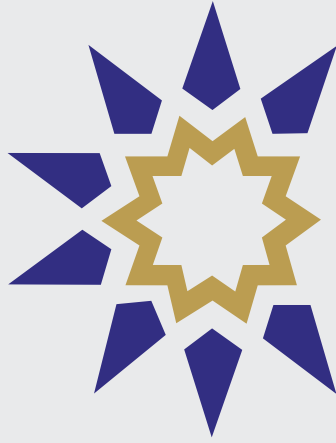
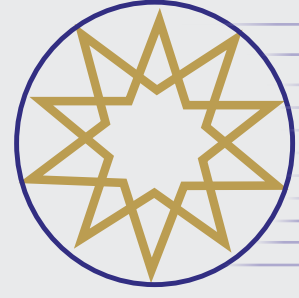


ISSN 2149-1755

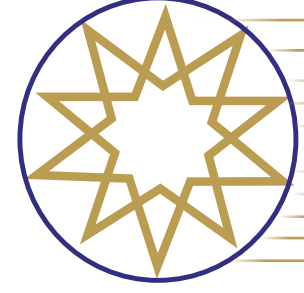


YILDIZ
JOURNAL^{OF}
ART AND DESIGN

Volume 10
Number 1
Year 2023

YTÜ
PRESS

www.yjad.yildiz.edu.tr



Volume 10 Number 1 Year 2023 - June

EDITOR-IN-CHIEF

Doç. Dr. Mehmet Emin KAHRAMAN
Yıldız Technical University, İstanbul, Türkiye

ASSOCIATE EDITORS

Yusuf KEŞ
Süleyman Demirel University, Isparta, Türkiye
Doğan ARSLAN
Medeniyet University, İstanbul, Türkiye

EDITORIAL BOARD

Safet SPAHİU
Tetova State University, Tetova, Republic of North Macedonia
Leandro Faber LOPES
Federal University of Juiz de Fora, Brasil
Şükrü HANİOĞLU
Princeton University, New Jersey, USA
Dimitri CHOLAKOV
University of Shumen, Shumen, Bulgaria
Valeri CHAKALOV
University of Shumen, Shumen, Bulgaria
Uğur ATAN
Selçuk University, Konya, Türkiye
M. Hilmi BULUT
Sivas Cumhuriyet University, Sivas, Türkiye
Atilla İLKİYAZ
Gazi University, Ankara, Türkiye
Birsen ÇEKEN
Gazi University, Ankara, Türkiye
Dr. Canan DELİDUMAN
KTO Karatay University, Konya, Türkiye
Yusuf KEŞ
Süleyman Demirel University, Isparta, Türkiye
Hüsrev SUBAŞI
Fatih Sultan Mehmet University, İstanbul, Türkiye

Duygu DUMANLI KÜRKÇÜ

Arel University, İstanbul, Türkiye
İsmail Erim GÜLAÇTI
Yıldız Technical University, İstanbul, Türkiye

LINGUISTIC EDITOR

Mustafa POLAT
Bahçeşehir University, İstanbul, Türkiye

Mesut İKTU

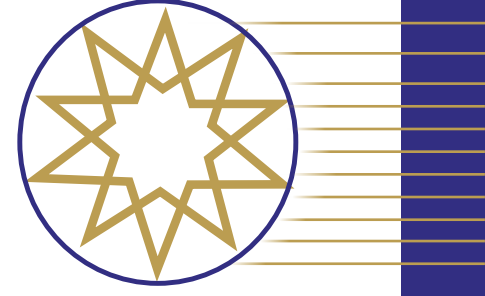
İstanbul Kültür University, İstanbul, Türkiye
Mehmet ÜSTÜNİPEK
İstanbul Kültür University, İstanbul, Türkiye
Selahattin GANİZ
İstanbul Arel University, İstanbul, Türkiye
İlhan ÖZKEÇECİ
Yıldız Technical University, İstanbul, Türkiye
Turan SAĞER
Yıldız Technical University, İstanbul, Türkiye
Rıfat ŞAHİNER
Yıldız Technical University, İstanbul, Türkiye
Peno PENEV
St. Cyril and St Methodius University of Veliko Tirmovo, Bulgaria
Kenan ZEKİC
IUS International University of Sarajevo, Bosnia and Herzegovina
Öykü Ezgi YILDIZ
İstanbul Kültür University, İstanbul, Türkiye
Ceyda DENEÇLİ
Nişantaşı University, İstanbul, Türkiye
Sevda DENEÇLİ
Nişantaşı University, İstanbul, Türkiye
Aslıhan ERUZUN ÖZEL
Yıldız Technical University, İstanbul, Türkiye

Abstracting and Indexing:

Yıldız Journal of Art and Design is an international refereed journal indexed in field indexes. Our journal is currently indexed in international indices like DRJI, ResearchBib, Google Scholar, BASE (Bielefeld Academic Search Engine), Electronic Journals Library, JournalSeek, Academic Keys, Scientific Indexing Services and SOBIAD.

Journal Description: The journal is supported by Yıldız Technical University officially, and is a blind peer-reviewed free open-access journal, published quarterly (June, December).

Owner: Yıldız Technical University / **Editor-in-Chief:** Mehmet Emin KAHRAMAN / **Language of Publication:** English / **Frequency:** 2 issues / **Publication Type:** Online e-version / **E-mail:** mek@yildiz.edu.tr / **Web site:** https://yjad.yildiz.edu.tr, https://dergipark.org.tr/tr/pub/yjad / **Publisher:** Kare Publishing



CONTENTS

Research Articles

- 1** **Posthuman interventions to architectural space by food in performance art**
Mustafa Kemal YURTTAŞ
- 9** **An analysis of a brass basin from the Mamluk Period in the 15th century**
Meryem Aysu KİRENCİT, İlhan ÖZKEÇECİ
- 22** **Philosophical sources of the idea of “objectivity” in photography**
Nadir BUCAN
- 33** **Redirecting movements and recreating environment with visually oriented wayfinding signage system: A case study of fine and applied art building, Olabisi Onabanjo, Ibogun Campus**
Afeez Babatunde SİYANBOLA, Johnson Olarinde OLADESU, Benjamin Eni-itan F AFOLABI, Adedola Olayinka ADEYEMİ, Festus UZZİ
- 48** **The use of traditional women’s headwear in avant-garde accessory design: An application example**
Çisem GÜRKAN, Zehra DOĞAN SÖZÜER
- 63** **Digital image-induced memory loss in photography as a space: Constructing a new memory**
Ceyda GÖKSAL



Original Makale / Original Article

Posthuman interventions to architectural space by food in performance art

Performans sanatında gıda ile mimari mekana insan sonrası müdahaleler

Mustafa Kemal YURTTAŞ*^{ORCID}

Department of Interior Architecture, Haliç University, İstanbul, Türkiye

ARTICLE INFO

Article history

Received: 03 February 2023

Accepted: 24 April 2023

Keywords:

Food, intervention, performance, posthuman, space.

Anahtar kelimeler:

Gıda, insan sonrası, mekan, müdahale, performans.

ABSTRACT

Posthuman studies are interdisciplinary studies that criticize human-centered dualist perspective of Western Humanist thought. In these studies, the relations between human and non-human agents are examined in the context of subjects such as ecology, anthropocene, feminism, technology, with disciplines such as medicine, sociology, law, history, art and architecture. At the intersection of posthuman studies in the fields of art and architecture, the concepts of time, space and body come to the fore which are mostly discussed with topics such as virtuality, digitality, cyberspace, social media, metaverse, time travel, anti-aging, cryonics. The aim of this study is to investigate the intersection of architecture and posthuman with the concepts of space and intervention in relation to performance art; to assert a research suggesting food as an interdisciplinary art medium. Food is used as a material in art and design, but as an artistic and architectural intervention medium, it hasn't been investigated in the posthuman context. In this context, literature was reviewed on academic sources with application examples, and reinterpreted in order to develop new suggestions with a qualitative research method. It's observed that the post-dualist approach, which is at the center of posthuman, is placed in Fluxus events which problematize and criticize dualisms such as artist/audience, art/everyday life, public/private. It's concluded that food isn't just an art material in these performances; it's a medium offering artists new contexts with its technical, creative and critical possibilities. In this context, architectural interventions applied to public or private, interiors or exteriors exceed the actions such as building, demolishing, displacing, digging. With a medium such as food challenging creativity; the intuitive and sensory interpretations of time, body and space are emphasized and it is intended to create a contribution that offers alternative perspectives to the academic literature in this context.

ÖZ

İnsan sonrası (*posthuman*) çalışmalar Batı merkezli Hümanist düşüncenin insan-merkezli düalist bakış açısını eleştiren disiplinlerarası araştırmalardır. Bu araştırmalarda insan ve insan olmayan faillerin ilişkileri ekoloji, antroposen, feminizm, teknoloji gibi konular bağlamında tıp, sosyoloji, hukuk, tarih, sanat ve mimarlık gibi disiplinlerle incelenmektedir. İnsan sonrası çalışmaların sanat ve mimarlık araştırmalarıyla kesişiminde zaman, mekan ve beden kavram-

* Sorumlu yazar / Corresponding author

* E-mail address: mustafayurttas@halic.edu.tr



ları öne çıkmaktadır ve bu kavramlar da daha çok sanallık, dijitallik, sibermekan, sosyal medya, metaverse, zaman yolculuğu, yaşlanma karşıtlığı, beden dondurma gibi konularla ele alınmaktadır. Bu çalışmanın amacı ise mimarlık ve insan sonrası kesişimini performans sanatıyla ilişkili olarak mekan ve müdahale olgularıyla ele almak ve bu kesişimde gıdayı disiplinlerarası bir sanat *medium*'u olarak öneren bir araştırma ortaya koymaktır. Gıda bir malzeme olarak sanat ve tasarımda kullanılmamıştır ancak bir sanat ve mimari müdahale *medium*'u olarak insan sonrası kapsamında araştırılmamıştır. Bu kapsamda akademik kaynaklar ve uygulama örnekleri üzerinden literatür taraması yapılmış ve nitel bir araştırma yöntemiyle yeni öneriler geliştirmek amacıyla yeniden yorumlanmıştır. Araştırmalarda insan sonrası çalışmaların odağında olan post-düalist yaklaşımın Fluxus *event*'lerinde de gözlemlenmiştir ve sanatçı/izleyici, sanat/gündelik hayat, kamusal/özel gibi düalizmleri sorunsallaştırarak eleştirdikleri görülmüştür. Bu performanslarda gıdanın sadece bir sanat malzemesi olmadığı, sanatçılara teknik, yaratıcı, eleştirel ve sanatsal olanaklarıyla yeni bağlamlar sunan bir *medium* olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Bu bağlamda kamusal ya da özel, iç ya da dış mekanlara uygulanan mimari müdahalelerin ise inşa etmek, yıkmak, yerinden etmek, kazmak gibi eylemlerin ötesine geçerek, gıda gibi yaratıcılığı zorlayan bir *medium*'un açığa çıkardığı performatif eylemlerle birleşmesi ile zaman, beden ve mekanın sezgisel ve duyuşsal yorumları vurgulanmış ve akademik literatüre bu bağlamda alternatif bakış açıları sunan bir katkı oluşturmasına niyet edilmiştir.

Cite this article as: Yurttaş M. K. (2023). Posthuman interventions to architectural space by food in performance art. *Yıldız J Art Desg*, 10(1), 1–8.

INTRODUCTION

Posthuman is a philosophical subject that suggests an alternative way of thinking and acting to Humanist and Cartesian thought. Unlike Humanist thought, posthuman investigates the relationships between human and non-human agents in a non-anthropocentric, or in better terms through post-anthropocentric perspective. Beginning from Enlightenment, the progress of the human as an individual has been seen as a major issue which brought the dualisms such as nature/culture, human/animal, self/other of Cartesian thought. In these dualisms, the human is positioned superior and not in a mutual developing connection to the environment. Posthuman subject explores these boundaries in post-dualism, including the human/machine division as well. In relation to Transhumanism, the common opinion on posthuman is the union of the human and the intelligent machine; but they are “historically specific constructions that emerge from different configurations of embodiment, technology and culture” (Hayles, 1999: 33). According to Hayles, posthuman subject is an amalgam and a collection of heterogeneous components with the boundaries of continuous (re)construction. This heterogeneous continuum makes posthuman having a fluid and a relational nature similar to Braidotti (2017: 6) mentions as “materially embedded, multilayered, nomadic entity engaging in interrelations with human and non-human agents.” As a precursor, Haraway suggested the concept of cyborg “as a rejection and a reconfiguration of the values of the traditional humanist subject.” (Bolter, 2016: 2). The cyborg is a multilayered and nomadic entity surfing in-between all the representations and simulations of human culture; highlighting hybridity instead of organic/inorganic duality and

post-gender instead of male/female. Therefore, the posthuman subject opens the established boundaries to discussion starting from the human, animal and machine.

When it comes to boundaries, post-anthropocentric and post-dualistic characteristics of posthuman become relevant to the perception of intervention. The fluidity between the phenomena or the hybridization of the norm may raise questions about integrity, robustness and fragility of values adopted. Are these forms of actions the violation of borders? Is this way of thinking a matter of dominance or balance? Taking its meaning more neutral, the intervention may be defined as doing something on, in, to someone/something. Thus, an intervention is any activity between two or more agents. In a posthuman sense, the agents can be of different species and forms of existence e.g. a sewing machine, an extinct genetic code, a stardust. These activities may concern spatiality, tangibility, embodiment as well as more immaterial, intuitive, vibrational or “engage in social and political contexts often with artistic means, hoping to interrupt critical situations and ultimately change social, economic or technological conditions” (Caygill, 2017: 11). The spatiality of an intervention usually depends on these activities’ actors and the space can be in urban, public, private, interiors or exteriors depending on the interventions’ character. This character e.g. in public place can be “temporary or permanent, reversible, modifiable, expandable or repositionable”, a hybrid form of an artistic action and event on social structures “to generate new, more complex and profound ties among people” such as “installing street furniture elements in an existing public space” or “organizing a resident participation day to plant community garden”. (Casanova & Devesa, 2014: 17). So these actors aren’t only artists or activists, but also

politicians, sociologists, (urban/landscape) architects, independent citizens, NGOs and NFPOs.

The interventions to architectural space mostly associate with visual arts especially in urban interventions. Klanten and Hübner (2010: 3) examined this relation under seven headings, *Urban Canvas*, *Localized*, *Attachments*, *Public Privacy*, *Activated*, *Advertised*, *Natural Ways*, interrelated in the way discussing the subject. The (de/re)construction of visual identity of the city by street art practices such as graffiti, murals, street signages is how artists as urban residents communicate with each other and the transforming texture of the cities, at the intersection of *Urban Canvas* and *Advertised* including the criticism of the reflection of consumerist culture today too. As Mayakovsky wrote “the streets shall be our brushes - the squares our palettes” <, these interventions at street level make the residents be active participants of the cityscape (Sholette, 2004: 109). While *Public Privacy* illustrates the dissolving boundaries between public/private space, *Natural Ways* and *Attachments* explores the borders of the city with extensions through dispersion of the lines separating the urban environment and its surrounding nature. Similarly, *Localized* associates with urban environments in the scope of locality as *genius loci* underlining by leftovers existing as artistic microcosms of everyday life or site-specific artworks interpreting the urban.

The site is another notion for unfolding the architectural space in interventions. Kaye (2000: 1) defined a site as “local position, the place or position occupied by some specified thing, to be situated or placed”. The site’s occupying character as a space can be associated with the approach of borders, as a violation or a matter of balance. Quoting from *The Practice of Everyday Life* of de Certeau, Kaye explains the site by the relationship between place and space:

space is a practiced place. Thus the street geometrically defined by urban planning is transformed into a space by walkers. In the same way, an act of reading is the space produced by the practice of a particular place: a written text.

As de Certeau’s practiced space, the site is constructed by the specific actions of the agents as artists, architects or other actors. Not only an artistic intervention is designed specific to the site, but also the site itself becomes more specific to its locality or contextuality in a continuous reconstruction through these. Referencing Marc Auge’s notion of *non-place*, Kaye (2000: 95) also discusses the site with an opposition in Robert Smithson’s series of *Non-Site*. Smithson argues two notions in a dialectics whereas the site is indeterminate, reflection, subtraction, many with open limits and outer coordinates; the non-site is determinate, mirror, addition, one with closed limits and inner coordinates. Parallel to Klanten & Hübner, Smithson’s notion of site unfolds the space related to intervention in the same way. The site is a space and place with open-ended boundaries for creative and participational engagements as continuous interventions.

Another heading in Klanten and Hübner is *Activated* exploring the intervention as performative possibilities of the space. Activated manner of the intervention is revealed in the events or stagings which are the expressions of performance art. For Taylor (2016: 8), performance is not only an art form but also “process, enactment, exertion, activist intervention” placing an event outside its familiar context. The relationship between intervention and performance art is traced in the happenings, actions and events from 1970s to 1950s, to the Futurist artworks and Dada Cabarets in the 1910s as happenings emerged from the theatrical elements of Dada and Surrealism. While the relation of happenings to architectural space of intervention is typical in a theatrical environment blurring the performer and the audience; events are usually simple artistic actions depending on the instructions called event score. In Fluxus events were “scored in brief verbal notations, sometimes known as proposal pieces” (Friedman, 2002: 1). As events are identified with Fluxusists, actions are known with Actionists for their rituals intervening the space by the materials of bodily violence in the 70s. In the same period, body art converged to performance art focusing on “acts of endurance, the use of body as a tool and iconic representations of the phenomenological conditions and existential situations of the body.” (Stiles, 2003: 86). By the 80s, electronic media started to be more included by performance art, not only by photography and video but also as digital interventions on the body reaching out to the 90s and Internet based practices of 2000s. Recently, performance is a way of engaging directly with social reality in all means of the public realm. It’s live action in front of or within the viewer, but also without being physically with an audience in a theater or museum. Moreover, due to digital integration of art and entertainment, online performances are possible with social media. Avatars living in metaverses or the second-life versions of *real* bodies change the possibilities of the actors of interventions. This virtual, embodiment-free diversity adds new layers to multilayered nature of performances in means of posthuman performativity.

FOOD AS AN ARTISTIC MEDIUM IN PERFORMANCE ART

More recently, social issues e.g. climate crisis became the subject of protests with creative tactics seemingly appropriated from art. These tactics give activist protests a performative character and, as in the performances of the 70s, blurring everyday life and art once again, especially by the accessible materials like food or glue in the art museums unwillingly ‘hosting’ these protests. In 2022, fossil fuel activists threw soup at van Gogh’s *Sunflowers* at the National Gallery in London and glued their fingers to the wall. Then, in another protest at the Barberini Museum in Potsdam, the activists threw mashed potatoes on Monet’s *Grainstacks*.

As well as throwing food is a common and instinctive indicator of discontent, it recalls staging a performance with an active participation of the viewer. Thus, food has been a part of performances in the history of art when it's converging with everyday life. In the early 20th century, Futurists reinterpreted everyday life by including dynamic perspectives with humans, machines, and vehicles together. They opened the Holy Palate restaurant and published *The Futurist Cookbook* as "Marinetti, who published the first Futurist Manifesto in 1909, saw art and everyday life as inseparable, so everyday materials, like food and recipes." (Raviv, 2010: 5). In the middle of the 20th century, Fluxus artists explored the boundaries between art and everyday life by putting food as an artistic medium in their performances too. By their event scores, they performed «Make a salad,» and «Work with butter and eggs,» in a simple way of expression. Fluxus performances involved food sometimes just as a fruit or a drop of water, sometimes as a complete meal. For example in Klintberg's event score *Orange Event Number 8*, it is "Eat an orange if it were an apple." or his *Food Piece for Dick Higgins*, "... he drops the food to the floor the same moment it touches his lips. He takes as much as food in a regular meal, but when he has finished all the food is on the floor in front of him"; and sometimes food isn't for eating, again in Klintberg's *Forest Event Number 1 (Winter)* "... decorate all the spruces with burning candles, flags, glass balls, apples» (Friedman, 2002: 61). In *Mystery Food* event of Ben Vautier, another Fluxusist working with food, the score is eating "a meal that cannot be identified" from "unlabeled cans of identical size in the grocery store and ate whatever was inside them whether lychee nuts or salmon." (Higgins, 2002: 47). Maciunas, co-founder of Fluxus, relabeled these cans with original drawings after 3 years of Vautier's event. In his *One Year* performance, he collected food containers he consumed during one year. The performance ended with a wall of installed empty containers. His series, *Fluxmeals*, hosted a New Year's Banquet with non-edible and experimental foods every year from 1967 to 1978. In 1969's banquet, Knowles served identical lunches related to her performance between 1967 and 1973. In her *The Identical Lunch*, she ate the same meal at the same time in the same restaurant every lunch which is "a tuna fish sandwich on whole wheat toast with butter, no mayo, and a cup of buttermilk or the soup of the day" for 6 years (Higgins, 2002: 47). Similarly, Kaprow created environments with food in an art gallery. In *Eat*, he built a cave wherein apples, bananas, boiled potatoes hung for visitors tasting.

Many more performance artists have practiced food as an artistic medium within different contexts, to name a few, "as political statement (Martha Rosler, the Waitresses)..., as sculptural material (Paul McCarthy, Joseph Beuys), ... for survival (Leslie Labowitz)" like Rosler explains her *A Gourmet Experience* as "a look at food as representation and as women's art with questions of starvation" (Montano, 2001: 145). Her other performance is *Semiotics of Kitchen*, a video performance in 1974 as a parody of cooking

demonstrations and critiques consumerism through feminism introducing the kitchen utensils by using them in unusual ways. Unlike his performances with animals, Beuys used fat as a performance material where he filled the corners of rooms and objects in his series *Fettecke*. In this series "the fat equals energy, an inert mass capable of infinite manipulation. The corner, a meeting of angles and straight lines, is capable of different levels of symbolic interpretation." (Henri, 1974: 148). In 1964, Schneemann used food in her *Meat Joy* group performance with raw fish, and chickens in scored movements. Another artist Abramović used food in her video performance *Onion* as well, where she rubbed an onion in her eyes and crying, so that "the materiality of the onion complicates the representational force of the tears, which are at once signals of authentic emotion." (I'm With You, 2016: 6).

Beside these practices, Kirshenblatt-Gimblett (2014: 1-2) argued food and performance intersect at three points. At first, she underlines the 'doing' side of both mediums: "To perform in this sense is to make food, to serve food. It is about materials, tools, techniques, procedures, actions. It is about getting something done." Secondly, she mentions the relations of both mediums with everyday life through behaviors and habits by writing "to perform in this sense is to behave appropriately in relation to food at any point in its production, consumption, or disposal". Her third point is about the act of showing: "when participants are invited to exercise discernment, evaluation and appreciation, food events move towards the theatrical and, more specifically, towards the spectacular." For her, these intersections give food a powerful character of an artistic medium. Not only the materiality of food involves temporality and instability, but also its fragile balance between nutritious and rotten with its importance for living makes food an artistic medium as well. The diversity and abundance of food with its simplicity presenting itself to the artists opened up multiple experimental areas in different contexts.

