

Çoker’in soyut dışavurumcu üslubunun net biçimde görüldüğü bu yıllarda mavi rengin baskın olduğu eserlerine, 60’lı yılların başından itibaren kırmızı rengin de eklendiği bilinmektedir. 1968’den sonra keskin bir değişim ile soyut dışavurumcu eğilimi terk edecek olan sanatçının 50-60lı yıllar arasında yaptığı eserlerinde dikkat çeken ilk ilke, **renksel gruplandırma**dır.

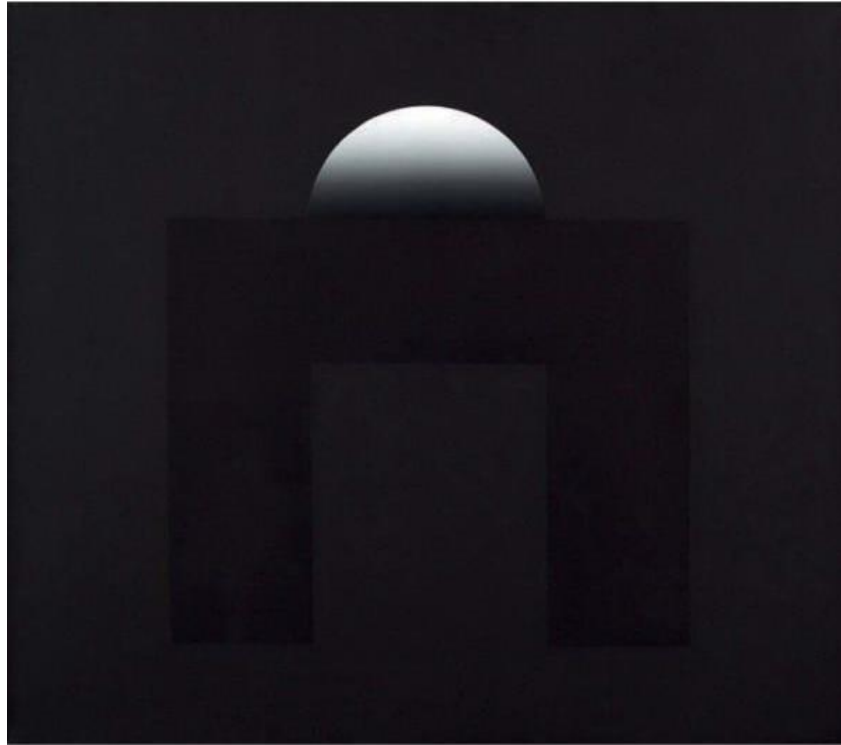
Gruplandırma temel olarak görme sisteminin imgedeki benzer unsurları veya özellikleri bir araya toplama eğiliminde olmasıdır. İlk olarak Gestalt psikologları tarafından ortaya konan yasanın kamuflajı alt etmek ve karmaşık görüntülerde nesnelere tespit etmek için evrimleştiği düşünülmektedir. Görme alanında çalışan bilim insanları başarılı gruplandırmanın, nesnelere tamamlamanın verdiği haz duygusunu ortaya çıkardığını ortaya koymuşlardır. Ramachandran, benzer renklerin ve biçimlerin gruplandırılmasının beyin için oldukça keyif verici olduğunu altını çizmektedir (Ramachandran, 2011, s. 270).

Elbette ki modern dünyada gruplandırma, artık evrimsel işlevinden çok daha farklı biçimlerde karşımıza çıkmaktadır. “Mavi Kompozisyon”da olduğu gibi, ressam tablolarında birbirinden bağımsız nesnelere parçalarını benzer renk tonlarında çalışarak biçimsel gruplandırmayı ya da birbirine uzak alanları benzer tonlarda renklendirerek renksel gruplandırmayı eserlerinde kullanır, sanatçı burada algısal gruplamanın verdiği hazdan faydalanmaktadır (Görsel 1).



Görsel 1. Adnan Çoker, "Mavi Kompozisyon" 1963, kağıt üzerine guaj, 52x48 cm (Kaynak: <http://lebriz.com/pages/artist.aspx?section=130&lang=TR&artistID=483&periodID=409&bhcp=1>)

Diğer yandan Çoker'in, ana hatları belirgin tutmaktan kaçınarak renk aralığına odaklandığı da fark edilmektedir. Ressam, sınırları vurgulamadan ana hatları dağıtmış ve bu şekilde, ana hatlardan dikkat kaynaklarımıza yönelen çekici teklifleri azaltarak beynimizin renk aralığına odaklanmasını sağlamıştır (Görsel 2).



Görsel 2. Adnan Çoker, 'Siyah Anıt', 2011. Tuval üzerine akrilik, 80x90 cm (Kaynak: <https://artam.com/muzayede/279-cagdas-sanat-eserleri/adnan-coker-1927-siyah-anit-2>)

Burada dikkat çekici olan bir başka ilke, **kontrast**tir. Bilimsel tabiriyle kontrast; “parlaklık, renk ve mekânsal olarak bitişik iki homojen bölge arasında bulunan başka bir özellikteki nispeten ani değişim” olarak tanımlanmaktadır. Doğada birçok meyvenin yeşil üzerine kırmızı olduğu bilinmektedir. Bunun sebebi; yüksek renk kontrastı içeren renklerin düşük kontrast içeren renklere oranla çok daha fazla dikkat çekiyor oluşudur. Bu kontrast ilkel dönemlerden bu yana, yüksek ağaç tepelerinde ya da uzak mesafeler arasında besin kaynaklarının bulunmasında önemli rol oynamıştır. Günümüzde birçok araştırmacı, meyvelerin daha büyük beyinlerin ana etmeni olduğunun altını çizmektedir. Kontrast, hayvanlarda olduğu kadar bitkiler için de büyük önem taşımaktadır. Bitkiler, hayvanların ve kuşların onları çok uzak mesafelerden görebilmesini ve meyvelerinin olgun, yenmeye hazır olduğunu ve çekirdeklerinin dışkılanması sonucu başka yerlere dağılmaya hazır olduğunu duyurmak amacıyla muazzam çeşitlilikte kontrast örnekleri sunarlar (Ramachandran, 2011, s. 289).

Kontrast yasası ile gruplandırma yasası çelişiyor gibi görünebilir. Ancak her ikisi de nesnelere kenarlarını betimlemek ve onlara dikkat çekmek için gerekli olduğundan doğada hayatta kalmak için oldukça önemlidir (Kantarcioğlu, 2019).