FOOD AS AN ARCHITECTURAL INTERVENTION MEDIUM IN PERFORMANCE ART

At the intersections of architecture, performance and installation art, architectural interventions in artworks have a specific and sometimes unexpected nature; as an act of constructing, destructing, excavating, filling, covering and even splitting. They may be ephemeral or permanent depending on the context. An abandoned building can be a subject of intervention as an artwork and when the building is demolished, the artwork disappears too. On the other hand, adding an element such as stairs can be the intervention of an artist for the event and these may leave there as permanent pieces, even the newcomers won't recognize them as artworks.

Thanks to his architecture education, Gordon Matta-Clark's artworks are the unique examples of architectural intervention in art. In *Splitting*, he literally cut a two storey

building into two from its foundations to the chimney lasting 4 months. The house was abandoned for demolition but Clark (2017: 77) stated the performance wasn't on collapse, "but intervening directly in what once was occupied space." His other work *FOOD*, opened with Gooden in New York in 1971 for artists' needs for affordable food, was an experimental space for Clark to try his ideas on food such as sculptor's dinner where all the utensils were screwdrivers, hammers, chisels by and for sculptors. For example his *Bone Meal* was "consisting of a variety of bone based dishes such as chicken bones, beef bones stuffed with wild rice and mushrooms, from legs, marrow bones" where these bones customers ate were given back to them as necklaces to wear their dishes after. (Morris, 2000: 29). A more recent artist, Rirkrit Tiravanija, intervened the architecture of the gallery in his *Untitled 1990 (Pad Thai)* performance, not only by cooking and serving but also underlining the alienation of his culture in the duplicate of himself as an outsider in the US: "here the alien element is not only that we are not looking at an object as a work of art, but we are also eating a foreign dish – the food itself is alien" (Bröcker, 2017: 180). Another artist intervening the artspace by his roots is Michael Rakowitz. *Enemy Kitchen*, ongoing since 2003, is on cooking and eating Iraqi dishes with people including students in the US. In his web site, he stated "preparing and then consuming this food opens up a new route through which Iraq can be discussed. Iraqi culture is virtually invisible in the US,... and Enemy Kitchen seizes the possibility of cultural visibility to produce an alternative discourse." In 2012 at a museum opening, he repeated it by cooking and serving kebabs on the replicas of plates from Saddam Hussein's palaces.

These performances are architectural interventions on spatiality, with also smell, smoke, stain and sound as well. Back to Fluxus events, they were these types of interventions to the architectural space too. In George Brecht's *Drip Water* events with two vessels capturing drips from each other by turn, "water is heard, seen, and felt dripping; the hand feels the wood of the violin through an old cloth, the polish smelling vaguely toxic; a scene is witnessed through a keyhole." (Higgins, 2011: 15). In *Danger Music Number Fifteen* in 1962, Dick Higgins 'worked' with eggs and butter in the gallery, the space was intervened by the sounds of mashing, cracking, whipped, squeezing and slopping as well as "the eggs, the smooch, squish and clack between the spoon and the bowl" (Higgins, 2011: 14). Knowles's event *Proposition* with a score of 'Make a salad', she made a salad in a concert hall with an audience collectively where there occurred an incidental music by the sounds of washing, dicing, shredding, serving, sharing and eating all together, including the smells of vinaigrette sauce also. In *Smell Chess* performance, Takako Saito worked with the scents of the food such as rotten egg and spice to experiment the functioning of smells subjectively and universally. On a wooden chess-like plate, there were glass bottles filled with these scents so visitors could sniff each by turn.

POSTHUMAN INTERVENTIONS TO ARCHITECTURAL SPACE BY FOOD IN PERFORMANCE ART

The performances of architectural intervention have a potential of implying a posthuman sense in the scope of the concept of *becoming*. Rooted in Ancient Greek philosophy, becoming is a concept about constant changing, as opposed to *being* which is more related to stability. Becoming is a prominent concept in the philosophy of Gilles Deleuze. According to Deleuze, becoming is "the continual production of difference immanent within the constitution of events", not in the means of a "phase between two states, becoming is the very dynamism of change situated between heterogeneous terms." (Parr, 2010: 26). They developed original concepts such as *becoming-minoritarian*, *becoming woman*, *becoming-animal*. Becoming is one the key concepts in Rosi Braidotti's posthuman philosophy too. She argued the posthuman with three becomings as *becoming-earth*, *becoming-animal* and *becoming-machine*. Becoming-animal proposes an trans-species solidarity "on the basis of our being environmentally based, that is to say embodied, embedded and in symbiosis with other species" rather than the anthropocentric perspective. Becoming-earth focuses on change of ecology, highlighting environmental and social sustainability. Becoming-machine proposes removing "the division between humans and technological circuits, introducing bio-technologically mediated relations as foundational for the constitution of the subject." (Braidotti, 2013: 66-67). Thus, posthuman becoming concept is related to post-dualism which is a criticism of Cartesian thought built with the dualities e.g. mind/body, human/animal, man/woman, public/private. Donna Haraway also introduced a trans-species concept of *becoming-with* in relation to the anthropocene, in her terms *Chthulucene*. She argues *becoming-with* as a practice and process of making kins as "multispecies flourishing on earth, including human and other-than-human beings in kinship" (Haraway, 2016: 2).



Figure 1. Orphic memory sausage, (2008), by Oka and Fitch.



Figure 2. *Blendie*, (2004), by Kelly Dobson.



Figure 4. Dark organic soil formed by the decay of plants over a very long time, (2020), by Mk Yurttaş.



Figure 3. *eggs and potatoes and eggs*, (2019), by Mk Yurttaş.

Orphic Memory Sausage, the performance of the artist duo Oka and Fitch, conveys a sense of posthuman intervention on the public space by food. In 2008 Umami Festival, they made an open call to the public to bring to the event a souvenir as a memory of place, time or experience for making a collective sausage. Participants' stuff like clothes, diaries, photographs, toys were cut, chopped and became a paste, then filled into the pig intestines. People brought back these sausages to their homes with new layers of memories already converged with others'. Through the process of preparing this non-edible food, the performance intervened the space with the sounds of hammers, chainsaws etc. and also with the dusts and scents created by the fragmentation of various materials. The performance breaks the divisions between the edible and non-edible, ephemeral and permanent, public and private by including people in this artistic production process of cooking with non-food materials.

Blendie, another interventional performance, was Kelly Dobson's work in 2004. Dobson transformed a kitchen blender into a sound-sensitive object and in the performance, this object and the artist (or any human) performs

in collaboration by making sounds mutually. When a human whispers or makes sound slowly, the machine spins slowly and when the human voice gets higher or faster, the machine speeds up too. In the video documentation of the work, there is a blender on a counter filled with a paste like material. Then a human comes and makes sounds with her mouth like animal growlings and tissings, the blender responds by blending the material in synchron to her sounds. In the continuation of the video, when the human remains silent, the blender suddenly works on its own and this time it makes the human make sound by scaring her. Dobson (2004: 309) explained her work as "to speak the language of the machine, to resonate with the machine, and thus to more deeply understand and connect with it". This performance breaks the boundaries between human, animal, and machine in the sense of posthuman becoming too and intervenes the architectural space with these interacting transitional voices.

eggs and potatoes and eggs was another performative intervention by the artist Mk Yurttaş. In Turkey where Yurttaş was born and raised, eggs and potatoes is a dish for every meal and its name changes to eggs and potatoes or potatoes and eggs for everyone. Taking this versatility, the artist constantly cooked and served this food in the gallery as people ate and wanted more for 10 hours starting from the morning to the evening. The gallery turned into a soup kitchen for 10 hours and not only an environment is created for eating but also for discussions such as "*food politics*, what we eat or are fed, what is organic food... GMO issue... I may declare 'my own body, my own decision' but what about the contents of the food that I give to the cat I feed, or to the baby when it's just started growing in your body?" around the artist's research on the posthuman body (Yurttaş, 2019). The audience ranged from children to the elderly and some viewers found this posthuman discussion around daily food interesting and some said that they just followed the fried potato and egg smells from the street and came for free food and some chit chats.

In 2020 another performance by Yurttas in an old cacao factory, *Dark organic soil formed by the decay of plants over a very long time*, was a conscious misunderstanding of the fairy tale *Wolf Woman*. After reading the hummus soil body of the woman, the artist converged the hummus dish with Haraway's *Humus concept*. The chickpeas, garlic, sesame and lemon, some elements of hummus aligned on the gallery's floor, were smashed, poured and rubbed as the artist wandered in-between the bodily postures of animals such as wolf, swan, snake. While the concrete floor was gradually covered by juices and pastes, the food scents also filled the interior at unexpected intersections of cacao, garlic and cumin although the viewers wore masks because of the Pandemic. After the performance, one of the viewers said that she thought that garlic scent would dominate the interior but the cacao was sickening that she couldn't stand it. Two other viewers who didn't watch the performance but came to see the installation with leftovers, said that the smell from the space even hit the upper floors of the gallery.

DISCUSSION AND CONCLUSION

From Futurist to Fluxus and more recent performances, the artworks in this research exhibit a shared attitude that gives them the character of an intervention on architectural space. This attitude that questions the dualities coming from Enlightenment, is more related to posthuman discourse now. So, these early performances can be admitted as the precursors of posthuman interventions in between art and architecture.

First of all, this attitude questions the architectural space at the level of the public realm because the public means the encounters of different agents of everyday life. As Klanten & Hübner and Casanova & Devesa mentioned in the previous pages, these agents range from graffiti on a wall to trash on the street and from an urban architect to a homeless person. What Klanten & Hübner theorized as public privacy is practiced by the artists with food in public areas. As an early example, in *Fluxmeals* Maciunas shared non-edible food as New Year's banquet with the public and more recently Oka & Fitch cooked non-edible food from souvenirs with people in the public. Both works blurred the boundaries of space in-between public/private and interior/exterior. Moreover, by the agents of this blurred space, dualities such as artist/audience, producer/consumer were also intervened. As a public privacy, this blurred space is related to Deleuze's becoming for none of them transformed to another, there occurred new potential spaces in-between. These performances also broke the divisions between the organic and inorganic via edible and non-edible which can be read as posthuman in Haraway's cyborg notion. Thus, public/private dualism of the architectural space was intervened by food in the posthuman perspective.

Secondly, this attitude discusses the functionality of the architectural space. In modernist architectural theory, form and function are admitted as two separate notions that

build the space; this duality is an extension of the Humanist perspective problematized by posthuman thought. Instead of this duality, Tschumi (1994: 146) suggested designing the space with the program including "organization of the events" and "activities" with the questions of "pole vaulting in the chapel, bicycling in the laundromat, skydiving in the elevator shaft?". Thus, architectural space can be intervened by shifting, juxtaposition and deconstruction of functions. These programmatic interventions are seen in the artworks of Clark, Tiravanija, Rakowitz and Yurttas in this research too. All of them shifted the functions of cooking and exhibiting as the cross-program in between the artspace and foodspace. While Clark's *FOOD* was for artistic food experiments, Tiravanija, Yurttas and Rakowitz transformed gallery or museums into restaurants or soup kitchens and discussed the social issues by the dualities of insider/outsider and local/foreigner through their traditional meals. They intervened *white cube* spatiality of the artspace to break its Modernist integrity by bringing the culture of the East to the space for eating and sharing. These dualities are becoming-with as the space becomes another space in-between the kitchen and the gallery. So, these practices reveal the criticism of Humanism as posthuman interventions to space.

The third point is taking the space as a sensory phenomena in relation to experience. As the phenomenology "demands full ontological potential of human experience", this space is "not as abstract, neutral space, but as the space of lived experience" for Bachelard and Lefebvre. (Leach, 2005: 80). In this perspective, the space is constructed by user experiences; and posthuman intervention to the architectural space becomes related to these users. In this sense, as Kirshenblatt-Gimblett related food to everyday life through behaviors in the previous pages; food was a versatile medium not only with taste sense, but also with hearing the choppings or drips, and smelling especially in Fluxus. Through this versatility, food and space were intervened by the users in a mutual *becoming*. When these users are humans and machines as in the work of Dobson, they experience *becoming-machine* and *becoming-animal* simultaneously, dissolving the boundaries of organic/inorganic. Therefore, *Blendie* questions "our relationship to technology rather than simply exalting it" and is a mutual experience in-between human and non-human agents intervening the architectural space with their collaborative sound performances (Raviv, 2017: 7). Similarly, Yurttas's *Dark Organic Soil* performance celebrates the sensory versatility of the food. According to the viewers' comments, their senses were activated to the point of nausea and beyond limited reach of smell sense. So the space users perceived this immaterial architectural intervention as the lived experience of multiple posthuman senses. Moreover, with the exploration of animal embodiments through the performance, this experience converged the ambiguous struggle of a hybrid body which is *becoming-animal* in-between eroding the concrete floor with the food acids and

feeding its underneath with the blessings by giving them back as a compost of *becoming-earth*.

In conclusion, the interventions in this research reveal alternative approaches on the architecture space, beginning from interior/exterior and public/private dualities. Through these performances, the materialistic sides of intervention may be thinkable beyond the acts of displacing, constructing, destroying etc. as well as the imaginative and creative sides of intervention are able to be seen through the social contexts. At the same time, this work reveals that food is a creative and interdisciplinary interventional medium which can't be kept within the limits of kitchen and restaurants; and is also in relation to posthuman thought at the intersection of art and architecture which has a wider potential than the digital consumerist practices and virtual replicas of the ordinary spaces.

Ethics: There are no ethical issues with the publication of this manuscript.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author declared no potential conflicts of interest with respect to the research, authorship, and/or publication of this article.

Financial Disclosure: The author declared that this study has received no financial support.

REFERENCES

- Braidotti, R. (2013). *The Posthuman*. Polity Press.
- Braidotti, R. (2017, March, 1-2). *Posthuman, All Too Human: The Memoirs and Aspirations of a Posthumanist* (Oral Presentation). The Tanner Lectures on Human Values, New Haven, USA.
- Bolter, J. D. (2016). *Posthumanism*. John Wiley & Sons, Inc. [CrossRef]
- Bröcker, R. (2017). Food as a Medium Between Art and Cuisine Rirkrit Tiravanija's Gastronomic Installations. van der Meulen, N. & and Wiesel, J. (Eds). In *Culinary Turn: Aesthetic Practice of Cookery* (pp. 173–188). Transcript Verlag. [CrossRef]
- Casanova J., Hernandez J., & Devesa R. (2014). Public space acupuncture: strategies and interventions for activating city life. Actar Publishers.
- Caygill, H., Leeker, M., & Schulze, T. (Eds). (2017). *Interventions in Digital Cultures: Technology, the Political, Methods*. Meson Press.
- Dobson, K. (2004, August, 1-4). *Blendie* (Oral Presentation). DIS '04: Proceedings of the 5th conference on Designing interactive systems: processes, practices, methods, and techniques, Cambridge, USA. [CrossRef]
- Dobson, K. (Feb 1, 2023). *Blendie*. 2004. Wired website. <https://www.wired.com/2008/10/pause-take-a-de/>
- Friedman, K., Sawchyn, L., & Smith, O. (2002). *The Fluxus performance workbook*. Performance Research E-Publications.
- Haraway, D. (2016). *Staying With The Trouble*. Duke University Press. [CrossRef]
- Hayles, N. K. (1999). *How We Became Posthuman: Virtual Bodies in Cybernetics, Literature, and Informatics*. University of Chicago Press. [CrossRef]
- Henri, A. (1974). *Total Art: Environments, Happenings, and Performance*. Oxford University Press.
- Higgins, H. (2002). *Fluxus Experience*. University of California Press.
- Higgins, H. (2011). Food: The Raw and The Fluxed. Baas, J. (Ed). *Fluxus and the Essential Questions of Life* (pp. 12-21). The University of Chicago Press.
- I'm With You. (2016). *Food & Performance*. Live Art Development Agency.
- Kaye, N. (2000). *Site-specific art: performance, place, and documentation*. Routledge.
- Kirshenblatt-Gimblett, B. (2014). *Playing to the Senses Food as a Performance Medium, Medium, Performance Research*, 4(1), 1–30. <https://doi.org/10.1080/13528165.1999.10871639> [CrossRef]
- Hübner, M., Klanten, R. (2010). *Urban interventions: personal projects in public places*. Gestalten.
- Leach, N. (2015). *Rethinking Architecture*. Routledge.
- Matta-Clark, G. (2017). *Splitting, cutting, writing, drawing, eating*. Fundação de Serralves.
- Montano, L. (2001). *Performance artists talking in the eighties: sex, food, money/fame, ritual/death*. University of California Press.
- Morris, C. (2000). *Food: An Exhibition By White Columns, New York*. (pp. 28-32). Druck Verlag Kettler.
- Oak & Fitch. (Feb 1, 2023). *Orphic Memory Sausage*. 2008. Gothamist website. <https://gothamist.com/food/umami-festival-urges-artists-to-play-with-their-food>
- Parr, A. (2010). *The Deleuze Dictionary*. Edinburgh University Press. [CrossRef]
- Rakowitz, M. (Feb 1, 2023). *Enemy Kitchen, 2003*. Artist's website. <http://www.michaelrakowitz.com/enemy-kitchen>
- Raviv, Y. (2010). *Eating My Words: Talking About Food in Performance*. In *Visible Culture*. 14(1), 8–31. <https://doi.org/10.47761/494a02f6.0a30d2b8>. [CrossRef]
- Raviv, Y. (2017). Food and art: Changing Perspectives On Food As A Creative Medium. LeBesco, K & Naccarato, P. (Eds). In *The Bloomsbury Handbook of Food and Popular Culture* (pp. 197–210). Bloomsbury. [CrossRef]
- Sholette, G. (2004). Interventionism and The Historical Uncanny. Sholette, G. & Thompson, N. (Eds). *The Interventionists: Users' Manual for the Creative Disruption of Everyday Life*. (pp. 110-114). The MIT Press.
- Stiles, K. (2003). *Critical Terms for Art History*. The University of Chicago Press.
- Taylor, D. (2016). *Performance*. Duke University Press.
- Tschumi, B. (1994). *Architecture and Disjunction*. The MIT Press.
- Yurttaş, M. (Feb 1, 2023). *Dark organic soil, 2020*. Artist's website. <https://mkyurttas.com/post/647098363219689472/dark-organic-soil-formed-by-the-decay-of-plants>
- Yurttaş, M. (Feb 1, 2023). *Eggs and potatoes and eggs, 2019*. Artist's blog. <https://mikaye.tumblr.com/tagged/yp>



Orijinal Makale / Original Article

Memlûk Dönemi'ne ait 15. yüzyılda yapılmış bir pirinç leğen üzerine bir değerlendirme

An analysis of a brass basin from the Mamluk Period in the 15th century

Meryem Aysu KİRENCİ^{*}, İlhan ÖZKEÇECİ

Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Türk Sanatları Tasarımı Bölümü, İstanbul, Türkiye

MAKALE BİLGİSİ

Makale hakkında

Geliş tarihi: 07 Mart 2023

Revizyon tarihi: 17 Nisan 2023

Kabul tarihi: 03 Mayıs 2023

Anahtar kelimeler:

Maden sanatı, maden işleri, Memlûk Devleti, pirinç leğen, süsleme programı, desen analizi.

ARTICLE INFO

Article history

Received: 07 March, 2023

Revised: 17 April 2023

Accepted: 03 May 2023

Keywords:

Metal art, metalworks, Mamluk State, brass basin, ornament plan, pattern analysis.

ÖZ

Maden sanatı tarih boyunca önemli olan bir sanat dalı olarak karşımıza çıkmaktadır. Köklü bir geçmişi bulunan maden sanatı İslam devletleri bünyesinde daha farklı biçim ve üslupla şekillenmesiyle kendine has bir karaktere bürünerek bu sanatın önceki sanatsal biçimlerini etkilediği bilinmektedir. Aynı zamanda İslam Devletleri, kendilerinden önce var olmuş olan aynı inancı benimsedikleri devletlerden etkilenmesinin yanı sıra çağdaşı oldukları devletlerle yapılan savaş, ticaret, göç gibi çeşitli sebeplerle maden sanatlarına katkı sunmuşlardır. Birbirleriyle olan etkileşimleri, zaman içerisindeki gelişmelerle oluşup aktarılan bir geleneksel maden sanatı anlayışının oluşmasını sağlamıştır. 13. yüzyılda kurulmuş olup İslam devletleri içerisinde önemli bir konumda yer alan Memlûk Devleti'nde yapılmış maden işleri, dönemin maden sanatının yüksek gelişmişlik düzeyine sahip olduğunu göstermektedir. Diğer devletlerde olduğu gibi Memlûk Dönemi'nde de Maden Sanatının başta mimari olmak üzere, birçok alanda kullanıldığı görülür. Bu sanatın önemli bir kısmını kullanım eşyaları oluşturur. Kullanım eşyaları, ihtiyaçlara uygun ve farklı pek çok beklentiyi karşılayacak bir şekilde İslam kültürüyle harmanlanmaktaydı. Bu eşyalarda genel anlamda en dikkat çeken unsurların ise kitabe, arma ve süslemeler olduğu gözlemlenmektedir. 15. yüzyıla gelindiğinde iyi durumda olmayan ekonomi, kullanılan malzeme ve tekniklere de yansımıştı. Özellikle Sultan Kayıtbay Devri'nde ekonomik anlamda iyileşmelerin olmasıyla beraber desteklenen sanatın, tekrardan canlanarak oldukça ileri bir düzeye ulaştığı görülmüştür. Sultan Kayıtbay zamanında maden işlerine dair de güzel örneklerin verildiği, günümüze kalan eserlerden anlaşılmaktadır. Bu örneklerden birisi de araştırma konumuzu teşkil eden bir pirinç leğendir. Araştırmada; temel olarak bahsi geçen pirinç leğene dair ayrıntılı bir analiz yapılarak, süsleme programı incelenmiştir. Pirinç leğenin üzerinde bulunan unsurlardan yola çıkılarak, dönemin ve sanat anlayışının genel özelliklerine ulaşmak amaçlanmıştır. Bu çalışmada; tarihi yöntem ve göstergebilim yaklaşımıyla nitel betimleme analiz yöntemi kullanılarak, pirinç leğen üzerinden bir değerlendirme yapılmıştır.

ABSTRACT

Metal art works appear as an important branch of art throughout history. Metal art work with its deep-rooted history were shaped in more different forms and manners under the rule of

* Sorumlu yazar / Corresponding author

*E-mail address: meryemaysukirenci@gmail.com



Islamic states and this resulted in gaining an original character of their own. In this way it is known that it affected previous art forms as well. At the same time Islamic states were affected by the other states both preceding them and adopting the same religion with them and they contributed to the metal artwork due to the various means such as wars, trade and migration with the states that are contemporary to them. Their interaction with each other either historically or contemporarily enabled the formation of a traditional understanding about the metalworks, which has been taken shaped in the course of time and transferred over time. The metalworks made in the Mamluk State, which was established in the 13th century and had an important position among the Muslim states, show that the art of the period had a high level of development. It is observed that, in the Mamluk period, as in other states, the metal artworks had practical usage in many areas, especially in architecture. A significant part of this art includes daily objects that have practical uses. These objects were cultivated with the Islamic culture in accordance with the needs of people and in a way that meets many different expectations. It is observed that the most striking elements in these items are inscriptions, blazons and ornaments. By the 15th century, the bad economy was also reflected in the materials and techniques used in the artworks. However, as a result of economic improvements especially during the reign of Sultan Qaitbay, the art was revived and reached again to very advanced level. It might be seen that there was good examples of the metalworks remained from the period of Sultan Qaitbay, survived to the present day. One of these examples is a brass basin on which our research is based. In this research, this brass basin was analysed in detail and the ornament plan of the basin was examined. Through the elements discovered on the brass basin, we aim to reach to the general characteristics of the period and general sense and views of the art in this period. Thus, this study was an examination of this brass basin, based on qualitative descriptive analysis method and historical method by adopting semiotic approach.

Cite this article as: Kirenci, M. A., & Özkeçeci, İ. (2023). An analysis of a brass basin from the Mamluk Period in the 15th century. *Yıldız J Art Desg*, 10(1), 9–21.

GİRİŞ

Memlûklerden önce Mısır ve Suriye’de hüküm sürmüş olan Eyyûbilerin devlet teşkilatı ve sanat bakımından, Memlûkler için hazırlayıcı olduğu söylenmektedir (Beksaç, 1995). Eyyûbilerin devamı olarak görülen Memlûklerin, İslam dünyasına sanat açısından büyük katkılar sunduğu biliniyor. Bunun en görünür olduğu alanlardan birisinin de, maden sanatı olduğu kabul edilmektedir (Behrens-Abouseif, 2012).

Türk toplumunda sıklıkla kullanılan maden işlerinin önemli bir yeri bulunmaktadır. Maden sanatında; amaçlarına ve yer verileceği mekana göre, çeşitli kullanım eşyaları üretilmiştir. Memlûk Dönemi’nde üretilmiş olan maden işleri; türünün seçkin örnekleri olarak değerlendirilmektedir. Bu maden işlerinin en dikkat çekici yönlerinden birisi olan süslemeler, bu objelere estetik özellikler ve anlamlar katarak, kullanılan teknikler ve motiflerle kompozisyonları zenginleştirmektedir.

Aynı şekilde süslemelerin dışında kitabelerin de maden işlerinin dikkat çeken unsurları arasında olduğu gözlemlenmektedir. Kitabeler; yapıldığı dönemin sanat üslubunu yansıtır (Derman, 1972). Dönemin sanat anlayışına dair veriler sunmasının yanında, kendine özgü değeri olan plastik güzelliğe sahip kitabeler, objeye görsel ve anlam bakımından derinlik kazandırarak izleyicisini büyülemesinin yanında, yazı içeriği sayesinde de bir takım bilgilere ulaşılmasını sağlamaktadır.

Eserin sanat değerini arttıran kitabe ve motifler haricinde, Memlûk Dönemi’ne ait belirleyici bir özellik olan armaların kullanımı, objeye sembolik bir karakter kazandırır.

Bu araştırmada Memlûk Dönemi’ne ait bir pirinç leğen incelenmektedir. “Dönemin maden işlerinde yerini alan süsleme, kitabe ve arma unsurlarını bünyesinde bulunduran pirinç leğenden yola çıkılarak dönemin sanat anlayışına dair genel bilgilere ulaşılabilir mi?” sorusu; bu araştırmaya başlanmasında etkili olmuştur. Bu problem cümlesinden hareketle, Memlûk pirinç leğeni ve içinde bulunduğu dönem arasındaki ilişkinin anlaşılabilmesi adına araştırma konusu, “Memlûk Dönemine Ait 15. Yüzyılda Yapılmış Bir Pirinç Leğen Üzerine Bir Değerlendirme” olarak belirlenmiştir. Araştırmada konunun örnekleme olan leğenden hareketle, evreni kapsayan dönemin maden sanatının özelliklerine ulaşılması hedeflenmektedir.

Bir sanat eseri; yapıldığı devre ve onu yapan millete dair kültürel unsurlar hakkında ipuçları sunmaktadır (Derman, 1972). Bu araştırmayla; pirinç leğenin üzerinde bulunan tüm birimlerin incelenmesinin yanı sıra, elde edilen verilerden hareketle yapıldığı dönemin gelenekleri, sanat anlayışı, ekonomisi, kültür ve inançları gibi pek çok yönden anlaşılabilmesi amaçlanmaktadır. Gelişen ve değişen toplumsal, siyasal, idari, ekonomik ve kültürel unsurlar sanatı etkilemektedir. Bahri ve Burci olmak üzere iki dönemde incelenen Memlûklerde de, dönemlerin değişimi ve hatta her bir dönem içerisindeki idari değişimler sanata

yansımaktadır. Bu durum, araştırmaya karşılaştırmalı bir perspektif katmaktadır.

Araştırma konusu olan leğenin, desen analizinin yapıldığı kaynaklara rastlanmamıştır. Yapılan literatür taraması sonucunda bu leğenin ele alındığı iki kaynağa erişilmektedir. Bunlardan biri olan L.A. Mayer'in (1999) Suriye, Filistin ve Mısır'da yapılmış eserlerdeki armaları ve ele alınan eserlerin kime ait olduklarının incelendiği "Saracenic Heraldry" kitabında leğendeki yazının manasına ve yazıda ismi geçen Seyyid Muhammed'e dair kısa bir bilgiye yer verilmektedir. Bunun dışında kitapta bu coğrafyaya ait eserlerde sıklıkla kullanılmış olan armalara dair kapsamlı bir değerlendirme yapılmaktadır.

Diğer bir kaynak olan Asadullah Melikian Chirvani'nin (1989) "Cuivres Inedits de L'epoque de Qa'itbay" isimli makalesinde tanıttığı kullanım eşyalarının arasında, araştırmamızın konusu olan leğene de yer verilmektedir. Çalışmada; leğene dair genel bir değerlendirme yapılarak, bahsedilmiş olan diğer objelerle karşılaştırmalı bir şekilde analiz edilmesi yoluna gidildiği görülmektedir.

Araştırmada ilk olarak leğenin yapıldığı Memlûk Dönemi'nin genel tarihi incelenerek, geçmişinin açıklanması ve bu bağlamda siyasi, idari ve ekonomik unsurların sanat ve kültüre etkisinin ortaya konulması planlanmaktadır. Araştırmanın ikinci bölümünde, maden sanatının yapım ve süsleme tekniklerinin tanımlanmasıyla, bu sanatın kavramsal zemini açıklanarak leğende uygulanmış olan maden yapım ve süsleme teknikleri tespit edilmektedir. Üçüncü bölümde ise; çalışmanın esasını teşkil eden leğenin üzerinde bulunan unsurlar ayrıntılı bir şekilde irdelenmektedir. Bu bölümde leğenin genel özelliklerinin yanı sıra süsleme programı, kitabe, arma, kullanılan motifler ve bu motiflerle üretilen kompozisyonlar üzerinden bir değerlendirme yapılmaktadır. Bu bağlamda bahsedilen bölümde kompozisyon düzeni, kitabe ve armanın leğen üzerindeki yeri ve anlamları gibi konular üzerinde durularak, leğenin desen planı bütüncül bir yaklaşımla değerlendirilmeye çalışılmaktadır. Sonuç bölümünde ise, çalışma neticesinde elde edilen bilgiler ve bahsedilmiş olan amaçlar doğrultusunda ulaşılan çıkarımlar anlatılmaktadır.

Belirlenen araştırma konusu; önemini ele alınan sanatın değerinden almaktadır. Araştırma, daha önceden bahsi geçen obje özelinde kapsamlı bir şekilde ele alınmamış olan süslemesine dair bir analiz yaparak literatüre katkı sunmayı amaçlamaktadır. Araştırmada incelenen leğenin fotoğraflarına ve çizimlerine yer verilmektedir.

Memlûk Tarihine Kısa Bir Bakış

İncelenen pirinç leğenin yapıldığı dönemin sanatının anlaşılabilmesi için, dönemin tarihine değinilmesi uygun görülmüştür.

Sözlükteki manası 'esir' veya 'köle' demek olan memlûk kelimesi, zamanla daha farklı bir anlam kazanarak asker yetiştirmek maksadıyla alınan beyaz ve paralı askerlere verilen ad olmuştur (Yiğit, 2021). Memlûkler statü olarak ayrıcalıklı bir konumu işaret etmektedir (Kızıltoprak,

2004). Abbasilerden beri yaygın olarak kullanılan Memlûk sisteminin en önemli dönemi Memlûk Devleti olarak kabul edilmektedir (Sağlam, 2021). Bu sistem, memlûklerin rütbe bakımından ilerlemelerine dair herhangi bir engelin olmadığı bir sistemdi (Köseoğlu, 1991).

Eyyübilerin bünyesinde kurulup büyüyen Bahri Memlûklerin devleti güçlendirmesinin yanı sıra zamanla Eyyübileri zayıflatıp kurdukları Memlûk Devleti'ne öncülük etmeleri, Eyyübilerin devamı olduğu fikrini uyandırmaktadır. Selçuklulardan Eyyübilere, Eyyübilerden Memlûklere aktarılan devlet yapısı ve yönetimle ilgili düzenlemeler, bir sürekliliği göstermektedir (Köprülü, 1966; Alptekin, 1990; Çetin, 2020).

1250-1517 yılları arasında Mısır, Suriye ve Hicaz'a hükmeden Memlûk Devleti, Mısır'da Bahri Memlûkleri ve Çerkeslerden oluşan Burci Memlûkleri olarak iki devirde ele alınan bir Türk Devleti'dir (Yiğit, 2004). Bununla birlikte, iki Memlûk Devri arasındaki tarihi ayrımın keyfi olduğu ve Bahri ve Burci Dönemleri arasında sosyal, politik veya idari bir farkın olmadığı tespiti yapılmaktadır (Atıl, 1981).

Memlûk Devleti'nin kurucusu bazı kaynaklarda Şecerüddür olarak geçse de, çoğu kaynakta Aybek olarak kabul edilmektedir (Tomar, 2010). Aybek'ten sonra başa geçen Kutuz tahttayken Bağdat'ı ele geçiren Moğollar'ın halifeyi öldürmeleri Memlûk Devleti'ni hem maddi, hem manevi olarak sarsmıştı (Güngör, 1992). Moğol tehlikesini durdurmak isteyen Kutuz ve ordusu, Ayn Calut'ta Moğollara karşı zafer kazandı (Kopruman, 1989). Bu savaş, Moğollar'ın durdurulmasının yanı sıra Mısır'ın güvenli bir ülke olmasını da sağladı (Tekindağ, 1961). Zaferle sonuçlanan bu savaşın önemli olmasının bir diğer nedeni ise kültürel anlamdaki etkileridir. Kültür, bilim ve sanat konusunda merkez kabul edilen Bağdat bu önemli konumunu Kahire'ye bırakmıştır (Kontantamer, 1993). Kahire, 1517'de Osmanlı'nın Ridaniye Savaşı'yla Mısır ve Suriye'yi hakimiyetlerine katmalarına kadar önemini korumuştur (Yüksel Muslu, 2016).

Devlet yapısı, teşkilatı, sistemi ve düzenlemeleri gibi konularda birbirinin devamı olduğu anlaşılabilir devletlerin aynı şekilde sanatla ilgili olarak da bu devamlılığı sürdürdükleri anlaşılmaktadır. Memlûklerin hem Fatimiler'in hem de Selçuklu ve Eyyübi geleneklerinin unsurlarını, kendine özgü yeni bir tarz geliştirerek kendi bünyesinde birleştirdiği görülmektedir (Grube, 1966). Memlûklerin ve diğer devletlerin bu şekilde sürdürdükleri geleneğin yanı sıra, çağdaşlarına ve onlardan sonra gelecek devletlere de aynı şekilde katkı sundukları bilinmektedir. Ortaçağ maden sanatının önemli merkezlerinden olan Suriye, Musul, Diyarbakır ve Mısır'ın maden sanatında uyguladıkları tekniklerin, sonraki dönemlerde var olan Osmanlı maden sanatının zirve eserler üretmesine tesir ettiği söylenmektedir (Eruz, 2004).

Bütün bunların yanı sıra ticaret, çağdaşı oldukları devletlerle etkileşim içerisinde olmalarına neden olan bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Memlûklerin hakim olduğu Kahire'nin coğrafi olarak konumunun ticarete

oldukça uygun olması, onu döneminin nüfuzlu ve kozmopolit bir şehri olmasını sağlamıştır (Hillenbrand, 1999). Memlûklerin, civar devletlerle iyi ilişkiler içerisinde olması ve Akdeniz-Kızıldeniz tacirlerini koruması onlara Hindistan ticaret yolunda nüfuz sağlayarak, ekonomik bakımdan zenginleşmelerine, sanat yönünden gelişmiş eserler ortaya koymalarına sebep olmuştur (Bayhan, 2016). Ekonomik anlamda zenginliğin yanı sıra Doğu'dan gelen malların zenginliği de Memlûk sanatçıları tarafından kolayca uyarlanan ve süsleme dağarcığını arttıran Uzak Doğu ve Orta Asya çiçek motifleri ve fantastik hayvanlar gibi yeni dekoratif özelliklerin kazanıldığı bilinmektedir (Atıl, 1981). Aynı şekilde birbirlerinin işlerini tanıyan devletlerin bu eserleri sipariş ederek elde ettiklerine dair verilere rastlanmaktadır. Memlûk sanatçılarının çalışmalarının, işlemeli pirinç, emaye ve yaldızlı cam sipariş eden Yemen'in Resulî sultanları tarafından talep edildiği bilinmektedir (Atıl, 1981).

Siyasi, idari, sosyal ve ekonomik gelişmelerle ilişkili olan sanatın Memlûk Dönemi'nde önemli ilerlemeler gösterdiği bilinmektedir. Moğol saldırılarının Iraklı ve İranlı zanaatkarların Kahire'ye göç etmesine sebep olması, Mısır'daki tüm sanat alanlarında olduğu gibi maden sanatında da ilerlemeler yaşanmasını sağladığı bilinmektedir (Hillenbrand, 1999). Yine aynı şekilde Memlûklerin çağdaşı olan İlhanlı ve Timurluların yağmalamalar sırasında elde ettikleri eserlerin ve buralardan kendi devletlerine götürdükleri sanatçıların sanatlarını şekillendirilmesinde tesiri olduğu görülmektedir (Eruz, 2004).

Bahsedilen unsurlara ek olarak Memlûk sultanlarının katkılarının da sanatın ilerlemesini teşvik ettiği gözlemlenmektedir. Özellikle Sultan Kayıtbay zamanında çok sayıda eser üretildiği bilinmektedir. Sarayında birçok sanatın tekrardan dirildiği Kayıtbay'ın sultanlığı, Memlûk sanatının rönesansına sahne olması bakımından dikkat çekici olarak kabul edilmektedir (Atıl, 1981).

Çalışmada ele alınan Kayıtbay zamanında yapılmış olan pirinç leğenin anlaşılabilmesi hususunda araştırma konusunun kapsamında olan maden sanatının incelenmesine gerek duyulmuştur.

MADEN SANATI

Ortaçağ İslam Devletleri'nin genel anlamda maden yönünden verimli topraklara sahip olduğu bilinmektedir (Bakır, 2002). Devletin hüküm sürdüğü coğrafyalarda maden çıkarımıyla, o dönemin maden sanatının gelişiminin doğrudan bağlantılı olduğu araştırmalarda ortaya konmaktadır. Maden bakımından bereketli olan Memlûk coğrafyasında da, dönemin maden sanatının gelişmiş olduğu üretilmiş eserlerden yola çıkılarak anlaşılmaktadır. Maden sanatı, maden yapım ve süsleme teknikleri olarak iki başlıkta incelenmektedir.

Memlûk Dönemi, maden yapım ve süsleme tekniklerinin ileri seviyede uygulanışı ve gelişmiş zengin tezyinatıyla dikkat çekmektedir. Çeşitli türdeki süsleme teknikleri,

maden eserlerinin biteviye olmasının önüne geçmektedir (Belli ve Kayaoğlu, 1993).

Çalışmada; pirinç leğende kullanılmış olan tekniklerin tespit edilebilmesi için, maden sanatının yapım ve süsleme tekniklerine yer verilmiştir.

Maden Yapım Teknikleri

Madenin biçimlendirilmesinde dövme ve döküm olarak isimlendirilen temelde iki teknik kullanılmaktadır (Erginsoy, 1978; Eruz, 1993). Kaynaklarda; dövme ve döküm haricinde seri üretimde kullanılan tornada çekme de üçüncü teknik olarak geçmektedir.

Her madeni parçanın tek tek çekiçlerle dövülmek suretiyle biçimlendirilerek, levha haline getirilmesiyle uygulanan tekniğe dövme denilmektedir (Diez ve Aslanapa, 1955). Zaman içerisinde teknolojik gelişmelere bağlı olarak ilerleme kat eden dövme tekniğinin uygulandığı işlerde, çoğunlukla gümüş veya pirinç malzemeler kullanılmıştır (Erginsoy, 1978).

Döküm tekniği ise; dövme tekniğine göre zaman bakımından avantajlıdır ve bu teknikte potada eritilmiş olan madenler; yapılacak iş göz önünde bulundurularak, tercih edilen kalıplara döküldükten sonra dondurulmaktadır (Erginsoy, 1978; Eruz, 1993). Köklü bir geçmişi olan döküm, çok sayıda süs eşyasının yapımında kullanılan bir teknik olarak bilinmektedir (Kuşoğlu, 1994).

Maden Süsleme Teknikleri

Maden süsleme tekniklerinin isimleri kakma, kazıma, çalma, kabartma, kalıpla kabartma, delik-işi, telkari, savatlama, madeni değerli malzemelerle işleme, kaplama ve yaldız olarak bilinmektedir.

Türklerin kakma işleri, diğer ulusların kakma işlerinden biçim ve tavır açısından ayrılmaktadır (Kuşoğlu, 1994). Kakma sanatı Memlûk Devri'nde oldukça meşhurdur (Keleş, 2018). Kazıma tekniği çeşitli sebeplerle kakmanın yerini alarak, Memlûklerde kullanılan bir diğer meşhur teknik olarak karşımıza çıkmaktadır. Bahsedilen iki teknikte başlı başına bir sanat kolu olarak incelenmektedir.

Kakmacılık adıyla da bilinen kakma; çeşitli maddelerin yüzeyine kalemler vasıtasıyla meydana getirilmiş oyuklara; çoğunlukla daha değerli bir maddenin konulmasıyla uygulanan tekniğe denilmektedir (Bozkurt, 2001). Memlûk Dönemi'nde kakmacılık tekniğiyle sanatsal işçilik boyutu ileri safhada olan eserler ortaya konmuştur. Yine Memlûk Dönemi maden sanatı denildiğinde ilk akla gelen süsleme tekniğidir.

Hakkaklık ismiyle de bilinen kazıma veya oyma ise, birçok farklı malzemelerin yüzeyini oyarak veya kazıyarak süslemekte kullanılan sanat tekniği olarak bilinmektedir (Kuşoğlu, 1997). Çelik Kalemlerle kazınarak yapılan teknikte, işlem esnasında oluşan oyukların içerisinde kalan kalıntılar kesilerek dışarı atılmaktadır (Erginsoy, 1978).

Leğende Kullanılan Maden Yapım ve Süsleme Teknikleri

Leğende maden yapım tekniklerinden dövme tekniği uygulanmıştır. Maden süsleme tekniklerinden olan kakma tekniğinin Memlûk Dönemi'nin karakteristiği olmasına rağmen, ele alınan 15. yüzyılda yapılmış pirinç leğende kazıma tekniği kullanılmıştır. 15. yüzyılın sonlarında saray parçalarının çoğunda kakmanın belirgin olmaması dikkat çekmektedir (Auld, 1989). 15. yüzyılda iktisadi açıdan düşüşün yaşanmasına bağlı olarak, kıymetli madenlerin eksikliğinden kaynaklı kakma tekniğinin kullanımı azalmış, onun yerine kazıma tekniğine yönelim gerçekleşmiştir (Grube, 1966). Bunun dışında; Sultan Kayıtbay'ın dini hassasiyetinden ötürü ne dini, ne de dünyevi kullanım için değerli madenleri kullanmayı tercih etmemiş olabileceği bir başka sebep olarak karşımıza çıkmaktadır (Auld, 1989). Burci Memlûkleri Dönemi'nde maden işlerinin sayılarının azalmasına ve işçilik anlamında da bir düşüş yaşanmasına rağmen, özellikleri açısından güzel işlerin üretildiği görülmektedir.

Bu güzel işlerin bir örneği olan leğenin iki madenin birleşiminden oluşan pirinç kullanılarak yapıldığı bilinmektedir. El-Biruni'nin ifade ettiği gibi, pirinç kullanılarak yapılan eşyalar paslanmadığı için, bilhassa su ile bol miktarda temas eden maden kullanım eşyalarında bu malzeme seçilmekteydi (aktaran Belli ve Kayaoğlu, 1993). Makale konusu olan nesnenin, o zamanlar Kahire'de uygulandığı şekliyle, oyma pirinç sanatının zirvesini temsil ettiği sonucuna varılmaktadır (Chirvani, 1989).

Bakır ve çinkodan oluşan pirinç malzemenin bünyesinde bulunan çinko oranına göre; sarılığı ve parlaklığı ayarlanmaktadır (Erginsoy, 1978; Eruz, 1993). Pirinç

leğenin renginden yola çıkılarak, çinko oranının az olduğu çıkarımı yapılabilmektedir.