5. 1968’DEN SONRA YENİ ARAYIŞLAR

1968’den sonra sanatçının eserlerinde belirgin bir değişim görülmektedir. Bu değişim tuval yüzeyinde az sayıda biçime ve renge indirgenmiş, bazı resimlerde siyah tüm resim sahnesinin baş aktörüne dönüşmüştür. Ancak siyahın renkle birlikte tuvalin içinde yeni bir boyuta dönüşmesi için biraz daha vakit vardır. 70’lerden itibaren resmin aktörlerini minimal bir sayıya indiren Çoker, soyut dışavurumun çoğu kez dengesiz, duygusal, sınırları belirsiz tuvalini, geometrinin akılcı ve keskin çizgilerine dönüştürmüştür. Yüzeydeki her biçim duygudan çok aklın ürünüdür. Algısal gruplandırmanın bir diğer ilkesi olan **iyi süreklilik** yasasını açıkça barındıran bu çizgiler yıllar sonra sanatçının biçimsel üslubunun temelini oluşturacaktır. Bu ilke, devamlılığı olan bir görsel kontur taşıyan grafik unsurlarını gruplandırmaya yönelik yatkınlık olarak tanımlanmaktadır (Görsel 3).



Görsel 3. Adnan Çoker, *Açık Simetri II*, 2014. Pigment Baskı, 107x78 cm. (Kaynak: <https://www.magnet.istanbul/acik-simetri-ii-adnan-coker>)

Azeri (2010), “Adnan Çoker Estetiğinde ‘Minimal Denge’” isimli makalesinde Çoker’in biçimsel üslubuna dair önemli bilgiler verir:

Adnan Çoker resimlerinde, geometrik-minimalist biçimleri bir araya getirirken daima simetri ve dengeye bağlı kalmıştır. Bu iki kavram, onun resimlerinin vazgeçilmezidir. Mor, pembe veya eflatun biçimlerini siyah bir arka fon üzerinde konumlandırırken, siyah fon, belirli aralıklarla yan yana yerleştirilen, yapay ışıkla belirli noktalardan aydınlatılmış biçimlerdeki ışık vurgusunun kavranmasının yanı sıra, sonsuz bir boşluk hissini de uyandırır. Minimalize edilmiş iki simetrik mimari öge veya bir mimari ögeyi oluşturan elemanlar düzenleri ve konumları bakımından belirgin bir espas şekillenişini de gözler önüne serer. Simetrik ve dikey olarak konumlanmış iki geometrik biçimi incelediğimizde köşelerden derinliğe doğru çekilen ve sanki bir noktada birleşiyormuş izlenimi veren, ahenkle belirli bölümleri aydınlatılmış çizgilerde fark ediyoruz bazı resimlerinde. Bu oluşum çizgisel perspektif ile birlikte üçüncü boyutu ve

resim unsurlarının muazzam geometrisini de ortaya koymaktadır (Azeri, 2010, s.1) (Görsel 4).



Görsel 4. Adnan Çoker, 1993. Kubbeler Serisi, Serigrafi Baskı, 90x70 cm. (Kaynak: <https://www.galerineistanbul.com/tr/content/feature/41/artworks-10746-adnan-coker-kubbeler-serisi-1993/>)

İpşiroğlu da sanatçının simetri kullanımına dikkat çeker:

Biçimlere tek tek baktığımızda bunların kiminin yalın, kiminin birkaç ögenin birleşmesiyle bir bütün oluşturduğunu görüyoruz. Boşlukta durmaları, başka deyişle yer çekimsiz olmaları ve ışıltılı renklerle görselleşmelerinin dışında bunların iki ortak yanı daha var: Simetri ve anıtsallık. Her bir biçim, (eğer yalınsa sadece ışıkla, birkaç ögeden oluşmuşsa bunların ilişkilendirilişiyle) sıkı simetri kurallarına bağlı. Ve yine her biçim, yalın olsun olmasın, büyük resim yüzeyinin üstünde çok küçük bir yer kaplamasına karşın anıtsal bir etki bırakıyor alımlayanın üstünde (İpşiroğlu, 2013, s. 460) (Görsel 5).



Görsel 5. Adnan Çoker, *Kubbeler Serisi*, 1993. Serigrafi Baskı, 90x70 cm. (Kaynak: <https://www.sanatgezgini.com/adnan-coker-ozgun-baski-serigrafi-kubbeler-dizisi-892>)

Simetrinin ilk örnekleri 2,5 milyon yıl önceye tarihlenen *Homo erectus* tarafından yapıldığı düşünülen “Acheulan El Baltaları”dır. Nöroestetik teorisine göre simetrinin cazibesini iki evrimsel kuvvet açıklamaktadır. Birinci açıklama, görmenin temel olarak tutmak, kaçınmak, çiftleşmek, yemek ya da yakalamak üzere nesnelere bulmak için gelişmiş olduğudur. Doğada, “önemli” demek, av, yırtıcı, aynı türün üyesi, eş gibi “biyolojik nesnelere” anlamına gelmektedir. Tüm bunların ortak noktası simetridir. İkinci açıklama ise, simetrinin doğada sağlık ve arzulanırlığın bir göstergesi olmasıdır. Parazitlerden (parazitik infestasyon) kaçınmayı başarmış bir eş potansiyel doğurganlığının ve verimliliğinin göstergesi olarak simetriyi kullanır.

Simetrinin potansiyel sağlık göstergesi olarak karşımıza çıktığı ve handikap prensibi olarak adlandırılan en bilinen örnek tavuskuşunun kuyruğudur. Bu güzel ama külfetli kuyruk, tavuskuşunun yırtıcılardan kaçmasını veya dişilere yaklaşmasını kolaylaştırmamaktadır. O halde bu kadar ölçsüz ekstra bir uzuv neden evrimleşmiştir? Charles Darwin, 1860'ta Asa Gray'e gönderdiği bir mektupta, tavuskuşu görmenin onu hasta ettiğini yazmaktadır. Darwin, bu soruyu

‘doğal seçim teorisi’yle açıklayamamış ve sonrasında, ‘seksüel seçim teorisi’ni geliştirmiştir. Bu açıklamada, tavus kuşunun kuyruğunu sergilemesi, dişileri baştan çıkarmak içindir ve bu baştan çıkarma tavus kuşunun çiftleşip yavrularının olacağı anlamına gelmektedir. Bu bilgiye eklenen modern argümanlar; tavus kuşunun aynı zamanda dişilere sağlıklı olduğunu da pazarladığı yönündedir. Çünkü yalnızca sağlıklı bir organizma, kaynaklarını bu kadar aşırı bir ek organı beslemeye ayırabilir.