LEĞENİN SÜSLEME PROGRAMI VE ANALİZİ

Leğenin süsleme programı ve analizinden önce ilk olarak leğen hakkındaki genel bilgilere değinilecektir. Memlûk görevlilerinin sıklıkla kişisel kullanım için ve kendi kurumları için metal kullanım eşyaları ısmarladıkları bilinmektedir (Atıl, 1981). Pirinç leğenin kitabesinden pirinç leğenin sahibinin Memlûk Sultanı Kayıtbay'ın hizmetinde bir general olan Seyfeddin Özbek oğlu Seyyid Muhammed olduğu anlaşılmaktadır. Kayıtbay'ın Saltanat unvanları 'el-Melik ül-Eşref Ebu'l-Nasir Seyfeddin el-Mahmudi el-Zahiri' olarak bilinmektedir (Atıl, 1981). Leğende ise Sultan Kayıtbay'ın unvanı kısaca el-Melik ül-Eşref olarak geçmektedir. Kitabede geçen isimler ve unvanlar, pirinç leğeni yaptıran Seyyid Muhammed'in, 15. yüzyılın sonundaki Memlûk aristokrasisinin en yüksek figürleriyle birlikte olduğunu ortaya koymaktadır (Chirvani, 1969).

Muhammed, 1482'de On Emir olarak isimlendirilmiş ve 1493'te hacılar kervanını Mekke'ye götürmüştür (Mayer, 1999). Leğen, Kayıtbay'ın hizmetindeki Muhammed ibn Seyfeddin'in On Emir rütbesine yükseltildiği zaman olan 1482 yılı ile sultanın 1495'teki ölümü arasında tarihlendirilmektedir (Auld, 1989). Tarihlerle bakıldığında, leğenin Burci Memlûkleri zamanında yapıldığı anlaşılmaktadır. Kitabede ismi geçen emir Seyyid Muhammed'in hayatını Kahire'de geçirdiği bilinmektedir (Chirvani, 1969). Bu nedenle leğenin Kahire'de yapıldığı sonucuna ulaşılmaktadır. Londra'da Victoria ve Albert Müzesi koleksiyonunda



Şekil 1. Pirinç Leğen (Chirvani, 1969 , s.117).

bulunan 206-1892 numaralı leğen 2002'ye kadar müzede sergilenmiştir (Victoria and Albert [V&A], 2009).

Leğen, tipik bir Memlûk leğeninine şekline sahiptir (Şekil 1). Düz tabanlı, kenarları hafif dışa doğru genişleyen ve içi dışına doğru çevrilmiş geniş ağızlıdır. Eyyûbi metal işçiliğinin karakteristiği olan yuvarlak tabanlı ve dışa doğru yayılan kenara sahip leğen formu, Memlûk sanatçıları tarafından da yaygın bir şekilde kullanılmaya devam edildi (Atıl vd., 1985). Eyyûbi döneminde de rastlanan bahsi geçen silindirik formun benzer türevlerine sahip leğenlerin Mısır ve Suriye'de ortaya konan ilk örneklerinde, bu topraklara göç etmiş olan Musullu sanatçıların imzasının bulunmasından dolayı bu şeklin Musul'dan geldiği düşünülmektedir (Hassanein, 2015). Leğenin ağız çapı 49.3 cm., yüksekliğinin ise 21.4 cm. olduğu bilgisine ulaşılmaktadır (Chirvani, 1989).

İşlevsel açıdan değerlendirildiğinde düz gövdeli geniş ağızlı leğenin, mevcut ölçüleri ve bezeme unsurlarından dolayı, günlük işlerde kullanılmayan bir leğen türü olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Ayrıca; leğen gündelik olarak sürekli bir şekilde kullanılmış olsaydı, leğenin üzerindeki motiflerin bozulması kaçınılmaz olurdu. Bu tespitlerden hareketle leğenin prestij veya süs amaçlı olarak korunmuş olma olasılığı akla gelmektedir. Leğen işlevsel kullanımdan ziyade, sanat yönüyle ön planda olan bir nitelik arz etmektedir. Bu da bizi statü ve arma konularına götürmektedir.

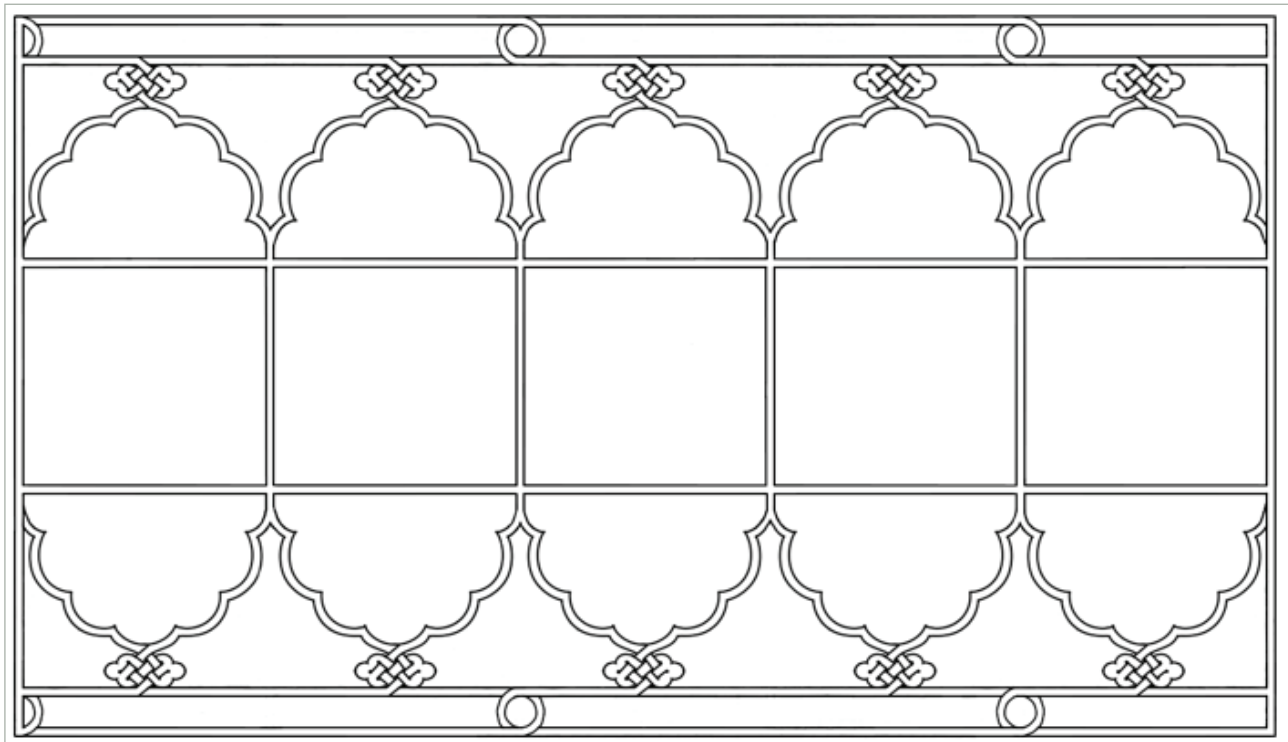
Ortaçağ İslam coğrafyalarıyla kıyaslandığında Memlûk sisteminden kaynaklı olarak Memlûklerde hiyerarşi ve statünün önemli bir yerinin olması sanata da yansımaktadır (Hillenbrand, 1999). O dönemde yapılan birçok sanat

dalında olduğu gibi, bu durum metal işlerinde de çoğunlukla kitabe ve armalarda ifadesini bulmaktadır. Bahsedilen leğende de bu durum leğenin işlevsel amaçla kullanılmamasına yönelik tespitte ilaveten, ileride daha ayrıntılı bahsedilecek olan kitabenin içeriğinden ve arma unsurundan anlaşılmaktadır.

Memlûk sanatının birden fazla alt başlığını bünyesinde bulunduran leğenin süsleme planı üç alt başlıkla incelenecektir. İlkinde, kitabeye yer verilecek, ikinci başlıkta, sembolik anlamlar taşıyan armadan bahsedilecektir. Üçüncüsünde ise pirinç leğenin kitabesiyle desteklenen çeşitli türden motiflerle oluşturulmuş kompozisyonlara değinilecektir.

Pirinç leğenin süsleme programının diğer Memlûk işlerinden farklı olduğu görülmektedir. Memlûk Dönemi'nde yapılmış maden işlerinde geleneksel olarak, objeyi çevreleyen dikdörtgen kuşak içerisindeki uzun yazı şeridini veya figüratif deseni bölen madalyonların olduğu bir düzen benimsenmektedir (Atıl, 1981). Araştırma konusunu oluşturan leğende yazı, alışılmış düzenden farklı olarak, diğer desenlerle aynı ölçüye sahip alanlara yerleştirilmesi noktasında Memlûkler Dönemi'nde yapılmış olan diğer objelerden ayrılmaktadır.

Şekil 2'de süsleme planının bir kesitinin görüldüğü leğenin bölümlendirilmesi görülmektedir. Leğenin dış yüzeyi, birbirine paralel iki çizgiden meydana gelen ve desenin sınırlarını belirleyen cedveller ile üst, orta ve alt olmak üzere temel olarak üç yatay şeride ve yirmi dikey alana ayrılmıştır. Üst ve alt yatay şeridin dış kısmında kalan ve



Şekil 2: Leğenin 1/5'lik kısmının Süsleme Planı

cedvellerle sınırlandırılan eşit kalınlığa sahip olan bordür, tek iplik şeklinde helezoni kıvrımlarla süslenmiştir.

Desenin merkezini oluşturan orta şeritte birbirinin aynısı olarak tekrar eden toplam dört arma, dört rumili geçme, dört geometrik desen ve bu desenlerin ardından yine aynı şekilde belirli aralıklarla dönen aynı boyutlara sahip sekiz bölüme ayrılmış yazı alanları bulunmaktadır. Toplam yirmi alana ayrılmış desenlerin sırasıyla düzeni ve yazının akış sıralaması ise; مما عمل برسم المقرّ, arma, rumi kompozisyonu, الأشرف الكريم, geometrik desen; العالي الناصري, arma, rumi kompozisyonu, سيدي محمد نجل المقرّ, geometrik desen; الأشرف الكريم, arma, rumi kompozisyonu, العالي المولوي, geometrik desen; الأتابكي السيفي ازبك, arma, rumi kompozisyonu, الملكي الأشرفي, geometrik desen şeklindedir.

Desen planıyla ilgili genel bilgilerden sonra ilk alt başlık olan ‘Kitabeler’in incelenmesi şu şekilde ele alınmaktadır. Bulunduğu konum bakımından da göze çarpan kitabelerin; harflerin çizgi kalınlığının süslemede yer alan motiflerin

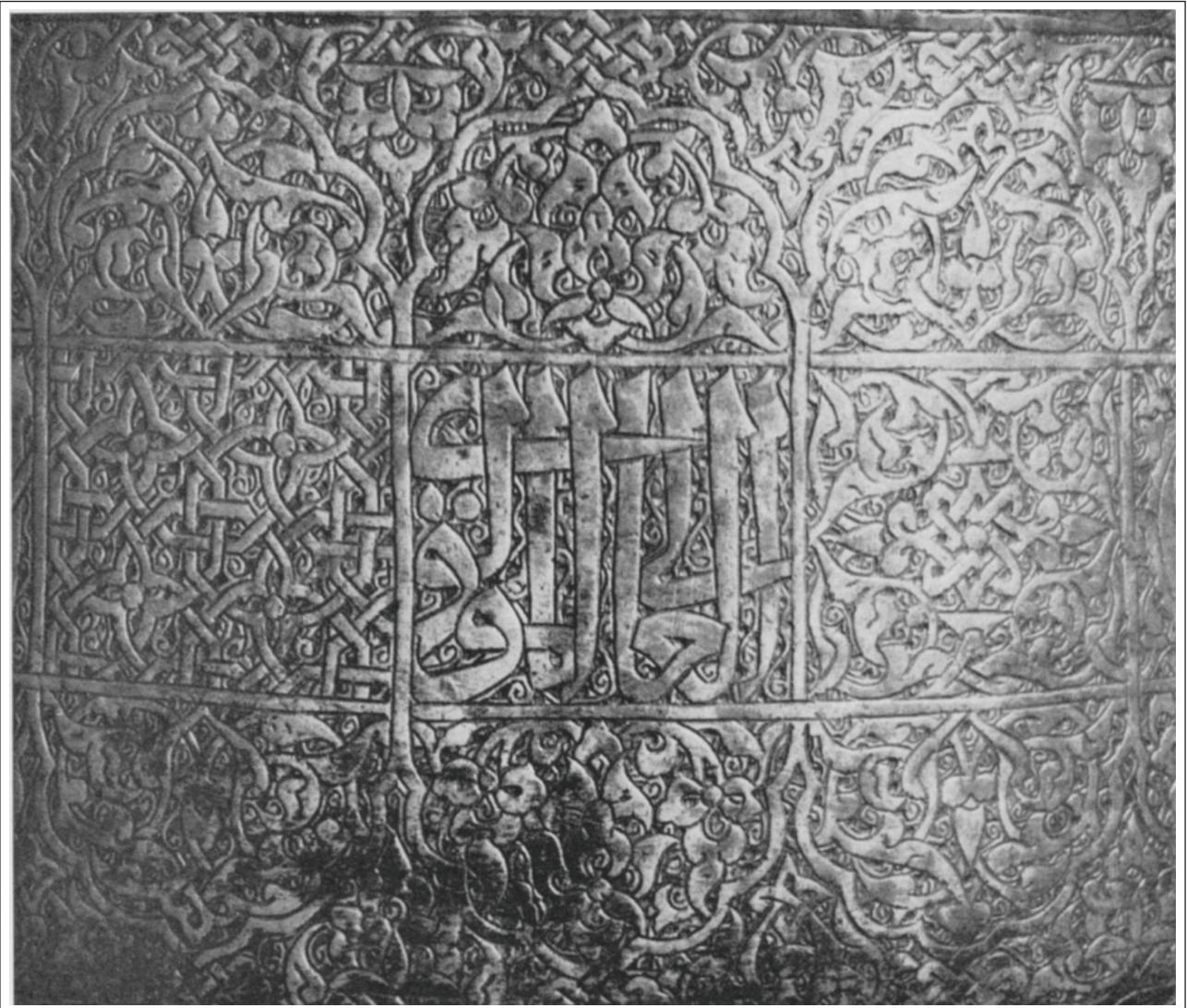
çizgi kalınlığından daha geniş olması ve kitabelere ayrılmış olan alanların zemininin çeşitli kıvrımlarla doldurularak yazının düz, ferah ve geniş çizgilerinin ön plana çıkarılması, yazıyı dikkat çekici bir boyuta taşıyan etkenlerden sayılmaktadır (Şekil 3). Yazının, diğer süslemelerle aynı ölçülere sahip alanlara yerleştirilmesine rağmen, konumu ve diğer unsurların kullanımıyla ön plana çıkarılmasından yazıya verilen değer anlaşılmaktadır. Pirinç leğende yazı türü olarak sülüsün kullanıldığı görülmektedir.

Leğenin dış yüzeyindeki kitabenin bölümlenmiş sırası şu şekildedir:

مما عمل برسم المقرّ \ الأشرف الكريم \ العالي الناصري \ سيدي محمد
”نجل المقرّ \ الأشرف الكريم \ العالي

المولوي \ الأتابكي السيفي ازبك \ الملكي الأشرفي“ (V&A, 2009).

Yazının tercümesi ise şöyledir: Bu, en asil ve onurlu ve yüksek cenapları, efendimiz, el-Melik ül-Eşref’in subayı başkomutan Seyfeddin Özbek’in oğlu en asil ve onurlu ve



Şekil 3. Pirinç Leğen Detay (Chirvani, 1969, s.118).

yüksek cenapları Nâsirüddîn Seyyid Muhammed için yapılan eşyalardan birisidir (Mayer, 1999).

Kitabe metninden anlaşıldığı üzere Memlûkler için statü önem arz etmektedir. Buna ek olarak kitabenin süsleme planında yerleştirildiği göze çarpan konumunun ve kitabenin daha dikkat çekici hale gelmesini sağlayacak şekilde, süsleme unsurlarının kullanılmasının verdiği görsel etki de bu fikri desteklemektedir.

İkinci alt başlık olan armalar, statü ve rütbeyi gösteren bir diğer unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Memlûk görevlileri güçlü emirlerle ilişkilendirilmekten gurur duyorlardı ve genellikle efendilerinin armasını, yaptıkları eşyalarda kullanıyorlardı (Atıl, 1981). Memlûk Devri sanatını diğer dönemlerden ayıran en bariz özellik armalardır (Hillenbrand, 1999).

Eyyübilerin, kültür sahasında Haçlılar üzerinden Batı Avrupalıyı etkiledikleri bilinmektedir (Rasyonu, 1993). Aynı şekilde ortak bir etkileşim yoluyla Eyyubilerin de Haçlı şövalyelerden aldıkları unsurlar bulunmaktadır. Arma sistemini, Doğu'ya ilk olarak Haçlılar'ın getirdiği bilinmektedir (Gladi, 2007). Buradan da anlaşılacağı üzere, Memlûklerden önce var olan Eyyübilerin de çeşitli alanlarda armaları kullandıkları ve arma sisteminin Eyyübilerden Memlûklere aktarıldığı düşünülmektedir. Mayer (1999), 'Haçlı Seferlerini takip eden ve Osmanlı fethinden önceki dönemde Suriye, Filistin ve Mısır'da Eyyübi ve Memlûk varlığını' aktarmak amacıyla seçtiği 'Saracenic' kelimesiyle bu armaları nitelendirmektedir. Mayer'in tanımlamasıyla 'Saracenic' olarak ele alınan Memlûk Dönemi'ne ait olan araştırma konusu pirinç leğen; armanın kullanıldığı eserler arasında göze çarpan bir örnek teşkil etmektedir. Leğenin iç ve dış kısmında belirli aralıklarla tekrar eden armalar, eserde dikkat çeken bir konumda bulunmaktadır. Bahsedilen leğen; dairesel bir alan içerisine yerleştirilmiş "bileşik arma" olarak adlandırılan arma türüne sahiptir. Birçok parçadan oluşan bileşik armalar, birden fazla görevi sembolize eden işaretler taşımasıyla bilinmektedir. Bu tür bileşik armalar, özellikle 15. yüzyılın sonlarında yaygındır ve Sultan Kayıtbay'ın emirlerine özgüdür (Rice, 1952). Bu noktada Bahri Dönemi armalarından ayrılmaktadır. Bir bireyin sahip olduğu belirgin bir görevi temsil eden Bahri armalarının aksine, bu bileşik armalar sultana hizmet eden bir emir sınıfı tarafından ortak olarak kullanılmıştır (Atıl, 1981).

Pirinç leğende kullanılan bileşik armanın çevresinde dandanlar bulunmaktadır. Fars dilinde 'diş' anlamında






kullanılan dandanlar, şekil olarak küçük boyutlu yay formuna sahiptir (Özkeçeci, 2007). Leğen kompozisyonunun bir parçası olarak bulunan, içerisinde armayı barındıran madalyonun etrafında dönen yuvarlak uçlu ve dilimli dandan hareketleri armanın çevresinden bordüre bağlanmaktadır. Dandanlarla çevrelenen daire üç alana ayrılmıştır.

Üst alanda cemdârı sembolize eden, bohça olarak anılan bir amblem bulunmaktadır (Irwin, 1997). Memlûk sisteminde yetişen cemdârın; sultanın kıyafetlerini denetlemek, aylarda bohça taşımak gibi görevleri bulunmaktaydı (Taneri, 1993). Bu daire formu içerisinde yer alan armanın üst kısmında bohça olarak nitelendirilen dörtgenin içerisinde "S" şeklinde sarmallar bulunmaktadır.

Orta alanda ise 'saki'yi sembolize eden saplı kupa; anlamı bilinmeyen bir çift boynuzdan yapılmış kadeh veya barut boynuz olarak tanımlanmış şeklin arasında yerleştirilmiştir (Irwin, 1997). Ana kısmı oluşturan bu kısımdaki kupanın içi çeşitli helezoni kıvrımlarla bezenmiştir. İçerisinde armanın bulunduğu daire formunun dışarısında kalan kısım da yine aynı şekilde; genel anlamda leğenin her bölümünün zemininde sıklıkla kullanılmış çeşitli yöndeki kıvrımlarla süslenmiştir. Bu kıvrımlar tıpkı yazının zemininde olduğu gibi, öne çıkarma fonksiyonunu üstlenmektedir. Ortaçağ Arapçasında arma kelimesinin renk anlamına gelmesine rağmen, metal işlerinde renk uygulamasının nadir olmasından kaynaklı renklerin metal işçiliği üzerindeki göreceli konumu, bazı kısımlar boş bırakılırken, belirli kısımların süslemelerle kaplanmasıyla açıklanmaktadır (Mayer, 1999).

Alt alanda da 'saki'yi tanımlayan saplı bir kupa bulunmaktadır (Irwin, 1997). Bu kupanın boyutları daha küçüktür. Kupa dışında kalan kısımların zemininin çeşitli helezoni kıvrımlarla kaplandığı görülmektedir.

Armalardan sonra gelen üçüncü alt başlık olan kompozisyonlar, bir diğer önemli unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Orta şeritteki düzene göre yazıdan sonra ve armadan önce gelen ¼ simetrik tarzda bir rumi kompozisyonu bulunmaktadır. Kompozisyon tepelikler, salyangozlar, ortabağ ve rumilerden oluşmaktadır (Şekil 4). Bunlara ek olarak geçme tekniği kullanılarak oluşturulan bir düğümlü geçme motifi; dikkati üzerine toplamaktadır. Merkezinde bir nokta olan düğümlü geçme, tepelik ve ortabağların bulunduğu sapların altından ve üstünden çıkmaktadır. Yine aynı hat üzerinde bulunan rumilerin altından ve üstünden çıkarak oluşturulmuş bir tepelik, kompozisyonu zenginleştirilmektedir. Sapların kesişme noktasında ikiye bölünen yerlerde kullanılan ve adına ortabağ denilen iki adet motif

Rumiler	Ortabağlar		Salyangozlar	
				

Şekil 4. Leğenin Bazı Motifleri.

bulunmaktadır (Özkeçeci, 2007; Birol ve Derman, 2011; Birol, 2018). Kompozisyonda spiral görünümülü yuvarlak formdaki salyangoz denilen noktalar, kompozisyonun boşluk ve doluluk oranında dengeyi sağlamaktadır.

Yine orta şeridin tasarım düzeninde konum olarak iki yazı arasında bulunan geometrik geçmeler $\frac{1}{4}$ simetrik olarak düzenlenmiştir (Şekil 5). Dört eşit parçanın tekrarıyla oluşturulmuş desende, her bir parçanın merkezinde bir nokta bulunmaktadır. Kompozisyonda bahsedilen noktanın çevresinde yay eğrileriyle oluşturulmuş bir şekil yer almaktadır. Bu şekil, dört yapraklı penç olan ciharberk görüntüsünü andırmaktadır (Özkeçeci 2007). Düz çizgiler ise; bu ciharberkvari dört köşeli geçmenin altından ve üstünden geçmesiyle birbirine bağlanarak devam etmektedir.




Alt ve üst şeritte bulunan bölümlere ayrılmış birim alanlarda bulunan desenler incelendiğinde, motif türü bakımından desenlerin birbirleriyle paralel olarak aynı sıra ve düzende gittiği görülmektedir. Her biri yirmi parçaya ayrılan bu şeritlerdeki dikey alanlar, temelde on tanesi rumi ve kalan on tanesi de bitkisel motifler arasında yer alan hatai, goncagül ve yapraklardan oluşan kompozisyonlardan oluşmaktadır (Şekil 6). Alt ve üst şerit aynı şekilde dendanlarla dilimlenerek paftalanmıştır.

15. yüzyılın ikinci yarısında görülen ve bölümlendirmelerin dendan gibi yumuşak ve yay eğrileriyle yapıldığı paftalama biçimine 'klasik üslup' denilmektedir (Birol, 2018). Klasik üsluba göre paftalanmış bölümün başlama noktasının uç kısmında bir geçmenin olduğu görülmektedir. Dendanlı paftaların içerisindeki tasarımlar eşit aralıklarla bir hatai kompozisyonu ve bir rumi kompozisyonu olarak devam eden bir düzende ilerlemektedir. Alt ve üst şeritte bulunan hatailerin kullanıldığı kompozisyonlar, $\frac{1}{2}$ tarzında









simetrik olarak tasarlanmıştır. Kompozisyonların çıkış noktası desenin tam ortası olan simetri çizgisinin bulunduğu yerdir.

Desenler incelendiğinde tanımlanmış kurallardan farklı bir sistemde desenlerin tasarlandığı anlaşılmaktadır. Leğenin üst şeridinde klasik üsluba göre paftalanmış alanındaki hatailerin yer aldığı $\frac{1}{2}$ tarzında simetrik kompozisyonlarda alışılmışın dışında olarak hatailerin alt kısmındaki sapın çıkış yönünün tersinde rumilerin yer aldığı görülmektedir. Kural olarak hatailer kendi dalları üzerinden yürür ve başka türden olan motiflere bağlanmazlar (Keskiner, 2000) Tüm motifler için geçerli olan genel bir kurala göre bir sap hattında farklı tür motif bulunmadığı gibi, aynı türden olmayan motifler farklı bir helezon üzerinde bulunmalıdır (Birol, 2018). Bundan hareketle her ikisi de stilize çiçekler içerisinde yer alarak, aynı tür motif sınıfında yer alan hatai ve goncagül aynı dal üzerinde bulunabilirken, farklı tür motif olan rumiler bu dala dahil olamamaktadır. Leğen kompozisyonunda hatailerin altından çıkan rumilere benzer şekilde dendanlı alanın dışarısında kalan kısımlarda da goncagüllerin alt kısmından farklı bir motif sınıfına dahil olan rumilerin goncagüllere bağlandığı görülmektedir. Leğenin alt şeridinde ise; hatailerin üstünden dal çıkmasına rağmen altından çıkmamıştır. Genel olarak goncagül, dalların sonuna yerleştirilerek kompozisyonun incelen bir görüntü ile bitirilmesi görevini üstlenmektedir. (Özkeçeci, 2007). Hatai, yaprak ve goncagül gibi tek yönde ilerleyen motiflerin konumu dalın çıkış noktasına göre belirlenmektedir. Hatailerin üstünden çıkan dallara goncagüller konularak desen zenginleştirilmiştir.

Leğenin süslemeleri incelendiğinde birbirinden çoğunlukla farklı hatai motiflerinin olduğu gözlemlenmektedir.

Geçmeler			
	Düğümlü geçme	Geometrik geçme	Zencerek

Şekil 5. Leğende Kullanılan Geçme Türleri.

Dendanlar	Hatailer	Goncagüller	Yapraklar
			
			

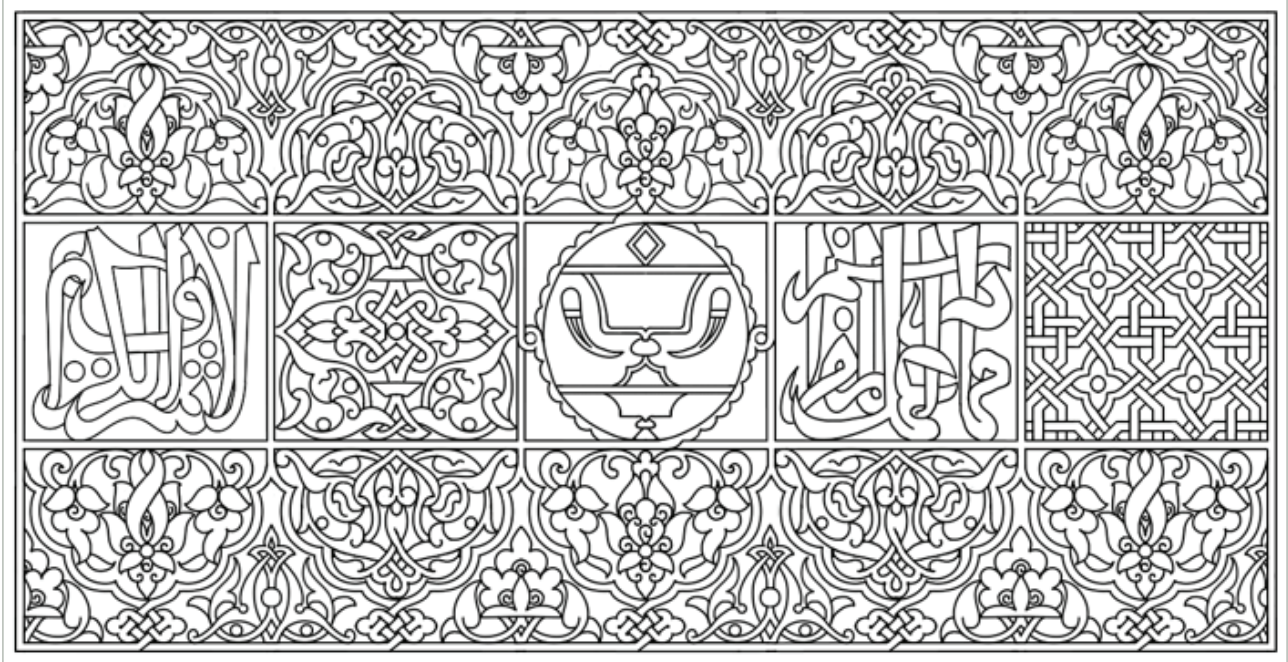
Şekil 6. Leğende Kullanılan Bazı Motifler.

Desenlerin belli aralıklarla aynı şekilde tekrarlanarak oluşturulma esasından hareketle hatai motifleri arasından iki tanesi seçilerek, kompozisyonlarının çizimi yapılmıştır (Şekil 7).

İlaveten; alt ve üst şeritte yer alan rumi kompozisyonlarında süsleme unsuru olarak tepeliklerin bulunduğu görülmektedir. Orta şeritte kullanıldığı gibi, kompozisyonun bitiş noktasında bulunan tepeliklerden en uçta yer alanın altından ve üstünden rumilerin geçmesi, diğer bir süsleme unsuru olan 'geçme'yi hatırlatmaktadır (Şekil 8). ½ simetrik tarzda tasarlanmış bu rumi kompozisyonlarının belli bir düzende gittiği ve birbirinin aynısı olarak tasarlandığı fark edilir. Aynı rumi kompozisyonunun bazı paftalarında, bahsedilen tepelik yerine farklı bir tepelik yerleştirildiği görülmektedir. Kompozisyon kurallarına göre sapın ayırım yerlerinin içte kalan bölgesine konulan rumiler, diğer sapla bağlantı kurarken aynı şekilde bağlantı kurulan sapın üzerine de ruminin kanadı yerleştirilerek sapların ayırım noktalarının kapatılması sağlanmaktadır (Özkeçeci, 2007). Alt şeritteki rumi kompozisyonunda ise bu kuralın aksine saplar rumi kanatlarından çıkmamış, tıpkı bitkisel motiflerde görülen kompozisyon kurallarında olduğu gibi sapla

bağlantılandırılmadan kompozisyonun devam ettirildiği görülmektedir. İlginç olan kısımlardan birisi de saplar, kompozisyonun merkezinde bulunan tepeliğin arkasından değil de, içten iki kola ayrılarak sürdürülmüştür. Dolayısıyla ayırım noktasını kapatma görevi üstlenen tepelikler burada kendisine daha farklı bir kullanım şekli bulmuştur. Dendanlarla oluşturulmuş iki pafta arasında yukarıda bahsedilmiş goncagülün merkezde olduğu kompozisyona ek olarak, rumilerden oluşan bir tasarım bulunmaktadır. Bu tasarımın başlangıç noktasında ortabağ görevi gören yuvarlak şekilli bir unsur bulunmaktadır. Bunun haricinde kompozisyon geçme tekniği kullanılarak oluşturulmuş bir tepelik, salyangoz ve rumilerden oluşmaktadır. Leğenin dışının içe çevrildiği ağız kısmının dış yüzeyinde de rumilerin hakim olduğu bir kompozisyon bulunmaktadır.

Üst kısımlarda anlatılmış olan leğenin dış yüzeyinden başka iç yüzeyi de aynı süsleme unsurlarını barındırmaktadır. İç yüzeyinin ağız kısmında dendanlı form içerisinde; kitabe ve arma arasında kalan birim alanların merkezinde; düğümlü geçmelerin olduğu rumi kompozisyonunun bulunduğu görülmektedir. Ayrıca buradaki bordürde penç ve rumi motifleri görülmektedir. Leğenin iç tabanında



Şekil 7. Pirinç Leğenin Bir Kesitinin Çizimi.



Şekil 8. Leğen Tasarımında Kullanılan Tepelikler.

bulunan geometrik forma Memlûk Dönemi'ne ait başka maden işlerinde de rastlanmaktadır.

İç kısımdaki yazıların dış yüzeyde yer alan yazılarla aynı olduğu fakat farklı bir düzen içerisinde bulunduğu görülmektedir. Yazı; farklı olarak dandanlı form içerisinde enine uzun bir şekilde paftalanarak sınırlandırılmıştır. İçerik sıralaması olarak da dış yüzeyden ayrılan leğenin iç yüzeyinde dört bölüm halinde şöyle bir yazı düzeni bulunmaktadır:

مما عمل يرسم المقرّ الأشرف الكريم العالی \ الناصري سيدي محمد نجل
”المقرّ الأشرف \ الكريم العالی المولوي
الأتباكي \ السيفي ازيك الملكي الأشرفي“ (V&A, 2009).

Hem iç, hem dış yüzeyde desenlerin çizgi kalınlığından daha kalın olan hat yazılarının olması ve armanın zemininin bazı yerlerinin boş bırakılması, dikkati arma ve yazıya çekmektedir. Kitap sanatlarındaki amacı, metnin anlamını ön plana çıkarmak olan süsleme, leğende de bu amaca hizmet ederek arma ve yazıyı ön plana çıkarmaktadır.

SONUÇ

Memlûk Devleti, son derece gelişmiş bir sanat anlayışıyla üretilmiş eşsiz maden işlerinin en önemli temsilcilerinden sayılmaktadır. Bahri ve Burci Memlûkleri olmak üzere iki devirde incelenen Memlûk Devleti'ndeki siyasi, idari, toplumsal ve ekonomik değişimlerin kültür ve sanata da yansarak sanatsal tercihleri etkilediği görülmektedir. Destekleriyle sanatı tekrar canlandırarak, önemli noktalara ulaşmasını sağlayan Burci Dönemi'nin Sultanı Kayıtbay zamanında yapılmış makale konusu olan leğen, tercih edilen malzeme ve süsleme tekniği bakımından dönemin çeşitli sebeplere bağlanan koşullarından etkilenmiştir.

Kayıtbay Dönemi'ne ait leğen, diğer dönemlerde de kullanılan unsurlar ve vurgulanan özellikler bakımından aynı düşünce yapısının farklı bir desen planı oluşturularak ifade edilmesiyle benzerlerinden ayrılmaktadır. Bu durum Memlûk maden sanatının zengin tasarım anlayışını göstermektedir. Desen planlaması bakımından leğenin geleneksel düzenden ayrıldığı noktalar bulursa da, Memlûk Dönemi ortak tasarım unsurlarını bünyesinde barındırmaktadır. Memlûk leğenlerinde geleneksel olarak rastlanan forma sahip leğenin süsleme programı, kitabenin, bu döneme özgü olan armaların ve çeşitli motiflerin oluşturduğu kompozisyonların bulunduğu bölümlenmelerden oluşmaktadır. Memlûk Dönemi maden işlerinde genellikle kitabe sahibini nitelendirmek için kullanılmıştır.

Leğen üzerinde belirli aralıklarla tekrar eden bir başka unsur olan arma; Memlûk Dönemi'ndeki çeşitli sanat alanlarında ortaya konmuş eserlerde sıklıkla kullanılması bakımından, dönem eserlerinin ayırt edici noktalarından birini temsil etmektedir. Armanın; incelenen leğende kitabeyle beraber eserin merkezinde bulunması, dönem içerisinde statüyü gösteren sembollerin önemini bir alameti olarak yorumlanabilir.

Leğende yoğunluğuyla dikkat çeken süslemeler, dönemin geleneğini ve sanat anlayışını gösteren bir diğer unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Leğenin dış kısmının

süslemelerinde kullanılan motifler; hatailer, gongcagüller, yapraklar, rumiler, tepelikler, ortabağlar, salyangozlar ve geçmeler olarak sayılabilir. Dönem karakteristiği olarak kompozisyon merkezinde bol miktarda kullanılan düğümlü geçmeler ve geçmelerden oluşmuş geometrik desen gene aynı konum ve önemde; bu leğende de yerini almaktadır.

Leğenin formu ve kullanılan motiflerin biçim ve büyüklük ilişkisinin uyum içerisinde olduğu görülmektedir. Bu durum bütünsel olarak dengeyi sağlamaktadır. Leğenin genel anlamda desenlerinin yoğun bir şekilde işlenmesi ve leğenin kitabesindeki harflerin, kompozisyonlarda yer alan motiflerin çizgisel unsurlarından olan sap ve benzeri unsurların genişliklerine oranla daha kalın olması, odağı harflere çekmektedir.

Yine aynı şekilde, yazı ve desenlerin zemini kazıma tekniği kullanılarak helezonik kıvrımlarla doldurulurken arma motifinin daire içerisinde kalan zemininin boş bırakılması, dikkatin arma üzerine toplanmasını sağlamaktadır. Önemli olarak vurgulanmak istenen unsurlar, zemin kıvrımlarının kullanılacağı zeminin seçilmesiyle ilişkili olarak odağı yönlendirmektedir. Zemindeki kıvrımların armayı ön plana çıkartacak şekilde kullanılması, Memlûk sistemi için önemli ve öncelikli olan statüye işaret etmektedir. Böylelikle sistem için önemli olan unsurlar da daha görünür hale getirilmiştir.

Leğenin süsleme programında yer alan motif, yazı, arma ve zeminlerindeki kıvrımlar boşluk ve doluluk ilişkisini sağlamaktadır. Leğen kompozisyonunun aralıklı tekrarlarla sağlanan düzeni, zeminin çeşitli kıvrımlarla doldurulması ya da boş bırakılması ve motiflerin veya diğer süsleme unsurlarının kullanılma sıklığı bu ilişkiye katkı sunan etkenlerdendir. Kullanılan motifler incelendiğinde ise; büyüklük küçüklük ilişkisi bakımından uygunluk sağladığı gözlemlenmektedir. Bu tür uygulamalar kompozisyonların ritim, denge ve uyumunu kuvvetlendirmektedir.

Araştırma konusu olan leğeni; malzeme, form, yapım ve süsleme teknikleri, süslemede kullanılan motifler ve desen planı olarak değerlendirmenin yanı sıra, bu objeyi yapan sanatçının nasıl bir estetik kaygı ile eseri ürettiği tartışılmış, sipariş eden kişinin sosyal konumunu gösteren sosyal bir statü kullanım eşyası olduğu sonucuna varılmıştır.

Türk sanatının tasarım dünyası, doğudan batıya uzanan çok geniş bir coğrafyayı içine almaktadır. Yüzyıllar boyunca Asya'nın doğusundan Avrupa'nın batısına kadar uzanan bu uzun silsilede, pek çok motif ve tasarım unsuru ortaya çıkarak toplumun yaşam dünyasına imzasını atmıştır. Türk sanatının İslam inancı ile birlikte ulaştığı estetik zenginlik, soyut sanat alanında da çok başarılı yapımlara hayat vermiştir.

Diğer sanat dallarında olduğu gibi, maden sanatında da her dönemin kendi karakter ve heyecanına paralel eserler insanlık dünyasını derinden etkilemiştir. Günümüz sanat ve tasarım dünyasının ihtiyaç duyduğu yeni kurgular ve yeni açılımlar, geçmişin izlerini bugüne taşıyan eserlere müracaat etmekle gerçekleşecektir. Bu sebeple üzerinde çalışma yapılan bir Memlûk Dönemi eserinin de bize söyleyeceği

pek çok şeyi olduğunu söylemek mümkündür. Bu ve bunun gibi altyapıya incek çalışmalarla, Türk sanatının estetik normları ve kurgu dünyası çok daha iyi anlaşılacaktır.

Araştırma; Memlûk maden sanatının süsleme programını göstermeyi amaçlamasının yanı sıra Memlûk maden sanatının özelliklerini seçilmiş leğen üzerinden okuyarak, dönemsel değişimlerin sanatla olan ilişkisinin anlaşılmasını amaçlayan bir çalışma niteliği taşımaktadır. Aynı zamanda; çalışmanın kapsamlı incelemeler için giriş niteliği taşıyarak gelecek araştırmalara kapı aralayacağı düşünülmektedir.

Etik: Bu makalenin yayınlanmasıyla ilgili herhangi bir etik sorun bulunmamaktadır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar, bu makalenin araştırılması, yazarlığı ve/veya yayınlanması ile ilgili olarak herhangi bir potansiyel çıkar çatışması beyan etmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Ethics: There are no ethical issues with the publication of this manuscript.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author declared no potential conflicts of interest with respect to the research, authorship, and/or publication of this article.

Financial Disclosure: The author declared that this study has received no financial support.

KAYNAKÇA

- Alptekin, C. (1990) Selçuklu Devletinin askeri teşkilatının Eyyûbi Devleti askeri teşkilatına tesiri. *Bellekten*, 54(209), 117-120. [Turkish] [\[CrossRef\]](#)
- Atıl, E. (1981). *Renaissance of Islam: Art of the Mamluks*. Smithsonian Institution Press.
- Atıl, E., Chase, W. T., & Jett, P. (1985). *Islamic metalwork in the freer gallery of art*. The Gallery, Smithsonian Institution.
- Auld, S. (1989). *Veneto-saracenic metalwork objects and history [Doktora Tezi]*. Edinburg Research Archive.
- Bakır, A. (2002). Ortaçağ İslam Dünyasında madencilik ve maden sanayi. *Tarih İncelemeleri Dergisi*, 11(1), 205-208. [Turkish]
- Bayhan, A. A. (2016, 29 Mayıs). *Mısır'da Memlûk sanatı*. Türk Tarihi ve Kültür Araştırmaları. Erişim Tarihi: <https://www.altayli.net/misirda-memlук-sanati.html> [Turkish]
- Behrens-Abouseif, D. (2012). The arts of the Mamluks in Egypt and Syria: An introduction, D. Behrens-Abouseif (Der.), *The arts of the Mamluks in Egypt and Syria: Evolution and impact*, (ss. 13-20). Bonn University Press.
- Beksaç, E. (1995). "Eyyûbiler/2.bölüm: Sanat", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. Türkiye Diyanet Vakfı. 12.cilt, ss.31-33. Erişim Tarihi: 27 Nisan 2023, <https://islamansiklopedisi.org.tr/eyyubiler#2-sanat> [Turkish]

- Belli, O., & Kayaoğlu, İ. G. (1993). *Anadolu'da Türk bakırcılık sanatının gelişimi bakır yatakları, üretimi ve atölyeleri*. Sandoz Kültür Yayınları No.14. [Turkish]
- Biröl A. İ., & Derman, Ç. (2011). *Motifs in Turkish decorative arts/ Türk tezyini sanatlarında motifler*. Kubbealtı Akademi Mecmuası. [Turkish]
- Biröl, A.İ. (2018). *Klasik Devir Türk Tezyini Sanatlarında Desen*. İstanbul: Kubbealtı
- Bozkurt, N. (2001). "Kakmacılık", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. Türkiye Diyanet Vakfı. 24.Cilt, s.216-219. Erişim Tarihi: 30 Ocak 2023. <https://islamansiklopedisi.org.tr/kakmacilik> [Turkish]
- Chirvani, A. S. M. (1969). *Cuivres inédits de l'époque de qā' itbāy*. *Kunst Des Orients*, 6(2), 99-133
- Çetin, A. (2020). *Türk tarihinde Memlûk asırları bir kültür tarihi denemesi*. Timaş Yayınları. [Turkish]
- Derman, M. U. (1972). *Hat sanatımızda resim-yazılar*. (ss. 65-72). Kubbealtı Akademi Mecmuası. [Turkish]
- Diez, E., & Aslanapa, O. (1955). *Türk sanatı*. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınlarından No.627. [Turkish]
- Erginsoy, Ü. (1978). *İslam maden sanatının gelişmesi (Başlangıcından Anadolu Selçuklularının sonuna kadar)*. Kültür Bakanlığı Yayınları. [Turkish]
- Eruz, F. (1993). *Konuşan Maden: Yapı Kredi Vedat Nedim Tör Müzesi tombak ve gümüş madeni eserler koleksiyonu*. Yapı Kredi Yayınları. [Turkish]
- Eruz, F. (2004.) Selçuklu dönemi. Ö. Bilgi (Der.), *Anadolu dökümün beşiği* (ss. 175-197). Döktaş Yayınları. [Turkish]
- Gladib, A. V. (2007). Akdeniz: Doğu ve Batı arasındaki köprü. M. Hattstein, P. Delius (Der.), *İslam sanatı ve mimarisi* (ss. 172-173). Literatür Yayıncılık. [Turkish]
- Grube, E. J. (1966). *The world of Islam*. Paul Hamlyn Limited.
- Güngör, E. (1992). *Tarihte Türkler*. Ötüken Yayınları. [Turkish]
- Hassanein, İ. (2015). *Memlûklu maden sanatında Selçuklu etkileri [Yayımlanmamış Doktora tezi]*. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. [Turkish]
- Hillenbrand, R. (1999). *Islamic art and architecture*. Thames and Hudson.
- Irwin, R. (1997). *Islamic art*. Calmann & King.
- Keleş, B. (2018). *Bahrî Memlûkler iktisadî ticarî hayat (1250-1382)*. Siyer Yayınları. [Turkish]
- Keskiner, C. (2000). *Türk süsleme sanatlarında stilize çiçekler: Hatai*. Kültür Bakanlığı.
- Kızıltoprak, S. (2004). "Memlûk", *Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. Türkiye Diyanet Vakfı. 29.Cilt, s. 87-90. Erişim Tarihi: 30 Ocak 2023. <https://islamansiklopedisi.org.tr/memlук> [Turkish]
- Kontantamer, S. (1993). *Bahrî Memlûklar'da üst yönetim mensupları ve aralarındaki ilişkiler*, Ege Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları No.75. [Turkish]
- Koprıman, K. Y. (1989). *Mısır Memlûkleri tarihi Kaynak Eserler Dizisi:35*, Kültür Bakanlığı Yayınları. [Turkish]
- Köprülü, F. (1966). *Edebiyat araştırmaları*. Türk Tarih Kurumu Basımevi. [Turkish]