Oxford Üniversitesi öğretim üyelerinden zoolog Dr. Richard Dawkins, “The Selfish Gene” [Gen Bencildir] adlı kitabında Darwinci açıklamayı şöyle yapmaktadır:

Dişiler, şu basit kurala göre hareket eder: Bütün erkeklere bakarlar ve en uzun kuyruğu olanı seçerler. Bu kuraldan ayrılan herhangi bir dişi, peşinden gittiği erkeğin kuyruğu o erkeği zor durumlara sokacak kadar uzunsa bile cezalandırılır. Çünkü uzun kuyruklu erkek çocuk doğurmayan dişilerin çocuklarının, çekici erkekler olma şansı çok düşüktür. Kadınlardaki, giysi modası ya da Amerikan otomobil tasarımı modası gibi, tavus kuşlarındaki uzun kuyruk modası, bir kez başladıktan sonra kendi momentumunu bulmuştur (Dawkins, 1976).

Ernst Mach tarafından yapılan çalışmalar, bir insan gözlemci için bazı simetri türlerinin diğerlerinden daha dikkat çekici olduğunu ortaya koymaktadır. Mach, “Duyumların Analizi” isimli kitabında özellikle insan yüzünde mevcut olan gibi dikey eksenli yansımaların belirgin ölçüde ilgi çekici olduğunu göstermiştir. Buna göre, simetri algısı tüm düzenlilik türlerine genel bir yanıt değil, simetri türlerine göre kişinin dikkat kaynakları farklı ölçülerde duyarlılık göstermektedir (Mach, 1914). Ayrıca, Wagemans tarafından yapılan nörofizyolojik çalışmalar da insanlarda ve diğer hayvanlarda yansıma simetrisine özel duyarlılığı doğrulamıştır (Wagemans, 1997). Çalışmalar, yansıma simetrisinin algılanmasının, bu tek bir nesnenin özelliği olduğunda daha hızlı olduğunu göstermektedir (Bertamini, 2010). İnsan algısı ve psikofizik araştırmaları, simetri algısının hızı ve verimliliğini tespit etmek amacıyla ortaya koyulan verilerde simetrisinin 100 ilâ 150 milisaniye arasında tespit edilebildiğini göstermektedir (Barlow ve Reeves, 1979).

Yuka Sasaki tarafından yapılan son nörogörüntüleme çalışmaları, simetri algılanması sırasında hangi beyin bölgelerinin aktif olduğunu göstermiştir. Sasaki, simetrik veya rastgele noktalara sahip modellere verilen yanıtları karşılaştırmak için Fonksiyonel Manyetik Rezonans Görüntüleme (fMRI) kullanmıştır. Bu araştırma sonucunda oksipital kortekste beynin diğer bölgelerine oranla çok daha güçlü bir aktivite olduğunu ortaya koymuştur.⁴

⁴Oksipital korteksin ekstrasriat bölgelerinde güçlü bir aktivite mevcut iken beynin diğer bölgelerinde çok az aktivite gözlemlenmiştir. Ekstrasriat bölgeler, V3A, V4, V7 ve lateral oksipital kompleksi (LOC) içermektedir. Elektrofizyolojik çalışmalar, aynı bölgelerde ki benzer aktivitelerin çeşitli uyaran boyutlarındaki geometrik konfigürasyonlarda da gerçekleştiğini ortaya koymaktadır. Ayrıca, daha yüksek hassasiyetle fMRI teknikleri kullanılarak makak görsel korteksinin benzer bölgelerinde daha zayıf simetri tepkileri bulunmuştur. Bu kanıt, görsel

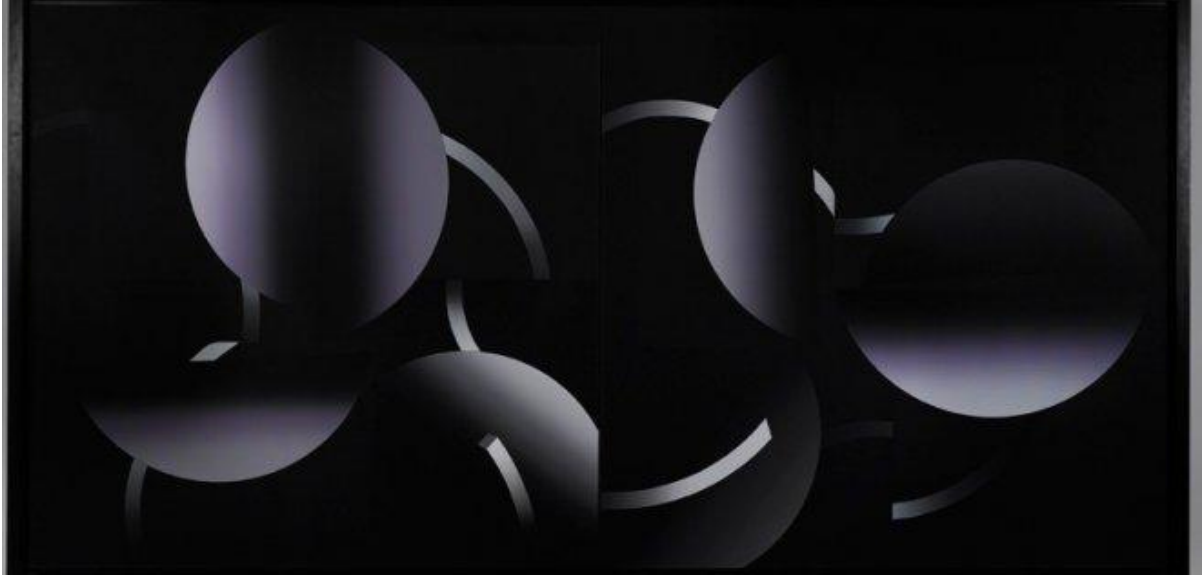
Çoker'in eserlerinde açıkça fark edilen bir diğer özellik, sanatçının düşünsel kombinasyonlarını en aza indirgemiş biçim ve renkler dengesinde sunmasıdır. Ritmik, dengeli, düzenli bir biçimcilikle aktardığı kompozisyonları ilk olarak Gestalt araştırmacıları tarafından da ortaya konan *denge* ilkesini karşımıza çıkarmaktadır. Denge, kompozisyon içerisinde simetri ve asimetri ile de sağlanabilir olsa da, kullanılan formların birbirleri arasında oluşturduğu boşluk ve dolulukta dengenin vazgeçilmez ölçütlerinden biridir. Çoker, hem renk hem form dengesi ile bu boşluk-doluluğu ustalıkla yansıtmaktadır.