- Köseoğlu, N. (1991). *Türk Dünyası tarihi ve Türk medeniyeti üzerine düşünceler*, 2.baskı. Ötüken Yayınları. [Turkish]
- Kuşoğlu, M. Z. (1994). *Resimli Ansiklopedik Türk kuyumculuk terimleri sözlüğü*, Ötüken Yayınları. [Turkish]
- Kuşoğlu, M. Z. (1997). *Hakkâklık*. Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, Türkiye Diyanet Vakfı. 15.Cilt, (pp. 204-205). Erişim Tarihi: 30 Ocak 2023. <https://islamansiklopedisi.org.tr/hakkaklik> [Turkish]
- Mayer, L. A. (1999). *Saracenic Heraldry. [Doktora Tezi]*. A Survey, Oxford University Press.
- Muslu, C.Y. (2016). *Osmanlılar ve Memluklar; İslam Dünyasında imparatorluk diplomasisi ve rekabet* (Çev. Zeynep Rona). Kitap Yayınevi. [Turkish]
- Özkeçeci, İ. (2007). *Türk sanatında tezhip*. İlhan Özkeçeci Yayınları. [Turkish]
- Rasonyi, L. (1993). *Tarihte Türklük*. Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları. [Turkish]
- Rice, D. (1952). Studies in Islamic metal work. *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, 14(3), 564-578. [CrossRef]
- Sağlam, A. (2021). *En-Nâsır Muhammed Devri Memlûk Türk Devleti*. Türk Tarih Kurumu. [Turkish]
- Şehabeddin, M. C. (1961). *Berkuk Devrinde Memlûk Sultanlığı*. İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları. [Turkish]
- Tomar, C. (2010). *Şecerüddür*. Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı. 38.Cilt, s.404-405. Elde edilme Tarihi: 30 Ocak 2023, <https://islamansiklopedisi.org.tr/seceruddur> [Turkish]
- Taneri, A. (1993). *Câmedar*. Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi, Türkiye Diyanet Vakfı. 7.Cilt ,s.45. Erişim Tarihi: 30 Ocak 2023. <https://islamansiklopedisi.org.tr/camedar> [Turkish]
- V&A. *Basin*. Erişim Tarihi: 1 Ocak 2023. <https://collections.vam.ac.uk/item/O378709/basin-unknown/>
- Yiğit, İ. (2004). *Memlûkler. Türkiye Diyanet Vakfı İslâm Ansiklopedisi*. Türkiye Diyanet Vakfı. 29.Cilt, s. 90-97. Erişim Tarihi: 30 Ocak 2023, <https://islamansiklopedisi.org.tr/memlукler> [Turkish]
- Yiğit, İ. (2021). *Memlûkler 648-923/ 1250-1517*. Kayıhan Yayınları. [Turkish]

Şekil Kaynakça

Şekil 1: Chirvani, A. S. M. (1969). Cuivres Inédits De L'époque De Qā'itbāy. *Kunst Des Orients*, 6(2), 99–133. S.117

Şekil 3: Chirvani, A. S. M. (1969). Cuivres Inédits De L'époque De Qā'itbāy. *Kunst Des Orients*, 6(2), 99–133, 118.



Orijinal Makale / Original Article

Fotoğrafta “nesnellik” düşüncesinin felsefi kaynakları
Philosophical sources of the idea of “objectivity” in photography

Nadir BUÇAN*

Van Yüzcüncü Yıl Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Temel Eğitim Bölümü, Van, Türkiye

MAKALE BİLGİSİ

Makale hakkında

Geliş tarihi: 20 Nisan 2023

Kabul tarihi: 16 Haziran 2023

Anahtar kelimeler:

Fotoğraf, nesnellik, nominalizm, kartezyen düalizm, modern batı düşüncesi, klasik batı düşüncesi.

ARTICLE INFO

Article history

Received: 20 April 2023

Accepted: 16 June 2023

Key words:

Photography, objectivity, nominalism, cartesian dualism, modern western thought, classical western thought.

ÖZ

Bu araştırmanın konusu, erken dönem fotoğraf söylemine hâkim olan ve uzun bir süre bu hâkimiyetini sürdüren “nesnellik” düşüncesinin felsefi kaynaklarıdır. Fotoğraf eleştirisinin tarihi 1826 yılında çekilen ilk fotoğraf ile başlamış ve erken dönem fotoğraf eleştirisi fotoğrafın “nesnel” bir mecra olma yönündeki kapasitesini onaylamıştır. Joseph Nicéphore Niépce, Louis Daguerre ve Henry Fox Talbot gibi öncü figürler, fotoğrafik medyumun fenomenler dünyasıyla olan ayrık ilişkisine ve “nesnellik” yönündeki kapasitesine yönelik ilk teorileri üretirler. Öncü isimlerin “gerçeğin aynası”, “doğanın kalemi” ve “ışığın yazısı” gibi metaforlarla inşa ettikleri erken dönem gerçekçi söylem, fotoğrafın “nesnel” bir mecra olduğu kabulünden temellenir. Bu söylem, zihinden bağımsız nesnel bir gerçeklik alanı olan doğanın, görüntüleyen özne tarafından doğru ve tarafsız bir biçimde temsil edilebileceği varsayımına dayanır. Zihinden bağımsız olarak var olan şeylere göndermede bulunan “nesnel” kavramı, kuşkusuz felsefenin bir konusudur. Dolayısıyla, fotoğrafta “nesnellik” düşüncesinin kaynaklarına yönelik bir araştırma, felsefe tarihindeki gelişmeleri tanımayı, diğer bir deyişle felsefi bir soruşturmayı gerekli kılar. Fotoğrafa atfedilen ve uzunca bir süre fotoğraf eleştirisi söylemine egemen olan “nesnellik” düşüncesinin arka planında felsefe tarihinin geçirmiş olduğu bir dizi düşünsel gelişmeler ve epistemolojik kırılmalar vardır. Bu nedenle, bu araştırmanın amacı, fotoğrafa atfedilen “nesnellik” düşüncesinin felsefi kaynaklarını anlamak ve keşfetmektir. Bu amacı gerçekleştirebilmek için nitel araştırma yöntemlerinden biri olan tarihsel araştırma yöntemi kullanılmıştır. Araştırmanın temel bulgusu, “nesnellik” düşüncesinin, klasik Batı düşüncesinden modern Batı düşüncesine geçişle birlikte, nesnenin ontolojik statüsünde yaşanan değişimin bir sonucu olduğudur. “Nesnellik” düşüncesinin kökeni, nesnenin zihinden bağımsız bir gerçeklik niteliği kazanmasına ve öznenin kendine dışsal olan bu gerçekliğin bilgisini kurabileceği varsayımına dayanır. Klasik düşüncede, kavram realizminin etkisiyle bir inceleme nesnesi olarak düşünülmeyen doğa, nominalizm ile gerçek varlık statüsüne erişirken, aynı zamanda modern öznenin tüm sınırlarını nesnel bir biçimde ele geçireceği yeni bir alan olarak öne çıkar.

ABSTRACT

The subject of this research is the philosophical sources of the idea of “objectivity” that dominated the discourse of early photography and maintained this dominance for a long time. The history of photography criticism began with the first photograph taken in 1826, and early photography criticism affirmed photography’s capacity to be an “objective” medium. Pioneering figures such as Joseph Nicéphore Niépce, Louis Daguerre and Henry Fox Talbot produced the first theories about the photographic medium’s distinct relationship with the world of phenomena and its capacity for “objectivity”. The early realist discourse, constructed by pi-

*Sorumlu yazar / Corresponding author

*E-mail address: nadirbucan@gmail.com



oneering figures with metaphors such as “mirror of truth”, “pencil of nature” and “writing of light”, is based on the assumption that photography is an “objective” medium. This discourse is based on the assumption that nature, an objective field of reality independent of the mind, can be represented accurately and objectively by the viewing subject. The concept of “objective”, which refers to things that exist independently of the mind, is undoubtedly a subject of philosophy. Therefore, an investigation into the sources of the idea of “objectivity” in photography requires an acquaintance with developments in the history of philosophy, in other words, a philosophical inquiry. The idea of “objectivity” attributed to photography, which has dominated the discourse of photography criticism for a long time, is rooted in a series of intellectual developments and epistemological breaks in the history of philosophy. Therefore, the aim of this research is to understand and explore the philosophical sources of the idea of “objectivity” attributed to photography. In order to achieve this aim, historical research method, one of the qualitative research methods, was used. The main finding of the research is that the idea of “objectivity” is a result of the change in the ontological status of the object with the transition from classical Western thought to modern Western thought. The origin of the idea of “objectivity” is based on the assumption that the object acquires the quality of a reality independent of the mind and that the subject can construct knowledge of this reality that is external to itself. In classical thought, nature, which was not considered as an object of study due to the influence of conceptual realism, attains the status of real existence with nominalism, and at the same time stands out as a new field in which the modern subject can obtain all its secrets in an objective manner.

Cite this article as: Buçan, N. (2023). Philosophical sources of the idea of “objectivity” in photography. *Yıldız J Art Desg*, 10(1), 22–32.

GİRİŞ

1826 yılında Joseph Nicéphore Niépce’in, evinin penceresinden sekiz saatlik bir pozlama sonucu çekmiş olduğu “Le Gras’de Pencereden Görünüm” adlı çalışma ile doğuşuna tanıklık edilen fotoğraf, kuşkusuz modern bilimin önemli bir teknik buluşudur. Bilinen ilk teknik görüntü olarak tarihe geçen bu fotoğraf, modern bilimin, nesnel olduğu kabul edilen dış dünyayı aslına sadık bir şekilde yani mekanik olarak yeniden üretebilme çabalarının bir sonucudur. Fotoğraftan önce geleneksel sanatlar, ‘şeyler’i gerçekte oldukları gibi resmetme çabası içinde olmuş; fakat sanatçının elinin ya da ressamın fırçasının işe karışması görüntünün nesnellığı konusunda her zaman kuşku yaratmıştı. İmgenin doğallığı ya da kendiliğindenliği konusundaki şüpheler, sanatçının elinin aradan çekilmesiyle yani fotoğrafın icadıyla mümkün olur. Olgusal bilgi kaynağı olarak fotoğrafik medyum, resim sanatının keyfiliğinin üstesinden gelmiş olur. Doğru ve nesnel temsil düşüncesine dayanan ve bunun olanaklı olduğunu varsayan modern bilim, doğru temsil yönündeki hedefini gerçekleştirebilmek için gözlem aygıtlarının da geliştirilmesine ihtiyaç duymuş, fotoğraf bu yöndeki çabaların bir sonucu olarak coşkuyla karşılanmıştı.

Erken dönem fotoğraf söylemi de fotoğrafın nesnellik yönündeki kapasitesini onaylar. Bu nedenle, fotoğraf eleştirisi tarihinin Niépce ile başladığı öne sürülebilir. Aşılması gereken bazı teknik sorunlarla uğraşan ve ilk fotoğrafik üretimleri gerçekleştiren Niépce, Daguerre ve Talbot gibi öncü figürler, aynı zamanda medyumun fenomenler dünyasıyla ilişkisine ve nesnellik yönündeki kapasitesine yönelik ilk teorileri de üretirler. “Gerçeğin aynası”, “doğanın kalemi” ve “ışığın yazısı” gibi metaforlarla inşa edilmiş erken dönem gerçekçi söylem, fotoğrafın nesnel bir mecra olduğu varsayımından temellenir. Kendi yöntemine “güneşle yapılan çizim” anla-

mına gelen “helyografi” adını veren Niépce, bu metaforuyla, fotoğrafik işlemin kendiliğindenliğine vurgu yapar. Niépce’e göre, ışığın etkisiyle oluşan görüntü, “otomatik yeniden üretime dayanır” (1980: 5). Daguerre ise, kendi adından türettiği ve *daguerreotype* adını verdiği yöntemin, doğanın yeniden üretiminde kusursuz olduğu sonucuna varır. Daguerre’e göre, resim sanatı, *daguerreotype*’in “doğruluğunu ve detaylardaki mükemmelliğini taklit edemez” (1980: 12). Yazar Edgar Allan Poe ise, *daguerreotype* yöntemini eleştirdiği 1840 tarihli yazısında, fotoğrafik medyumun “modern bilimin en önemli ve belki de en olağanüstü başarısı” (1980: 37) olduğu gerekçesiyle kutsar. Fotoğrafik temsil ile doğanın kendisi arasındaki özdeşliğe vurgu yapan Poe, insan eliyle gerçekleştirilmiş herhangi bir temsilin aynı doğruluk ve gerçeklikte olamayacağını düşünür. Geliştirdiği Calotype yöntemi sayesinde, çoğaltılabilir olmayan *daguerreotype* yönteminin kusurlarını aşan Talbot ise, tarihin bilinen ilk fotoğraf albümü olan *Doğanın Kalemi* adlı eserinde, diğer öncü isimler gibi, fotoğrafı geleneksel sanatlarla kıyaslayarak, doğru ve nesnel temsil konusundaki üstünlüğüne vurgu yapar. “Doğanın kalemi”, çizime dayalı geleneksel sanatların öznelliğinin aksine, fotoğrafın nesnellğine ve doğruluğuna göndermede bulunan bir metafordur. Talbot, 1839 yılına ait *Fotojenik Çizim Sanatının Bazı Yararları* adlı makalesinde ise, fotoğrafik medyum için, “modern bilimin tümevarım yöntemlerinin değerinin yeni bir kanıtı olarak kabul edilecektir” (1839: 201) ifadesini kullanır. Yani, Talbot’a göre, fotoğraf tekniği, nesnel bilgi kaynakları olarak modern bilimin gözlem gereçlerinden biri olabilir. Modern bilimde tekil örneklerden yola çıkarak genellemelere ulaşırlken, fotoğrafik medyum da olgusal ve nesnel bilgi kaynakları olarak tekil örneklerin kayıt altına alınıp arşivlenmesinde pekâlâ kullanılabilir. İnsanların ve hayvanların hareketlerinin, bitkilerdeki en ince detayların, gök cisimlerinin kalıcı olarak saptanması fotoğraf tekniği sayesinde mümkün hale gelebilir.

17. yüzyılın modern bilim adamı ve düşünürü Francis Bacon, tümevarım yöntemine yardımcı olacak aygıtlardan, diğer bir deyişle tekil örneklerin gözlemlenmesinde insan gözünün bir uzantısı olacak teknik buluşlardan soylu icatlar oldukları gerekçesiyle övgüyle söz eder. Henüz 17. yüzyılda yani fotoğrafın icadından iki yüz yıl önce, Bacon, teleskop ve mikroskop gibi gözlem aygıtlarının ampirik bilgilenme sürecinde işe koşulabileceğini öne sürer. Bacon, insan gözünün, bazı detayları veya uzaklıkları fark edebilme konusundaki yetersizliğinin farkında olan bir düşünürdür. Bu türden teknik buluşların kanıt ve ikna yönündeki potansiyelleri nedeniyle, nesnel bilgiyi sağlama konusunda doğa bilimcilerine yardımcı olacaklarını düşünür. Bu nedenle, Bacon, fotoğrafın icadını görmüş olsaydı, olgusal bilgi kaynağı olduğu gerekçesiyle mutlaka övünürdü.

Fotoğraf tarihinde uzunca bir süre egemen söylem olarak kalan “nesnellik” düşüncesi, toplumsal konulara eğilen belgesel fotoğrafçılar tarafından da benimsenir ve bu düşünce belgesel fotoğraf estetiği üzerinde belirleyici bir etkiye sahip olur. Diğer bir deyişle, “nesnellik” düşüncesi, belgesel türün “doğrudan” yani ‘şeyler’i oldukları şekliyle kaydeden bir fotoğrafik yaklaşım olmasına da neden olur. Geleneksel fotoğraf söyleminde, belgesel fotoğrafçıların nesnelere, olay ve olguları gerçekte oldukları şekliyle temsil etmeye çalışarak tanıklık işlevlerini gerçekleştirmeye çalıştıkları varsayılır. Fotoğrafçının görünmeyen “nesnel” bir gözlemci gibi davrandığı, konularını yönlendirmediği ve manipüle etmediği düşünülür. Toplumsal belgesi fotoğrafçı Lewis Wickes Hine için, “doğrudan” yaklaşım, aynı zamanda temsilin de doğruluğu anlamını taşır. Hine’in öğrencisi olan belgesel fotoğrafçı Paul Strand ise, fotoğrafın özünün nesnellik olduğu konusunda ısrarcıdır. Diğer bir deyişle, belgesel fotoğrafçılar, “tanıklık” şeklinde özetleyebileceğimiz mesleki statülerini “nesnellik” kategorisine borçludur.

Özetle söylenirse, modern bilimin bir buluşu olan fotoğrafik medyum ve bir fotoğrafik yaklaşım olarak modernist belgesel stil, modern bilim ve felsefenin en başta gelen varsayımlarından biri olan “nesnellik” düşüncesine yaslanır. “Nesnel” kavramı, hem ‘şeyler’i yani zihinden bağımsız olarak var olanı imler, hem de zihinden bağımsız olanın kişisel kanaat ve yorumlardan bağımsız bir temsiline olanaklı olduğuna göndermede bulunur. Dolayısıyla, “nesnel” ve “nesnellik” kavramları, her şeyden önce felsefenin bir konusudur. Bu gerekçeden hareketle, bu çalışmada, fotoğrafın erken dönem söylemini biçimlendiren, günümüzde bir ölçüde de olsa varlığını sürdüren “nesnellik” düşüncesinin tarihsel ve felsefi arka planını anlamak ve açıklamak amacıyla olunmuş ve bunu gerçekleştirilebilmek için tarihsel araştırma yöntemi tercih edilmiştir. Tarihsel araştırma; bir olayın, bir durumun ya da bir kavramın geçmişle olan bağını anlamak ve betimlemek için kullanılan bir yöntemdir. Bu yöntemde, çalışmada ele alınan sorunun geçmiş dönemlerle ilişkisi kurulur. Fotoğrafa atfedilen “nesnellik” ise, tarihsel ve felsefi geçmiş olan bir kavramdır. Bu nedenle, felsefe tarihindeki gelişmeleri tanımayı, diğer bir deyişle klasik düşünce ile modern düşünce arasındaki kırılmaların neler olduğuna yönelik felsefi bir soruşturmayı gerekli kılmaktadır. Bu çalışmanın önemi ise, “nesnellik”

düşüncesinin felsefi kaynaklarını keşfetmeye çalışması ve bu konudaki araştırma eksikliğini gidererek ilgili alanyazına ve bilgi birikimine katkı sağlayacak olmasıdır. Gerçeğin zaman ve mekâna atıfla tanımlanmasının ne zaman ve nasıl başladığı, ‘şeyler’in hangi düşünsel süreçlerin ardından gerçek varlık ya da tözsellik niteliği kazandığı, bu çalışma açısından araştırılması ve keşfedilmesi gereken sorunsallardır. Araştırmada, fotoğrafın “nesnellik” statüsünü, modern Batı düşüncesi tarihinde yaşanan bir dizi gelişmelerin sonucunda kazandığı temel varsayımından hareket edilmiştir. Fakat, fotoğrafın “nesnel” bir medyum olduğu yönündeki geleneksel düşünce, bu çalışmada savunulan bir görüş değildir. Erken dönem fotoğraf söylemine hâkim olan ve uzunca bir süre bu hâkimiyetini koruyan “nesnel” temsil düşüncesi, postmodern yapıbozumcu teorilerin ardından hükümünü kaybetmişse de, pratikte bir ölçüde de olsa varlığını sürdürmektedir.

ANTİK YUNAN DÜŞÜNCESİNDE KAVRAM REALİZMİ

Neyin gerçek olduğu, gerçekten var olanın ne olduğu, dolayısıyla da bilimin ve bilginin konusunun ne olması gerektiği, felsefe ve bilim tarihinin yanıtlamaya çalıştığı en başta gelen sorudur. Bu soruya, Antik Yunan düşüncesi sistematik döneminin ilk büyük temsilcisi Platon, değişen şeylerin yani zaman ve mekâna içkin olanların bilgisinin kurulamayacağını söyleyerek yanıt verir. Bu nedenle, Platon metafiziğinin temel savı, tikellerin yani tek tek nesnelere gerçek olmadığıdır. Şeyler sürekli değişip dönüştüğüne, aynı kalmadığına göre, onların bilgisi de sürekli değişecek ve dolayısıyla bilime konu olmaları mümkün olmayacaktır. Bilginin özünün ne olduğunu sorunsallaştıran Platon, bilginin algıya indirgenmesine şiddetle karşı çıkar. Değişen şeyler algının ya da deneyin konusu olduğu için, algının bilgi niteliği taşımadığını, algı ve bilginin birbirine karşıt şeyler olduğunu öne sürer ve böylece fenomenler dünyasını bilgilenme sürecinin dışına iter. Felsefe ve bilimin sorduğu en temel soruya, “gerçek nedir?” sorusuna yanıt aramak isteyenler, gerçeği dokunarak, işterek ya da görerek değil, sadece düşünce ve akıl yoluyla kavrayabilirler. Çünkü, tümel ve genel kavramlar olarak İdealar, tikeller dünyasında var olan “bu”, “şu” ya da “o” diye gösterdiğimiz somut şeylerin aksine, duyuların aldatici olduğunu düşünen Platon, duyulara saplanıp kalmanın nesnel gerçeğe, İdeaların bilgisine ulaşmamıza engel olduğunu düşünür. O, ampirik olana değil, akledilir olana yönelir.