Nöroestetik araştırmalarında denge üzerinde yapılan son deneysel çalışmalar Ashley Wilson ve Anjan Chatterjee tarafından gerçekleştirilmiştir. Bu çalışmalar, görsel bir görüntünün organizasyon yapısının, onun algılanma şeklini etkilediğini göstermektedir.

Çalışmada, simetrik, asimetric veya dinamik dengenin hâkim olduğu belirli kompozisyonların estetik deneyim uyandırmasının kaotik düzenlemelere göre daha olası olduğunu öne sürülmektedir. Ancak burada kültürel faktörlerin estetik tercihleri etkileyebileceği olasılığını belirtmek gerekmektedir. Chatterjee, içerik tercihinin kültürel farklılıklar tarafından belirlenmesi muhtemelken, biçim tercihinin dinamik denge gibi yapısal özelliklerden etkilenmesinin muhtemel olduğunu belirtmektedir (Wilson ve Chatterjee, 2005, s.166).

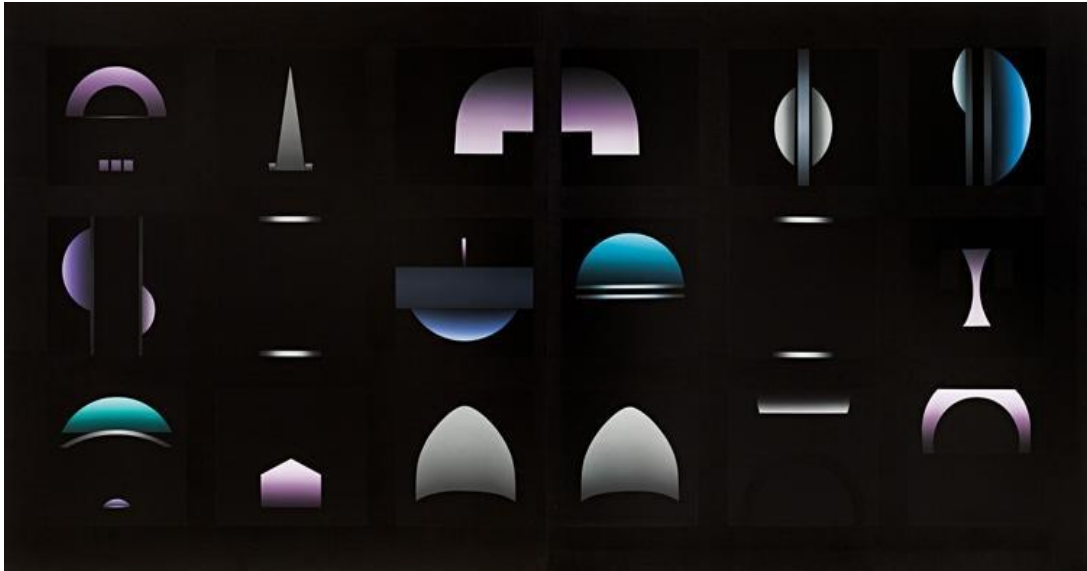
Görüntülerin üç yapısal özelliğinin algısal tercihleri etkilediği bilinmektedir. Birincisi, Batı kültürlerindeki insanlar, hareketin soldan sağa ilerlediği görüntüleri tercih etme eğilimindedir. Bu gözlem ilk olarak Wolfflin (1941) ve Gaffron (1950) tarafından yapılmış ve o zamandan beri farklı araştırmacılar tarafından tekrarlanmıştır. (Christman, 1995; McLaughlin ve Cramer, 1998; Mead ve McLaughlin, 1979). İkincisi, bir görüntüde en çok dikkat çeken nesnenin konumunun, insanların tercihlerini etkilediği yönündedir. Genelde, sağda belirgin nesnelerin bulunduğu görüntülerin tercih edildiği bilinmektedir. (Beaumont, 1985; Christman ve Pinger, 1997; Freimuth and Wapner, 1979; Mead ve McLaughlin, 1979). Son olarak, bir görüntü içindeki öğelerin dengesinin estetik tercihler üzerinde derin bir etkisi olduğudur (Wilson ve Chatterjee, 2005, s.166) (Görsel 6).

simetri algısının insan beyninde özel olarak arttığını, ancak altta yatan nöral mekanizmaların yine de insan olmayan primatlarda çözülebilir olabileceğini düşündürmektedir."Yuka Sasaki tarafından simetrik ve rastgele nokta uyarılar karşısında ortaya çıkan beyin aktivasyonu hakkında daha detaylı bilgi için: <https://doi.org/10.1073/pnas.0500319102>



Görsel 6. Adnan Çoker, İsimli, 2008. Tuval üzerine akrilik, 180x360 cm. (Kaynak: <https://www.invaluable.com/auction-lot/adnan-coker-turkish-b-1927-64-c-b49aa16048>)

Dengenin en basit şekli simetri dir. Simetri tercihinin nesne tanıma sistemlerinin bir yan ürünü olduğu varsayılmaktadır (Enquist ve Arak, 1994). Dinamik denge ise bireysel unsurların simetrik olarak düzenlenmediği, ancak bu unsurların görsel kuvvetlerinin birbirini telafi etmesi nedeniyle dengenin sağlandığı bir organizasyon yapısıdır ve çeşitlilik içinde birliğin sağlanabilmesinin bir yoludur. Sanat teorisyenlerinin uzun zamandır denge veya görsel uyum kavramlarını estetik görüntülerin merkezî bir özelliği olarak değerlendirdiği bilinmektedir (Arnheim, 1988; Bouleau, 1980) (Görsel 7).