Platon, *Kratylos* adlı diyalogunda tikellerin bağımsız bir varoluşa, tözsel bir niteliğe sahip olmadığını vurgulamaya çalışır. “Hiçbir zaman aynı durumda bulunmayan bir şeye nasıl olur da varlık bağlanabilir, o şey nasıl olur da var olabilir?” (2010: 439e) diyen Platon, gerçek olanı değişimende, aynı kalanda, ezeli ve ebedi olanda, kısacası zaman ve mekâna aşkın olanda arar. Platon için, neyin gerçek olduğu ya da gerçekten var olanın ne olduğu sorusunun yanıtı, değişime konu olmayan İdealar dünyasına başvurmak suretiyle açıklanmalıdır. Platon metafiziğinde gerçek bir var oluşa, tözsellığe sahip olanlar İdealardır. Radikal bir kavram realisti olan Platon, tümel kavramların ya da İde-

aların nesnel olarak var olduğunu, zihinden bağımsız bir var oluşa sahip olduğunu düşünür. Diğer bir deyişle varlık, insan, kedi, ağaç gibi tümel kavramlar, insan zihninin iletişimi kolaylaştırmak için ürettiği semiyotik yapıntılar değil, zihinden bağımsız nesnel gerçekliklerdir.

Platon, fenomenler dünyasının her bir ferдинin nasıl var olduğuna ilişkin görüşlerini de doğaüstü referanslara başvurmak suretiyle açıklar. İdealar, zaman ve mekânın dışında yer alan aşkın gerçeklikler olarak, zaman ve mekân içinde yer alan tikellerin varlık sebebidirler. Tikeller dünyasının her bir ferdi, tümellerden pay aldığı için varlığa gelir. Platon, “bir şeyin varlığa gelişi için, özünü meydana getiren şeyden pay almasından başka bir yol olmadığını” belirtir (2015: 101c). Tekil bir insan, insan İdeasından, tekil bir çiçek de çiçek İdeasından pay aldığı için vardır. Bireysel bir varlık olarak “Platon”, insan İdeasından ya da tümel kavramından pay aldığı için var olur. İdealar kuramına göre, “Platon” sürekli değişen ve dönüşen, yaşamı boyunca farklı oluşları gerçekleştiren bir öznedir. “Platon” artık var olmasa da, değişmeden kalan şey “insan” tümel kavramı ya da İdeasıdır. Bu nedenle, Platon, ne öznenin ne de nesnenin bilgisinin kurulabilir olduğunu düşünür. Sürekli değişenin bilgisi kurulamayacağına göre, bilginin konusu değişmeyen, ezeli ve ebedi olandır.

Kendinde gerçeklikler olarak İdeaların bilgisi ise, deney ya da gözlem yoluyla değil, sadece düşünce ya da akıl yoluyla kurulabilir. Dolayısıyla, Platon’da “gerçek” kavramı, deneyim alanında bulamadığımız aşkın bir nitelik kazanır. Platon için, tikeller dünyasının bir üyesi olan tekil bir çiçek gerçek değilken, kendisinin pay aldığı, değişmeyen ve her zaman aynı kalan “çiçek” tümel kavramı ya da İdeası asıl gerçekliği oluşturur. Dolayısıyla, Platon için gerçek bilgi, “şimdi” ve “burada” olanın bilgisi değildir; gerçek “şimdi” ve “burada” olana referansla açıklanamaz. “Şu” ya da “bu” diye işaret ettiğimiz tek tek varlıklar, İdealardan pay alan birer yanılama ve kopyadır. Sonuç olarak, Platon’un idealar kuramı, tümellerin ontolojik olarak öncelendiği, tikellerin ve olgusal olanın değersizleştirildiği, değerler hiyerarşisinde daha aşağı bir konumda yer aldığı bir kuram olarak öne çıkar.

Platon’un öğrencisi ve sistematik dönemin ikinci büyük temsilcisi Aristoteles ise, metafiziğinde Platon’dan daha ılımlı bir noktada yer alır. İlimli bir kavram realisti olan Aristoteles, tıpkı hocası Platon gibi, genel ve tümel kavramlar olarak İdeaların ya da kendi deyişle Formların zihinden bağımsız nesnel gerçeklikler olarak bilimin konusunu oluşturduklarını kabul etmekle birlikte, dünyaya aşkın mı yoksa içkin mi oldukları konusunda Platon’dan ayrılır. Antikçağ’ın iki önemli düşünürünün, Platon ve Aristoteles’in doğa tasarımlarındaki temel kırılma noktası, Formların nerede yer aldıkları ya da dünyaları konusundaki anlaşmazlıktır. Aristoteles, tümellerin nesnelere içkin oldukları görüşüyle, hocası Platon’un aşkın tümeller görüşünden uzaklaşır. Aristoteles, Formları oluş ve değişimin temel nedeni olarak kabul etmekle birlikte, onları duyularüstü aşkın bir âlemde aramak yerine tikeller dünyasına indirir ve içkin tümeller anlayışını geliştirir. Bu anlayışa göre, bireysel varlıkların içinde yer alan tümeller, onları oluş ve değişim yönünde harekete geçiren özler ya da gizli güçler olarak var olur.

Tıpkı Platon gibi bilginin algıya indirgenmesine karşı çıkan Aristoteles, algının nesnesinin tikeller olduğunu, oysa bilimsel olanın değişmeden kalan tümelin bilgisi olduğunu savunur. Değişen şeyler bilinemez olduklarına göre, bilim değişmeden kalan tümellerin bilgisiyle, yani Aristoteles’in deyişle “en bilinebilir olanın” (2016: 982b) bilgisi ile mümkündür.

Algı ya da duyum, belli bir zamanda ve belli bir mekânda olmayı gerektirirken, Aristoteles için tümelin bilgisi yani nesnel gerçek, zaman ve mekâna atıfla açıklanamaz. Tür ve cins adları olarak tümeller, bireysel varlıkların içinde bulunan, zamansal olmayan özler ya da doğaldır. Aristoteles; insan, kedi, hayvan, ağaç gibi tür ve cins adlarının şeyleri temsil etmek üzere kültürel uzlaşım sonucu oluşturulmuş birer göstergeden ibaret olmadıklarını, aksine birincil tözler olarak nitelendirdiği bireysel varlıkların içinde yer alan, onlara içkin olan özler olduğunu savunur. Bireysel varlıklar, kendilerine içkin olan bu özler, gizil güçler sayesinde kendilerini oluş yönünde gerçekleştirirler. Dolayısıyla, Aristoteles için, bireysel varlıklardaki hareket, oluş ve değişimin nedeni ve kaynağı değişmeyen özler yani tümellerdir. Bilgi, nedenlere dair bir açıklama olduğuna göre, tümeller bilimsel bilginin ana konusunu oluşturur.

Bir şeyi bilmenin o şeyin nedenini bilmek olduğunu savunan Aristoteles, nesneye içkin olan özlerin, ereksel nedenler olarak, nesneye oluş ve değişime yol açıklarını düşünür. Aristoteles için hareket ve değişimin nasıl ortaya çıktığı sorusundan çok, niçin ortaya çıktığı önemlidir. Diğer bir deyişle, fail ya da hareket ettirici dışsal bir nedeni bazı durumlarda geçerli kabul etmekle birlikte, Aristoteles’in ısrarla altını çizdiği başta gelen neden final ya da erek nedendir.

Doğal nesnelere hareket ve değişimin “bir şey için” olması demek, doğal nesnelere belli erekleri ya da amaçları gerçekleştirmeye yönelmiş canlı bir organizma olarak kabul edildikleri anlamına gelir. Bu nedenle, Aristotelesçi içkin tümeller kavrayışının en belirgin sonucunun doğanın canlı bir organizma olarak kabul edilmesi olduğu söylenebilir. Hareket ve değişimin dışsal faktörlerdense birtakım içsel faktörlere bağlı oluşu, Aristoteles kozmolojisinin temel karakterini yani organik evren tasarımını ifade eder. Aristoteles, organik evren görüşünün bir uzantısı olarak, doğa gereği meydana gelen her şeyin “bir şey için” (2018: 197a) var olduğunu belirtir. Bu amaç ya da erek ise, doğal eğilimler ve içsel güçler sayesinde, bireysel varlıkların kendilerini oluş yönünde gerçekleştirmeleridir. Taş aşağıya doğru, yani doğal yerine hareket eder. Bir meşe palamudu ya da bir buğday tohumu, kendi içlerindeki potansiyeli gerçekleştirerek meşe ağacı ya da olgun bir buğday tanesi olmaya çalışırlar. Bu değişimde dışsal bir belirlenim söz konusu değildir, değişimin kaynağı içseldir. Dolayısıyla, Aristotelesçi doğa bilim, “nasıl” sorusunun yanıtını veren fail ya da mekanik nedenden çok, “niçin” sorusunun yanıtını veren ereksel nedeni önceler. Sonuç olarak, Aristoteles’in doğa bilim anlayışının, matematiğin diliyle, ölçüm ve hesaplama ile ifade edilebilir niceliksel bir doğa bilim değil, niteliksel bir doğa bilim olduğu söylenebilir.

ORTAÇAĞ SKOLASTİK FELSEFESİ: KAVRAM REALİZMİNDEN NOMİNALİZME

Doğru bilgiye, gerçeğin ne olduğuna, oluş ve değişimin ardındaki nedenlere ulaşmada insan aklının tek başına yetersiz olduğu, sınırlılıkları nedeniyle sadece akla güvenilemeyeceği, bu nedenle yardımcı bir kaynağa yani vahye başvurulması gerektiği yönündeki inançla karakterize olan Ortaçağ düşüncesi, Platon ve Aristoteles kozmolojisinden oldukça beslenmiştir. Ortaçağ kilise öğretisinin gerekçelendirilmesinde referans alınan kaynakların başında Platon ve Aristoteles'in aşkın bir gerçeklik yönündeki varlık ve bilgi felsefeleri gelmektedir. Antik Yunan kozmolojisinde gerçeğin aşkın bir karakter arz etmesi, öte dünyayı bu dünyaya tercih eden görüşlere temel sağlamış; fenomenler dünyasının değersizleştirilmesi ve doğa bilimin gelişim gösterememesi sonucunu doğurmuştur. Aşkın ve içkin tümeller görüşü, diğer bir deyişle radikal ve ılımlı kavram realizmi, Ortaçağ Skolastik düşüncesinin de temel dayanaklarından biri olmuş; tümel kavramların bilinçten bağımsız kendinde gerçeklikler oldukları yönündeki realist görüş, Ortaçağ'ın son dönemine dek egemen paradigma olarak varlığını sürdürmüştür.

Ortaçağ din adamı ve düşünürleri, tümellerin nerede yer aldıkları, yani nesneye aşkın mı yoksa nesneye içkin mi oldukları konusunda tam olarak anlaşamazken, aynı zamanda bir grup din adamı da tümellerin gerçek bir varoluşu olup olmadığını sorgulamış; tüm bu anlaşmazlıklar *tümeller kavgası* adı altında bütün bir Ortaçağ'a hâkim olmuştur. Tümeller kavgası, Ortaçağ'ın zamansal olarak bölünmesine esin kaynağı olurken, erken döneme Platonik radikal realizm, yükseliş dönemine Aristotelesçi ılımlı realizm, son döneme ise nominalizm (adıcılık) hâkim olmuştur. Erken Ortaçağ'ın baskın görüşü olan radikal realizm, bağımsız bir var oluşa sahip olan tümellerin aşkın ve öncel, nesnelere ise ardıl olduklarını kabul eder. Diğer bir deyişle, tümellerin ontolojik önceliğini öne çıkarır. Yükseliş döneminde ise, realizmin ılımlı versiyonu, tümellerin nesneden ayrı değil de nesneye içkin olduklarını savunur. Ortaçağ'ın son dönemine hâkim olan nominalizm ise, kavram realizmini reddederek nesnenin öncel, tümel kavramların ise ardıl olduğunu savunur ve nedensel ilişkiyi tersine çevirir. Nominalist görüşe göre, tümellerin objektif bir gerçekliği yoktur; ne nesneye aşkın ne de içkindirler. Tümeller kavgası neticesinde baskın felsefi görüş olarak ortaya çıkan nominalizm, kavram realizmini başat görüş olmaktan çıkaracak ve dolayısıyla Skolastik düşüncenin geri çekilmesine neden olacaktır.

1050–1120 yılları arasında yaşamış olan Roscelinus'ta ilk belirtilerini gördüğümüz nominalizm, Ortaçağ'daki gerçek temsilcisini Ockhamlı William'da bulmuştur, denebilir. Kavramların kültürel uzlaşımına bağlı olarak oluşturulmuş yapay bir olgu olduğunu savunan William, böylece nominalizm olarak adlandırılan düşünce ekolünün kurucusu olur. Nominalizme göre, tümel kavramlar, herhangi bir öze ya da doğaya gönderme yapmaz; onlar türleri birbirinden ayırmak ve insanlar arası iletişimi kolaylaştırmak için oluşturulmuş yapıntılardır. William, gerek tikellerden bağımsız aşkın tümeller görüşünü, gerekse içkinciliği, tikellerin herhangi bir öze sahip olmadıkları gerekçesiyle reddeder.

William; insan, kedi, ağaç gibi tür ve cins adlarının doğallığını, temsil ettikleri nesnelere aralarında doğal bir ilişki olduğunu kabul etmez. Belli bir sınıfa, türe ya da cinsine ait olan tikelleri imlemek üzere zihin tarafından, zihnin ihtiyaçları için oluşturulmuş birer gösterge olduklarını düşünür. Bu nedenle, William'a göre, "hiçbir tümelin töz olmadığı kabul edilmelidir" (1993: 336). William için gerçekten var olan, tikeller yani bireysel varlıklardır. Tümellerin nesnel gerçekliğini, zihnin dışında bir var oluşa sahip olduğunu reddeden nominalizm, modern dönemle birlikte başat hale gelecek olan gerçeklik anlayışının, yani gerçekten var olanın tikeller olduğu yönündeki ampirik kavrayışın da habercisi olur.

MODERN BATI DÜŞÜNCESİ VE MEKANİK DOĞA TASARIMI

Nominalizm ile birlikte, bilimsel ilerlemenin önündeki en büyük engelin kavram realizmi olduğu, tümel kavramlar ya da özler uğruna doğanın ihmal edildiği, felsefi ve bilimsel düşüncenin ilerleme kaydedebilmesi için algının nesnesi olan tikellerin incelenmesi gerektiği yönündeki eğilim öne çıkmaya başlar. Çünkü, nominalist yaklaşımda "nesnel gerçeklik" dediğimiz şey tümellere değil, tikellere atfedilir. Görüldüğü gibi, Ockhamlı William'ın epistemolojisi modern epistemolojiye oldukça yakındır. Nominalist yaklaşımı ile William, Ortaçağ ile modern düşünce arasında bir köprü işlevi görmüş, modern düşünceye giden yolu aralamıştır, denebilir.

Kopernikus, Kepler, Galilei ve Newton gibi bilim adamı ve düşünürler, Aristoteles fiziğini aşarak, değişim ve hareketi nesnede saklı bulunan birtakım mistik güçler ya da özlerle açıklamaktan vazgeçerler. Mekanik doğa tasarımı olarak kavramsallaştırılan ve geçmişin organik doğa tasarımının yerini alan bu açıklama modeli, maddesel hareketi, nesneye dışsal olan başka bir nesnenin etkisi ile açıklar. Dolayısıyla, mekanik doğa tasarımının nedensel bağıntı yasasına dayandığı, bu yasanın her zaman ve her yerde geçerli olduğu, diğer bir deyişle nesnel ve zorunlu olduğu kabul edilir.

Matematik ve deneyin Rönesans'la birlikte geçerli yöntemler olmaya başlaması, gerçekten var olanın tümeller değil de zaman ve mekân içindeki şeyler olduğu yönündeki nominalist anlayışın bir sonucudur. Doğa bilimin matematik ve deneyin kesin ve zorunlu tanımlamalarıyla ilerleyebileceğini düşünen Galilei, matematiksel ve deneysel olmayan, sadece kavramların açıklanması ve mantıksal çıkarımlarla ilerleyen erekbilgisel açıklama modelini zorunluluktan uzak ve öznel açıklamalar olarak değerlendirir. Galilei, Aristoteles fiziğini "keyfi düzenlemeler" ve "mistik düşünce oyunları" (Gökberk, 2010: 209) olarak niteler ve bu yaklaşımın bizlere nesnel ve zorunlu bilgiyi veremediğini düşünür. Klasik Batı düşüncesinin erekbilgisel açıklama modelini yadsıyan Galilei, nesnedeki değişim ve hareketi fail ya da mekanik nedenlerle açıklama yolunu seçer. Bu durum, Galilei'nin değişim ve hareketi içsel nedenlerle değil, dışsal nedenlerle açıkladığı anlamına gelir. Taşın yere düşüşünü, doğal yerine ulaşma ereğiyle açıklayan Aristoteles fiziği, "niçin" sorusunu bilgilenme sürecine dahil ederken; Galilei taşın "nasıl" düştüğüyle, düşmenin evrensel yasasıyla ilgili-

nir. Anlama yetisini ereksel nedenlere götüren “niçin” sorusu, Galilei’de nicelik bağıntılarını göz önünde bulunduran “nasıl” sorusuyla yer değiştirir. Dolayısıyla, modern doğa bilim, nesnelere bilgisini hesaplanabilir, ölçülebilir ya da sayıya vurulabilir yönleriyle sınırlar.

Nesnelerin herhangi bir anlamdan ya da özden yoksun olduğu yönündeki nominalist anlayış, doğayı canlı bir organizma olmaktan çıkarırken, onu cansız bir aygıt ya da makineye dönüştürür. Doğanın sadece niceliksel yönlerini keşfetmeye yönelik yeni bir bilim ve bilgi anlayışı doğar. Ereksel nedenlere, Formlara ya da İdealara ilişkin açıklama, deneye ve matematiksel hesap ve ölçüme dayanmadığı için, öznel ve keyfi açıklamalar olarak bizlere kesin bilgiyi vermediği, aksine matematiğin diliyle kurulmuş niceliksel bir açıklamanın bizlere kesin ve zorunlu bilgiyi verdiği varsayılır. Söz konusu bilimsel kesinlik; nesnelere sayı, hacim, hareket ve yer kaplama gibi hesaplanabilir birincil nitelikleriyle olanaklıdır. Kepler’ın vurguladığı gibi, “insan zihni en açık olarak nicelik (quantitas) bağıntılarını görebilir; hem de zihin asıl bu çeşit bağıntıları kavrayacak bir yapıdadır; nitelik (qualitas) bakımından doğa ayrı ayrı insanlara başka başka gözükür; ancak niceliklerde kalınırsa güvenilir bir bilgiye varılır” (Gökberk, 2010: 208). Fakat, nesnel bilgi uğruna organik evren tasarımıyla vazgeçilip evrenin cansız bir makineye dönüştürülmesi, aynı zamanda modern bilgi anlayışının en fazla eleştiriye uğrayan yönüdür.

17. yüzyıl düşünürü Francis Bacon için de gerçek olan dışımızda gördüğümüz tek tek nesnelere ve bireylerdir. Bu görüş, Klasik Batı düşüncesine hâkim olan gerçeklik anlayışının, neyin gerçekten var olduğu sorusuna verilen yanıtların da değişmekte olduğunun bir işaretidir. Artık gerçek, aşkın bir nitelik arz etmekten çok, zaman ve mekân içindeki şeylere atıfla tanımlanmaya başlamıştır. “Biz, insanları tikellere ve tikellerin düzenli serilerine ve sıralarına yöneltmeliyiz ve insanlar, sahip oldukları kavramları bütünüyle bırakıp ‘şey’leri tanımaya başlamalıdır” (2012: 126) diyen Bacon, kavramlar uğruna doğanın ihmal edildiğini ve gerçekten var olanın tikeller olduğunu vurgulayarak nominalist bir yaklaşımın işaretlerini verir.

René Descartes’la birlikte modern felsefenin kurucu düşünürlerinin başında gelen Bacon’ın *Novum Organum* adlı eseri Aristotelesçi bilim ve bilgi anlayışının bir reddiyesidir. Genel olarak bakıldığında ise, Bacon, Ortaçağ Skolastik düşüncesi de dahil olmak üzere, bütün bir Klasik Batı düşüncesini bilimsel ilerlemenin önünde engel oluşturdukları gerekçesiyle reddeder. Onun görüşüne göre, doğada erek nedenlerin var olduğuna yönelik düşünce, “insani eylemler bir yana, bilimleri de bozar” (2000: II. Kitap, 2). Gözlem ve deneyin nesnesi olan doğaya dönülmesi için ilk koşul; anlığın metafizik spekülasyonlardan, batıl inançlardan, önyargılardan, Bacon’ın deyişiyle “idoller”den temizlenmesidir. Bu idoller nedeniyle, nesnel bir bilginin tesisi mümkün olmamış, doğa bilimindeki ilerleme yetersiz kalmıştır. Bacon için bu idollerden biri de kavram realizmidir. Nesnel ve tarafsız bilginin önündeki engellerden biri olan kavram realizmi, düşünce hayatından artık tamamen çıkarılması gereken idollerin biridir. Bacon’a göre, Aristoteles’in söz konusu idollerin oluşumundaki, anlığın bastırılıp engellen-

mesindeki payı hiç de azımsanamaz. Çünkü, bir nominalistten çok bir kavram realisti olan Aristoteles, değişim ve hareketi içsel belirlenimlerle, nesneye içkin birtakım mistik güçlerle açıklama yolunu seçmişti.

Bu argümanlarıyla Bacon, anlığı idollerden arındırarak objektif kılmaya, bilimsel bilgiyi alımlamaya hazır hale getirmeye çalışır. Bacon’a göre, söz konusu nesnel bilgi ve bilimi ancak gerçek tümevarım yöntemi sağlayabilecektir. Gerçek tümevarım, anlığı önyargılardan temizlemenin ve nesnel bilgiyi tesis etmenin bir yöntemidir. Bu yöntem, az sayıda ya da sadece birkaç tekil örnekten hareket eden ve aceleyle kurulmuş bir tümevarım değil, mümkün olduğunca çok sayıda, hatta bütün tekil örneklerin gözlemlendiği, yavaş yavaş ilerleyen ve gelişen bir tümevarım yöntemidir. Tek teklerden genel yasalara, yani tek teklerin paylaştığı ortak doğalara, kendi deyişiyle “form”lara ulaşmayı amaçlayan Bacon’a göre, ısının formu harekettir. Fakat, bir nominalist olan Bacon’ın form kavramından anladığı, Aristoteles’in Form öğretisi değildir. Bacon’da form, değişmez doğa yasası anlamındadır.