Görsel 7. Adnan Çoker, Retrospektif, 2014. Tuval üzerine akrilik, 180x360 cm. (Kaynak: https://www.olcayart.com/get_file/5d36b8a2-9640-4d46-a3e8-57f2d46f2bb4%20)

Araştırmalar dengenin kavranmasının, muhtemelen ön-dikkatli görsel işleme ile ilgili olduğunu ortaya koymaktadır. Locher ve Nagy, tarafından yapılan çalışmalar, insanların 100 milisaniye içinde dengeye duyarlı olduğunu göstermektedir. Denge aynı zamanda izleyicinin bir görüntü üzerindeki bakışını yönlendirir ve algısal işleme için seçilen bilgiyi şekillendirir (Locher, Gray ve Nodine, 1996). Bakış kalıpları sanatsal eğitime bağlı olarak değişebilir. Bir çalışmada, kısa ve uzun bakışları ayırt etmek için bir konumdaki bakışın uzunluğunu kullanmıştır. Bu araştırmada, kısa bakış kalıplarının bir kompozisyonun yapısına duyarlılığı temsil ettiği varsayılırken, uzun bakış kalıplarının bir kompozisyonun öğelerinin incelenmesini temsil ettiği varsayılmıştır. Araştırmacılar, sanat eğitimi almış kişilerin, eğitimsiz izleyicilere kıyasla, dengeli kompozisyonlar için kısa bakış kalıplarının daha küçük bir orana ve dengesiz kompozisyonlar için daha büyük bir orana sahip olduğunu bulmuşlardır (Nodine, Locher ve Krupinski, 1993).

6. SONUÇ

Nöroestetik çalışmaları, son yıllarda evrimsel psikoloji, sanat ve sinir biliminin sağladığı veriler ışığında, araştırmacılara yeni bir alan yaratmaktadır. Bu nedenle, estetik algı ve zihin üzerine çalışmalar ile sanat üzerine çalışmaların kesişimi artık daha sık karşımıza çıkıyor. Yirmi birinci yüzyılda evrimsel psikoloji, antropoloji ve nöroloji gibi pek çok farklı alanın daha, estetik deneyime dair çeşitli teoriler ortaya koyduğu görülmektedir. Diana Raffman'ın (1993), "Language, Music ve Mind" [Dil, Müzik ve Zihin] isimli kitabı, Semir Zeki'nin (1998), ikincil renklerin sinirsel açıdan kinetik heykellerin netliğini "bulandıracağı" üzerine yaptığı çalışmalar ya da V. Ramachandran'ın *The Journal Of Consciousness Studies*'de yayımladığı, ve bu araştırmada da çeşitli örneklerle sunulan estetik ilkeler, 21. yüzyılda birbirinden farklı birçok disiplinin çalışmalara konu olduğunu göstermektedir (Kantarcıoğlu, 2019).

Bu araştırmada örneklenen eserler Adnan Çoker'in yapıtlarının küçük bir bölümünü kapsamalarına karşın, zihnin nöral mekanizmalarını hangi uyarılar bağlamında harekete geçirdiğini göstermesi açısından önem taşımaktadır. Sanatçının eserlerinde gruplama, iyi süreklilik, kontrast, simetri ve denge gibi çeşitli ilkeleri kullandığı fark edilmektedir. Bu yasaların tekrarı, eserlerde görülen ortak dili ortaya çıkarırken, bir yandan da izleyicinin beğenisini her seferinde birbirinden farklı biçimlerde etkileyen sanatsal bir üsluba dönüşmüştür.

Çoker, eserlerinde bilinçli dikkati çekmek için düzenli, anlamlı bir görsel alan yaratmakta ve izleyicinin yaratılan kavramsal mekân içinde boşluğu, ritmi ve derinliği algılamasını sağlamaktadır. Eserlerde görülen intizam ya da düzenlilik, beyinde görsel yinelemelere ve ritme olan beğeniyi öne çıkarmakta aynı zamanda görme sisteminin algısal sürecinin ihtiyaç duyduğu enerji tasarrufunu sağlamaktadır. İyi süreklilik ilkesi ile verilen bu görsel ritim izleyicinin öngörülebilirlik tercihlerinin bir sonucu olarak da düşünülebilir. Sanatçının özellikle son dönem resimlerinde boşluğu görselleştirmek için siyah rengi baskın biçimde kullandığı görülmektedir. Resim yüzeyi de kompozisyonda ışık alanları ve renk gibi bir biçimlendirme öğesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda sanatçının Semir Zeki tarafından ilk kez bulunan beyindeki

renge duyarlı V4 bölgesini güçlü biçimde uyardığını düşünmek yanlış olmayacaktır. Ramachandran, V4 bölgesinin görsel işlem sürecini şu biçimde açıklamaktadır:

İşlem süreci retinanızdan gelen nöral sinyallerin görüntüyü renk, hareket, biçim ve derinlik gibi, basit niteliklerle sınıflandıran beyninizin arkasındaki alana ulaşmasıyla baslar. Bu sınıflandırmanın ardından, değişik özelliklere dair bilgiler ayrıştırılarak, temporal ve parietal loblarınızdaki pek çok alana dağıtılır. Örneğin hareket eden hedeflerin yönüne dair bilgiler parietal loblarınızdaki V5 alanına gider. Renk bilgileriye daha ziyade V4 alanına gönderilir. V4 alanında işleme tabi tutulan renk bilgileri, angular gyrusun yakınında bulunan temporal lobların çok uzak kısımlarındaki daha üst renk alanlarına aktarılabilir (Ramachandran, 2011, s. 136).

Adnan Çoker'in kubbeden yola çıkan ve Mimar Sinan'ın simetri kullanımını hatırlatan mimari formlarının, ışık ve renk ile yaratılan soyut anlayış biçiminin temelini oluşturduğu görülmektedir. Sanatçının minimalizm ve konstrüktivizm eğilimli bu yapısalcı tavrı, eserlerinde soyut dışavurumun çizgisel etkilerinden gitgide arınan, tuval yüzeyini adeta yeni bir boyut olarak sunan bir izlenim uyandırmaktadır. Bu bağlamda özellikle Çoker'in 1968'den sonra ortaya koyduğu eserlerde zaman, mekân ve yer çekiminin olmadığı bir düşünce yapısı hâkim görünmektedir. Yapıtlarda ilk bakışta fark edilen anıtsallık, kullanılan geometrik formların yerleşimi ile sağlanan denge ve simetriyi sunarken, diğer taraftan sanatçı ışık ve renk tercihleri ile izleyicilerin beyinlerinin biçimlerden çok renk aralıklarına odaklanabileceği yalınlığı ortaya koymaktadır. 1971'den sonra, boşlukta duran geometrik biçimlerin sanatçının sunduğu soyut yapının temelini oluşturduğu gözlemlenmektedir.

Siyah resim yüzeyinin dinginliğinde yansıtılan soyut tecrübelerin öncüsü olan sanatçı, ilk dönemlerindeki kuvvetli desen çalışmaları ile de bilinmektedir. Bu dönemdeki kübizm izleri taşıyan eserlerin 1950'lerin başında olgunlaştığı düşünülmektedir. Sanatçının ilk yıllarındaki boşluk doluluk etütleri, o dönemdeki araştırmaları ve denemeleri, sanatçının önemli bir resimsel gelişim sürecine işaret etmektedir. Batı sanatında soyut resmin çoktan revaçta olduğu 1950'li yıllardaki oncu çalışmaları olan peyzaj soyutlamaları ile betimsellikten uzak yapıtlarını ortaya koyan Çoker, Türk resminde yeni bir kapı aralamıştır. 1986'ya gelindiğinde ışık saçan biçimler çoktan olgunlaşmıştır. 2000'lerde sanatçı, eserlerine yansıttığı uzaysal düzlemi, yeşil ya da mor kubbelerle birleştirmiş, simetri, kontrast ve denge ile yapıtlarında daha fazla belirginleşen bir matematikselliğe ulaşmıştır.

KAYNAKÇA

- Arnheim, R. (1988), *The power of the center: A study of composition in the visual arts*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Azeri, S (2010). "Adnan Çoker Estetiğinde Minimal Denge", *Internet Erişimi: <http://kolajart.com/wp/2015/01/03/serkan-azeri-adnan-cokerestetiginde-minimal-denge/>*, Erişim Tarihi: 29.12.2021
- Barlow, HB; Reeves, BC (1979), "Rastgele nokta ekranlarında ayna simetrisini tespit etmenin çok yönlülüğü ve mutlak verimliliği". *Vizyon Arştırması*.19(7): 783–793.
- Bertamini, M. (2010), "Düşünme ve çeviriye duyarlılık, nesnellik tarafından değiştirilir". *Algı*.39(1): 27–40.
- Beaumont, J. (1985), Lateral organization and aesthetic preferences: The importance of peripheral visual asymmetries. *Neuropsychologia*, 23, 103-113.
- Chatterjee, A. (2018), How your brain decides what is beautiful, *Internet Erişimi: <https://www.youtube.com/watch?v=Wgt8QUHQjw8>*. Erişim Tarihi: 30.12.2021
- Christman, S., & Pinger, K, (1997), Lateral biases in aesthetic preferences: Pictorial dimensions and neural mechanisms. *Laterality*, 2, 155-175.
- Ciftci, T. (2017), Nöroestetik Perspektifinden Görsel Sanatlara Bakış, *Sosyal Bilimler Dergisi*, Yıl: 4, Sayı: 14, Sayfa: 1-14, İstanbul.
- Dawkins, R. (1976), *The Selfish Gene*, Oxford University Press.
- Enquist, M., & Arak, A, (1994). Symmetry, beauty and evolution. *Nature*, 372.
- Freeland, C, (2001), *Art Theory*, Oxford University Press.
- Freimuth, M., & Wapner, S. (1979), The influence of lateral organization on the evaluation of paintings. *British Journal of Psychology*,70, 211-218.
- Gaffron, M. (1950), Left and right in pictures. *Art Quarterly*, 13, 312-331.
- Güral, İ. (2017), *Beynin Görme Fonksiyonu Kapsamında Estetik Sinirbilim İlişkisi*, Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
- İpşiroğlu, N. (1997), Adnan Çoker'in Sanatında Gelenek, *P. Dergisi*, Sayı:5.
- Kantarcıoğlu, S. (2019), Estetik deneyimin evrimsel kökenleri, Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Uluslararası Lisansüstü Eğitimi Sanat ve Tasarım Sempozyumu Bildirisi, 11-12 Nisan 2019, Antalya. *Internet Erişimi: www.sanatvetasarimsempozyumu.com*, Erişim Tarihi:10.03.2020
- Kavukçu, E. (2013), Minimal bir yaklaşımla çözümsel bir arayış: yalınlaştırma. *Sanatta Yeterlik Tezi*, Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Erzurum.
- Mach, E. (1914/1959), *The Analysis Of Sensations, And The Relation Of The Physical To The Psychical*.(Williams, C. M. Çev.) New York, Dover Publications.

- Mead, A. & Mclaughlin, J. (1979), The role of handedness and stimulus asymmetry in aesthetic preference. *Brain and Cognition*, 20, 300-307.
- Mclaughlin, J. P. & Cramer, J. (1998), Memory for aesthetic qualities. *Empirical Studies of the Arts*, 16, 25-32.
- Ramachandran, W. (2011), *Öykücü Beyin*, Alfa Basım Yayım, İstanbul. 136.
- Raffman, D. (1993), *Language Music and Mind*, MIT Press, Cambridge.
- Zeki, S. (1998), Art and The Brain, *Journal Of Consciousness Studies*, 109.
- Zeki, S. (1995), The Woodhull Lecture, *Visual Art And The Visual Brain*, Royal Institution Of Great Britain, London
- Wagemans, J. (1997), "İnsan simetri algılamasının özellikleri ve modelleri". *Bilişsel Bilimlerdeki Eğilimler*.1(9): 346–352.
- Wilson, A., Chatterjee, A., (2005), The Assessment of Preference for Balance: Introducing a New Test, *Empirical Studies Of the Arts*, Vol. 23(2) 165- 180.
- Wolfflin, H. (1941), *Über das rechts und links im bilde*. Basel

MÜZE EĞİTİMCİLERİ İÇİN KAPSAMLI BİR KAYNAK: MÜZE EĞİTİMCİSİNİN EL KİTABI

Gizem SİVRİKAYA¹

Ceren GÜNERÖZ²

Tarihe bakıldığında, müzelerin doğuşu ile eğitim sisteminin gelişiminin etkileşim halinde olduğu görülür. Öncelikle nadire kabinelerinde toplanan koleksiyonlar “meraklısının kendine kurduğu fildişi kuleler” (Artun, 2014, s. 32) iken matbaanın Avrupa’da yaygınlaşması ile Aydınlanma filozoflarının ve bilim insanlarının toplumun eğitim yoluyla iyileştirilmesine yönelik fikirleri, koleksiyonlarla ifade edilen bilginin topluma yayılmasına yönelik görüşleri güçlendirmiştir. Böylece bilginin kişisel bir evrenden çıkıp bilimsel araştırmaya açılmasıyla başlayan süreç, koleksiyonların toplumun eğitime ve eğitim yoluyla eğlenmesine kadar uzanmaktadır (Lewenstein, 2003, s. 667). Diğer bir deyişle, modernizmin kendini güçlü bir şekilde hissettirdiği dönemden bu yana, müzelerin varoluşunun oturduğu zemin toplumla iletişimidir. Aynı sebeple, müze eğitimcisinin, müzenin sürdürülebilirliğindeki rolü büyüktür.

Müze eğitimcileri, müzeler için önemli bir rol oynarken müzelerdeki rollerinin güncel koşullar temelinde somutlaştırılmasına ihtiyaç duyulmaktadır. Bu noktada, Bingmann, Cutler, Grove, Huber ve Johnson’ın İngilizce olarak kaleme aldığı, Karadeniz ve Sivrikaya’nın Türkçeye kazandırdığı “Müze Eğitimcisinin El Kitabı: Eğitimciler Başarılı Teknikleri Paylaşıyor” kitabının bu ihtiyacı kapsamlı bir şekilde karşıladığı görülür.

Kitap temel olarak dört bölümden ve 12 üniteden oluşmaktadır. Üniteler incelendiğinde, bunların müze eğitimcilerinin yaptıkları çalışma türlerini yaklaşımlar, beceriler ve hedeflerle bütünleştirerek sunduğu görülür. Müze eğitimcileri, izleyicilerin müzeyi anlamlı ve zengin bir şekilde deneyimlemesini sağlama sorumluluğunu üstlenirler. Bu bağlamda, yalnızca sergi turları ve öğrenci grupları için eğitim programları düzenlemekle kalmaz; farklı etkinliklerin ve

¹ Arş. Gör. Ankara Üniversitesi, Temel Sanat Eğitimi Bölümü, gizemsivrikaya55@gmail.com ORCID: 0000-0002-5923-785X

² Doç. Dr., Ankara Üniversitesi, Müzecilik Bölümü, ckaradeniz@ankara.edu.tr, ORCIDID: 0000-0001-5773-8557

mesleki gelişim programlarının düzenlenmesinde, çeşitli izleyici gruplarının ihtiyaçlarının saptanarak programların gruplara uygun hale getirilmesinde, sergilerin izleyici istek ve ihtiyaçlarına uygun olarak oluşturulmasında, müze gönüllü ve stajyerlerinin yetiştirilmesinde, kurumun ve programların doğru bir şekilde tanıtılmasında, bütçe ve fon meselelerinin yönlendirilmesinde, farklı kurumlarla işbirliği yapılmasında, düzenlenen etkinliklere ilişkin değerlendirmelerin yapılmasında rol alırlar. Belirtilen roller, deneyim ağırlıklı bir şekilde, araştırma sonuçları ve kuramlarla desteklenerek ünitelerde sunulmuştur.

Üç ünite sunulan ilk bölümde müzelerdeki eğitim ekiplerinin oluşturulmasından söz edilir. Öncelikle müze eğitiminin müzedeki rolüne ve müze eğitimcilerinin görevlerine değinilen bölüm, yazarların müze eğitimi alanı ile ilgili kişisel hikayelerinin bilgi kutuları içindeki sunumu ile başlar. İkinci ünite müze eğitimi yönetimine değinilir; gönüllülerin ve stajyerlerin benzerlikleri ve farklılıkları ortaya konarak çalışma motivasyonlarının göz önünde bulundurulduğu bir iş tanımı ve organizasyonu ortaya konur. Ayrıca müze okutmanlarının eğitiminden söz edilen bölümün son ünitesinde, etkili turlar düzenlemesi beklenen müze okutmanlarının geliştireceği becerilerden bahsedilir. Okutmanların yorumlama becerilerinin, grup yönetiminin (Burnham, Kai-Kee, 2015) ve grupların ihtiyaçlarını fark ederek onlara yanıt üretecek süreçlerin müze eğitiminde önemli konular olduğu bilinmektedir. Kitap, bu anlamda okutmanların ihtiyacı olan becerileri incelikli bir şekilde ele alarak okutmanların donanımlarını geliştirecekleri yönleri aydınlatmaktadır.

Yine üç ünitelerden oluşan ikinci bölümün, eğitimin tasarlanması adına kapsamlı bir bölüm olduğu görülür. Buradaki ana fikir, eğitimcilerin, müzelerin erişilebilir alanlar olmasını savunan pozisyonuyla müzede var olmasıdır. Buna örnek olarak Arizona'daki Çöl Botanik Bahçesinin nasıl etkileşimli ve eğitsel bir alan haline getirildiği deneyimi paylaşılmıştır. Eğitimcilerin küratörlerle yaptığı ortak çalışmalardan söz edilerek, içeriğin ziyaretçiler için fiziksel ve zihinsel anlamdaki erişilebilirliği öğrenme kuramları temelinde ortaya konur; Gardner'ın çoklu zekâ kuramı ile Smithsonian Enstitüsünün IPOP modeli, sergide ziyaretçi katılımını kolaylaştıran modeller olarak sunulur. Müze eğitiminde önemli bir başlık olan aktif öğrenmenin vurgulandığı beşinci ünite ise sorgulama, oyun, dokunma ve diyalogla birlikte müzelerin öğrenmeyi destekleme biçimlerinden söz edilir. Sergilerin duysal unsurlar, nesne manipülasyonuna olanak veren tasarımlar ve teknoloji desteğiyle etkileşimli hale getirilme süreci paylaşılır. Bölümün son ünitesinde ise müzelerin ziyaretçi ile etkileşime girmek için teknolojinin gerek çevrimiçi eğitim etkinlikleri ile gerekse çevrimiçi sergilerle etkili bir şekilde kullanılmasına ve kullanıcı dostu bir ortam yaratmaya yardımcı stratejilere değinilir.

Farklı izleyici gruplarını odağa alan üçüncü bölüm, dört üniteden oluşmaktadır. Yedinci ünite müze-üniversite iş birliği ile öğretmenler için meslekî gelişim programları üzerinde durulmaktadır. Müzeler, nesne temelli ve yorumlamaya yönelik kurumlar olarak öğretmenlerin kendilerini geliştirmeleri için destekleyici bir kaynaktır. Bu kısımda, Tsonga Merkezinin okuma, tartışma, gezi, gösterim, bilim insanlarınca verilen dersler gibi içeriklerle oluşturdukları seminer serisi ile örneklendirilen meslekî gelişim programı, öğretmenlerin anlayışlarının nasıl zenginleştirilebileceğini göstermektedir. Sekizinci ünite artık çoğu müzede yaygın olan okul programlarının geliştirilmesine değinilmektedir. Ayrıca engelli veya otizmlili gruplar gibi çeşitli gruplarla yapılan çalışmaların evrensel tasarım ilkelerine göre gerçekleştirilmesi üzerinde durulmaktadır. Sonraki ünite, yine müze eğitimi alanında önemli bir konu olan kuşaklararası öğrenme konusuna değinilmektedir. Müzelerin kendilerini sosyal deneyimler sunan alanlar olarak tanıtmalarıyla önem kazanan başlıkta başarılı örnekler paylaşılır. Yine bu başlıkta alternatif eğitim modellerinden olan ev okulu grupları için stratejiler sunulmaktadır. Bölümün son ünitesinde ise müzelerin, etkilerini artırmak ve toplumsal misyonlarını yerine getirmek için düzenledikleri destek programlarından söz edilmektedir. Müzelere erişim olanağı kısıtlı olan gruplar için yapılan program ve proje örneklerinin sunulduğu ünitenin müzelerin insanların yaşamına dokunabilmesi adına başat bir rol oynadığı eklenmelidir.

Müzeler, modernizmle birlikte, birer eğitim kurumu olmanın yanı sıra bu rollerini her bir dönemde farklı bakış açılarının etkisinde sürdürmektedirler. Örneğin, 2002 yılında bilim müzelerine yönelik olarak yapılan bir meta-analizde bilim müzelerindeki araştırmaların çoğunun okul gruplarıyla yapılan, öğrenmeye yönelik araştırmalar olduğu tespit edilmiştir. Halbuki araştırmacılar, müzelerin yalnızca kişiler üzerindeki etkisinin değil; sosyal, politik ve ekonomik etkisinin de ön plana çıkması gerektiğini ifade etmişlerdir (ECSITE, 2002). Bu bağlamda, Karadeniz (2017, s. 68; 2018, s. 105), çağdaş müzelerin kadınlar, çocuklar, engelliler gibi toplumda dezavantajlı konumda olan gruplara yöneldiğini; böylece toplumdaki eşitsizliği ortadan kaldıracak uygulamalara odaklandıklarını söyler. Dolayısıyla müze eğitimcilerinin rol oynadığı etkinliklerin birçoğu sade birer okul-müze iş birliği çalışması olarak görünse de etkinlikler yeni bakış açılarının etkisinde; katılım, kapsayıcılık, eşitlik gibi kavramların yeniden ele alınarak uygulamaya konması ile gerçekleştirilmektedir.

Dolayısıyla müzeler izleyici kitlesini çeşitlendirmek, izleyicileriyle daha sıkı ilişkiler içinde olmak ve toplumsal misyonunu yerine getirmek için sorumluluk alanlarını genişletirler. Bu, aynı zamanda etkinlik ve programların çeşitlendirilmesi, iç ve dış kaynakların fark edilerek yaratıcı bir şekilde değerlendirilebilmesi, farklı kurumlarla iş birliği yapılması anlamına

gelmektedir. Belirtilen konular, kitabın son bölümü olan “El Birliğiyle Çalışmak” kısmında ele alınır. Görülür ki, müze topluma ulaşmak istediği etkinliklerde müze eğitimcisinin farklı birimlerle diyaloguna ve yaratıcılığına ihtiyaç duyar. Özellikle kaynakların kısıtlı olduğu bir ortamda, müzelerin ilke ve hedeflerine uygun çalışmaların yürütücüsü veya paydaşı olması önem kazanır. Bölümün son ünitesinde ise değerlendirmeden söz edilir. Ziyaretçilerin görüşlerinin, programların, sergilerin ve projelerin değerlendirilmek üzere ele alınması çalışmaların işleyen ve işlemeyen yönlerinin anlaşılabilir olarak olası çalışmaların iyileştirilmesine katkı sağlamaktadır. Böylece ilk üniteye sözü edilen müze eğitiminin ilke ve standartları olan erişilebilirlik, hesap verebilirlik ve savunma (s. 29) açıkça ortaya konur.

Bölüm ve ünite içeriklerinden görüldüğü üzere, kitap yalnızca müze eğitimcileri için değil; aynı zamanda öğretmenler, müze yöneticileri, alternatif eğitim modelleri ile ilgilenen ebeveynler, bu alanda çalışma yapan araştırmacılar ve gönüllüler için de fikir veren bir kaynaktır. Ayrıca kitabın arkasında her bir üniteye yönelik örnek formların, kontrol listelerinin, çalışma kâğıtlarının ve modellerin bulunması eğitimcilerin düşüncelerini ve pratiklerini çerçevelemelerine yardımcı olacak pratik kaynaklardır. Son olarak, kitabı özgün kılan yanlarından bir diğeri, deneyim odağındaki bu kitabın her müze türü için geçerli düşünme ve uygulama yolları sunmasıdır.

KAYNAKÇA

- Artun, A. (2014). *Müze ve Modernlik Tarih Sahneleri Sanat Müzeleri I*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Burnham, R. ve Kai-Kee (2015). *Müze Dersleri: Yorum ve Deneyim*. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- ECSITE (The European Network of Science Centers and Museums). (2002). The impact of science centers/museums on their surrounding communities: Summary report. Erişim adresi https://www.ecsite.eu/sites/default/files/impact_study02.pdf
- Karadeniz, C. (2017). Bilim Merkezlerinin Toplumsal İşlevi. A. Güney (Ed.), Her Yönüyle Bilim Merkezi-Bilim Merkezlerine Dair Kavramsal Bir Okuma (s. 51-70). Konya: Çizgi Kitabevi.
- Karadeniz, C. (2018). *Müze Kültür Toplum*. Ankara: İmge Kitabevi.
- Lewenstein, B. (2003). Popularisation. J. L. Heilbron (Ed.), *The Oxford Companion to the History of Modern Science* (ss. 667-668). Oxford: Oxford University Press.