Bacon’ın Aristoteles karşıtlığı, yaklaşık 2000 yıl boyunca doğa bilimlerine egemen olmuş erekbilgisel açıklamanın ve niteliksel doğa tasarımıyla, insanın yeryüzü egemenliği ya da gelecekteki mutluluğu için herhangi bir faydasının olmamasıyla açıklanabilir. Doğa felsefesini birtakım pratik kaygılar, insanlığa sağlayacağı yararlar açısından ele alan Bacon, bilim ve felsefeyi faydacı bir araç konumuna indirger. Sonuçta, tümevarım yöntemiyle keşfedilecek değişmez doğa kanunları, doğanın sırlarını ele geçirmek, doğayı insanın hizmetine sunmak ve güç elde etmek içindir. *Novum Organum* adlı eserinde inşa etmeye çalıştığı gerçek tümevarım yönteminin nihai hedefi budur.

Modern felsefenin kurucusu, rasyonalist René Descartes ise, duyusal algıya hiç başvurmadan, ampirik deneyimi bilgilenme sürecinin dışına iterek ve aklın kendisinden yola çıkarak, insanın açık ve seçik olarak neleri bilebileceği düşüncesiyle hareket etmiştir. O, her şeyden önce gerçeğin peşinde olan, gerçeğin keşfini amaç edinmiş bir düşünürdür. Gerçeğin bilgisine ulaşmak için öncelikle her şeyden şüphe duyan, şüphesini sonuna kadar götüren Descartes, düşünüyor ve şüphe ediyor olmasını varlığının, dolayısıyla da bilincinin ya da ruhunun bir kanıtı olarak kabul eder. “Her şeyden böyle şüphe ettiğimiz sırada, var olduğumuzdan da şüphe edemeyiz, ve böylece (ben varım) kaziyesi zaruri olarak doğrudur” diyen Descartes (1942: 106) için ben ya da ruh, açık ve seçik olarak kanıtlanabilen ilk temel ilke ve gerçekliktir. *Ben* bilinci, aklın kendisinden türetilen, a priori olarak zorunlu bir bilgidir.

Descartes, açık ve seçik olan ilk bilgiden yani düşünen tözden hareket ederek zihne dışsal olan diğer tözleri kanıtlamaya geçer. Kusursuz ve ezeli-ebedi bir Tanrı fikrinin, düşünen töze nereden gelmiş olabileceğini sorgulayan Descartes, Tanrı kavramının kapsadığı birtakım kavramları analiz ederek Tanrı’nın varlığını kanıtlamaya çalışır. Tanrı kavramında içerilen “ezeli-ebedi”, “olgun” ve “kusursuz” gibi kavramların zihnimize nereden gelmiş olabileceğini sorgulayan Descartes, bu kavramların gelip geçici, kusurlu ve eksik bir varlık olması nedeniyle

insanda bulunamayacağını, dolayısıyla da insanın kendisi tarafından düşünülmüş kavramlar olamayacağını savunur. Bu kavramlar, ancak ve ancak sonsuz ve kusursuz bir varlık olan Tanrı tarafından insana verilmiş olabilir. Bu nedenle, Descartes metafiziğinde, Tanrı idesi doğuştan gelen idelerden biri olarak kabul edilir.

Tanrı'nın varlığını yine aklın kendisinden yola çıkarak açık ve seçik olarak kanıtladığını düşünen Descartes, maddi tözü yani nesneyi de Tanrı'nın bizi aldatmayacağı çıkarımından hareketle kanıtlar. Aldatmak kusurlu bir varlık olan insana özgüyken, kusursuz bir varlığın bizi aldatabilecek olmasını mantık dışı bulan Descartes, böylece ruha dışsal bir diğer töz olan nesnenin de varlığını onaylar. Böylece, Kartezyen düalizm ya da özne–nesne dikotomisi olarak adlandırılan felsefi ayırım doğmuş olur. Bu ayırım, özne ya da *ben* kavramıyla sadece ruha göndermede bulunur; *ben* kavramı ruh ve beden birliğinde oluşturdukları bir organizma olarak anlaşılır. Aralarında hiçbir bağıntı bulunmayan düşünen töz ile maddi töz, birbirlerine tamamen yabancı gerçekliklerdir. Ruha dışsal olan nesne ya da madde, sadece uzamda yer kaplayan bir şey olduğu için özce ruhtan bütünüyle farklıdır. Düşünen, yer kaplamayan ve bölünemez olan ruh; akıldan yoksun, sadece yer kaplayan ve bölünebilir olan bedenden tamamen bağımsızdır ve beden olmadan da varlığını sürdürür. “Ruhumun, bedenimden bütün bütüne ve gerçekten farklı olduğu ve bedensiz var olabileceği pek şüphesizdir” diyen Descartes (1942: 199), böylece varlığı iki farklı alana bölmüş olur. Dolayısıyla, bedenimiz de dahil olmak üzere, ruha dışsal olan ve akıldan yoksun olan tüm şeyler artık ruhumuzun bir parçası değildir.

Nesnenin varlığını da kanıtlayan Descartes, nesnelere süregelen değişim ve hareketi ise fail nedenlerle açıklar. Nesneyi, “kendiliğinden değil, fakat kendisine dokunan ve iten başka bir cisim tarafından muhtelif tarzda hareket getirilen her şey” olarak tanımlayan Descartes (1942: 111), maddesel hareketi dışsal nedenlerle, diğer bir deyişle nedensel bağıntı yasası ile açıklar. Maddi dünya hakkında açık seçik ve kesin olarak neleri bilebileceğimizi sorgular ve bu bilginin duyular yoluyla değil, matematik ve fiziğin kanıtlarıyla kurulabileceğini düşünür. Fakat, nesnenin birincil ve ikincil nitelikleri bulunmakla birlikte, bu niteliklerin her biri aynı açıklık ve seçiklikte değildir. Diğer bir deyişle, nesnenin tüm nitelikleri objektif değildir. Duyulara yansıyan renk, tat, koku ve ses gibi ikincil nitelikleri subjektif oldukları gerekçesiyle bilimsel bulmayan Descartes, nesnenin objektif bilgisini birincil niteliklerde yani hareket, sayı, şekil, hacim ve büyüklükte bulur. Ampirik deneyimler kesinlik ve zorunluluktan uzakken, matematiksel fiziğin verileri söz konusu kesinlik ve zorunluluğu bizlere verirler. “Geometricilerin nicelik dedikleri ve kanıtlamalarının nesnesi olarak aldıkları şeyden başka hiçbir maddi töz tanımadığımı kabul ediyorum” diyen Descartes (1982: II. Bölüm, 64) için ruha dışsal olan tüm maddi dünya yani bedenimiz, hayvanlar ve tüm doğa niteliklerden, akıldan ve yaşamdan yoksundur. Cansız ve niceliksel varlıklar olarak, zaman ve mekân içinde sadece yer kaplamakta ve hareket etmektedirler. Böylece, Klasik düşüncede canlı bir organizma olarak düşünülen evren, modern düşüncede bu niteliğini yitirmiş olur.

Cansız bir makine olarak doğa, özneye yabancıdır ve özne tarafından bilgisi kurulacak nesnel bir gerçeklik olarak vardır. Kendi dışında yer alan doğa gerçeğinin nesnel bilgisini kuracak olan, düşünen modern öznenin başkası değildir. Dolayısıyla, bu durum, modern öznenin gözlemleyen, ona dışsal olan şeylerin de gözlemlenen konumunu doğurur.

Modern bilim anlayışı, dış dünyanın bilgisini matematik ve fiziğin terimleri ve kanıtlamaları ile sınırlandırır. Yeni doğa tasarımı, kendi değişmez nesnel yasalarına göre işleyen bir makine olarak doğadır. Bu nedenle, 17. yüzyıl filozofları, bilginin kaynağının ve doğru yöntemin ne olduğu konusundaki görüş ayrılıklarına rağmen, Aristoteles kozmolojisine muhalefet etmekte birleşirler. Çünkü, söz konusu kozmoloji, Skolastik düşünce üzerinden 16. ve hatta 17. yüzyıla dek uzanmış, Skolastik öğretinin kendini meşrulaştırdığı temel bir zemin olmuştur.

Doğanın mekanizasyonu sürecinin bir diğer önemli ismi olan 17. yüzyıl İngiliz düşünürü Thomas Hobbes, tıpkı çağdaşı olan düşünürler gibi, Aristoteles'in uzun yıllar süren otoritesine karşı çıkar. Doğada erek nedenlerin bulunmadığını, doğada hüküm süren tüm hareketlerin mekanik ve fail nedenlerden kaynaklandığını savunur. Bilimin, nedenlerin bilgisi olduğu konusunda Aristoteles ile aynı fikirde olmakla birlikte, deneyimciliğinin de etkisiyle, duyularımıza yansımadağı için erek nedenleri bilimsel bulmaz ve fail nedenlere yönelik bilgiyi bilimin merkezine koyar. “Bilim, sonuçların ve bir olgunun diğerine bağımlılığının bilgisidir” diyen Hobbes (1998: 31), doğanın nedensellik yasasına göre işlediğine ve değişimin dışsal faktörlere olan bağımlılığına göndermede bulunur. Duyuma kapalı olan herhangi bir içsel nedenin varlığını ve belirleyiciliğini reddeden Hobbes, materyalist dünya görüşüne paralel olarak, zihin içeriklerimizin dahi dışsal nedenlere yani nesnelere bağlı olduğunu düşünür. Tikeller, tek tek nesnel idelerimizin oluşumu üzerinde belirleyici bir etkiye sahiptir. Dolayısıyla, buradan çıkarılacak sonuç, doğuştan gelen idelere sahip olmadığımız ve zihin içeriklerimizin deneyden önce kazanılmasının imkânsız olduğudur.

Aristoteles gerçekten var olanı birincil ve ikincil tözler olarak ikiye ayırırken, Hobbes ikincil tözlerin yani tümel kavramların varlığını reddeder ve sadece maddenin var olduğunu savunur. Matematiğin diliyle ifade edilemeyecek olan şeyleri bilim ve felsefenin dışına iten Hobbes, onların birer hiç olduğunu, onlara varlık atfedilemeyeceğini düşünür. Boyuttan yoksun olanın, yükseklik, enlilik ve derinliğe sahip olmayanın bir var oluşu yoktur.

AYDINLANMA DÜŞÜNCESİ VE METAFİZİĞİN DÜŞÜŞÜ

18. yüzyıl Aydınlanma düşüncesi, 17. yüzyıldan miras aldığı özne–nesne düalizmini, doğanın mekanizasyonunu, ereksel nedenlere ve tümellerin nesneliliğine yönelik septisizmi sonuna dek götürür. Aynı zamanda, Aydınlanma düşüncesi, yeryüzü mutluluğunun aklın öncülüğünde kurulabileceğine yönelik inançla karakterizedir. Aydınlanma'nın, Locke, Berkeley ve Hume gibi ampirist düşünürlerin de etkisiyle, her türlü özcü yaklaşıma ve metafizik spekülasyona kuşkuyla yaklaştığı, bu nedenle de 19. yüzyıl pozitivist-

mine zemin hazırladığı söylenebilir. Kant'ın metafizik alana ilişkin kesin ve zorunlu bilimsel yarguların olanaksızlığı yönündeki tezi ise, metafiziğin felsefeden arındırılmasını beraberinde getirir.

Bir felsefi ayırım olarak Kartezyen düalizmin modern düşüncenin temel karakteristiği haline gelmesi, özne ve nesne arasındaki ilişkilerin nasıl kurulduğu konusunu başlıca sorunsallardan biri haline getirir. Tıpkı Descartes gibi bir düalist olan John Locke, realist bir tavır sergileyerek, nesnenin zihinden bağımsız bir gerçeklik olarak var olduğunu savunur. Tümel kavramların zihinde yer aldığını, aksine nesnenin zihinden bağımsız olduğunu düşünen Locke, tıpkı Galilei ve Descartes gibi nesnenin niteliklerini birincil ve ikincil nitelikler olarak ikiye ayırır. Sadece biz onları algıladığımızda var olan renk, tat, koku ve ses gibi ikincil niteliklerin subjektifliğinin aksine; yer kaplama, şekil, hacim ve hareket gibi birincil niteliklerin objektif olduğunu, biz onları algılasak da algılamasak da var olmaya devam edeceklerini savunan Locke, zihinden bağımsız bir dış dünyanın varlığını ve olup biten her şeyin nedensellik ilişkilerine göre gerçekleştiğini onaylar. Birincil niteliklerin objektif oldukları düşüncesi, Locke'un doğa tasarımının mekanizme dayandığının bir göstergesidir.

Bilginin kaynağı konusunda Descartes ve diğer 17. yüzyıl rasyonalistleri ile fikir ayrılığına düşen Locke; tüm idelerimizin, kavram ve tasarımlarımızın kökeninde duyumun yer aldığını, bu nedenle de idelerin doğuştan getirildiği yönündeki rasyonalist kabulün geçersiz olduğunu öne sürer. Boş bir levhaya benzeyen zihin, ancak deneyim sonucu içerik kazanabilir. Sahip olduğumuz tüm ideler, dış ve iç deneyin bir sonucu meydana gelir. Dış deney dokunmayla, tatmayla, içimle ya da gözlemlerle edindiğimiz deneyimleri kapsarken; iç deney zihnin dış deneyden sağladığı birtakım izlenimleri işlemesiyle edinmiş olduğu deneyimdir. Dış deneyi duyum, iç deneyi ise düşünüm ya da refleksiyon olarak adlandıran Locke, algılama sonucu dış dünyadan edindiğimiz ilk ideleri basit ve tikel ideler olarak niteler. Basit ve tikel idelerin işlenmesi ve birleştirilmesi gibi zihinsel edimler ise, bileşik ve genel ideleri ortaya çıkarır. Dolayısıyla, Locke'un temel hedeflerinden biri de tümel kavramların nasıl oluşturulduğunu ve işlevlerinin ne olduğunu sorgulamaktır.

Ockhamlı William'dan oldukça etkilenen Locke, bir nominalist ve deneyimci olarak, Aristotelesçi için tümeler kavrayışını ve kavram realizmini hedef aldığı söylenebilir. *İnsan Anlığı Üzerine Bir Deneme* adlı eserinin "Sözcükler" başlıklı bölümünün temel hedefi, yüz yıllarca düşünce hayatına egemen olmuş tümeler sorununu çözüme kavuşturmaktır. "Genel ve tümel, anlığın ürünleridir" diyen Locke (1992: s. 270), tümel kavramlar konusunda nominalist bir tavır sergiler. Gerçekten var olanın tikeller olduğunu öne sürerken, tümelerin nesnellliğini, zihin dışında bir gerçekliklerinin olduğunu reddeder. Sadece zihinde yer alan, dil dışında bir gerçeklikleri olmayan tümel kavramların nasıl oluşturulduğu konusu, Locke tarafından zihnin soyutlama yeteneği ile açıklanır. Zihin nesnelerin benzer niteliklerini, ortak yanlarını göz önünde bulundurarak soyutlama yapmakta, böylece bu ortak niteliklere bir ad (nomen) vererek tümel kavramları oluşturmaktadır. Gerçek bir varoluşa sahip olmayan, zihnin

bir ürünü olan tümel kavramlar, genel idelerimizi imleyen, onları temsil eden adlar, işaretler ya da seslerdir. Dolayısıyla, doğal olmaktan çok birer yapıntı olan tümel kavramların zihnin hangi gereksinimi karşıladığı konusu, Locke tarafından dil ve iletişim sorunu bağlamında ele alınır.

Tümel kavramlar, duygu ve düşüncelerimizi başkalarına aktarmak ve iletişimi kolaylaştırmak için gerekli ve zorunludur. Bir dili oluşturan sözcüklerin büyük çoğunluğu genel terimler olmak zorundadır. Her tikele özel bir ad vermek, bu adları hafızamızda tutmak ve özel adlarla iletişim kurmak kapasitemizi aştığına göre, zihnin tümel kavramları üretmesi kaçınılmazdır (Locke, 1992: 266-267). Nesnelere tür ve cinslere ayırmak, sınıflandırmak ve onlara genel bir ad vermek, tasarruf ilkesinin ve iletişimin bir gereğidir.

Locke'un ampirist felsefesinde, tikellerin ontolojik açıdan tümelere öncel olduğu, nesne ve duyum olmadan tümelerden söz etmenin mümkün olmadığı söylenebilir. Dolayısıyla, Locke, nesnenin zihinden bağımsız bir varoluşa sahip olduğunu onayladığı için bir realisttir. Fakat, Klasik düşüncenin tanımladığı şekilde değil, modern anlamda bir realisttir.

İngiliz ampirizminin son büyük temsilcisi David Hume ise, tıpkı Locke gibi, idelerin deneyden önce geldiği yönündeki rasyonalist metafizik düşünceye karşı çıkar ve bütün idelerimizin izlenimden kaynaklandığını savunur. Hume, benimsemiş olduğu septik anlayış nedeniyle, metafiziği bilgilenme sürecinin dışına iter ve bilgiyi deneyimle sınırlar. Metafizik ve teolojinin temel kavram ve dayanaklarını, tüm idelerin şaşmaz bir biçimde izlenimden doğmuş oldukları öncülünden hareketle analiz eden Hume, öncelikle nedensel bağıntı idesine, bu ideye dair herhangi bir izlenimimizin bulunmadığı gerekçesiyle karşı çıkar. Nedensel bağıntının reddi ise, nedensel açıklamaya yaslanan tüm metafizik ve teolojik argümanların elenmesini beraberinde getirir. Çünkü, anlama yetisinin duyusal dünyayı aşip metafizik alana geçişi, neden-sonuç ilişkisiyle mümkün görülür. Rasyonalist metafiziğin ruhun ölümsüz olduğu savı, Tanrı'nın özgür bir ilk neden, evrenin ise bu ilk nedenin bir sonucu olduğu yönündeki kabulleri nedensel açıklamaya dayalıdır. Fakat, Hume'un argümanına göre, bizde nedenselliğe dair herhangi bir izlenim ve dolayısıyla herhangi bir ide yoktur; çünkü zorunlu bağıntıya dair herhangi bir deneyimimiz söz konusu olamaz. Böylece, nedenselliğe dayalı metafizik açıklama ve tanıtlamalar, Hume'un düşüncesinde geçerliliklerini yitirmiş olur.

Hume'un septisizmi modern doğa biliminin açıklamalarına kadar uzanmıştır, denebilir. Çünkü, nedensel açıklama sadece metafiziğin değil, doğa biliminin de temel dayanağı konumundaydı ve Rönesans'tan itibaren doğa bilimi olağanüstü gelişimini nedensel açıklamaya borçluydu. Bu nedenle, Hume'un septisizmi sadece metafizik nedenselliği değil, ampirik nedenselliği de kapsar. Doğada olup bitenlere ilişkin ampirik bilgiyi a posteriori önermeler ya da yargular olarak niteleyen Hume, bu türden önermelerin değillenmeleri ya da yadsınmaları herhangi bir çelişkiye yol açmadığı için kesin ve zorunlu önermeler olmadıklarını vurgular. Hume'a göre, "güneşin yarın doğmayacağı önermesi, doğacağı önermesinden daha az anlaşılır bir önerme değildir ve daha fazla çelişki içermez" (2007: 18). Güneşin

her gün olduğu gibi yarın da doğacağına yönelik inanç, duyumdan değil, şartlanmış olmaktan doğar. Nedenellik bağıntısı, deneyimimiz dışında kalan, hiçbir zaman deneyimlemeyeceğimiz, alışkanlığın ve şartlanmış olmanın yarattığı bir sanı ya da zandır. Duyularımıza yansıyan tek şey, bir olayın ardından düzenli olarak başka bir olayın geldiğidir. Hume'un deyişle, "aslında, sadece birinin diğerini takip ettiğini buluruz" (2007: 46). Bu ardışıklık ya da düzenlilik, ister istemez öncel olan nesnenin ardıl olan nesnedeki değişime neden olduğu sanısını yaratır. Bu nedenle, a posteriori bilgiler, değillenmesi herhangi bir çelişkiye yol açmadığı için zorunlu olmaktan çok olumsuzdur.

Değillenmesi çelişkiye yol açan önermeler ise a priori önermelerdir. Bu nedenle, kesinlik ve zorunluluk, ancak matematikte ve mantıkta karşılaştığımız a priori önermelere atfedilebilir. Fakat, deneyimden bağımsız olan, aklın kendisinden türetilen a priori önermeler, analitik olmaları nedeniyle, yani kavramların analiz edilmesi ve kavramlar arası bağıntıların ortaya konması nedeniyle bilgimize yeni bir şey katmazlar. "Bütün kediler birer hayvandır" önermesinin değillenmesi bir çelişki oluşturacağı için zorunlu bir önermedir; fakat doğaya dair yeni bir bilgi içermez. Hume, bir yandan, kavramların açıklanması ile ortaya konan analitik a priori bilginin, tüm kesinliğine rağmen, deneyim alanına ilişkin bilgimizi artırmadığını, bilimsel bilgi birikimine yeni bir şey katmadığını öne sürmüştü; fakat öte yandan, deneyim alanına ilişkin bilgimizi artıran a posteriori bilginin ise olumsuzluğunu yani nesnel ve zorunlu olmadığını savunmuş ve böylece bizleri bir çözümsüzlüğün ortasında bırakmıştır.

Mekanist doğa tasarımının temel dayanağı olan nesnel bağıntı fikrinin nesnellliğini reddeden Hume, böylece maddi tözün varlığını da reddetmiş olur. Nedenelliğin reddi, maddenin zihinden bağımsız gerçekliğinin de reddi anlamına gelir. Tinsel töz yani ruh ise, kendisine dair bir izlenimimizin olmaması gerekçesiyle reddedilir. Tüm idelelimizi izlenimlere indirgeyen, tüm tasarımlarımızın deneyimden kaynaklandığını savunan Hume, izlenimi olmayan Tanrı, nedenellik ve töz gibi kavramları yadsımak durumunda kalır. Tüm metafizik geleneği ve 17. yüzyıl rasyonalizmini eleştirmesinin yanı sıra, modern bilimin ve mekanist doğa anlayışının temel dayanağını da kendince yıkmış olur. Nedenel bağıntıya yönelik septik tavrı nedeniyle, bir yandan felsefeyi metafizikten arındırmaya çalışmış, ama öte yandan modern doğa biliminin kazanımlarına ister istemez gölge düşürmüş, doğanın objektif mekanizmine yönelik bilimsel kavrayışı sarsıntıya uğratmıştır.

Dış dünyanın nesnellğine yönelik Hume septisizminin yarattığı çözümsüzlüğü aşma girişimi ise, 18. yüzyıl Alman düşünürü Immanuel Kant tarafından gerçekleştirilir. Kant, kendisini harekete geçiren ve "dogmatik uykularından" (2004: 10) uyandıranın Hume olduğunu söyler. Tıpkı Hume gibi Kant da metafiziğin bilimsellik değeri taşıyıp taşımadığını, metafizik alana ilişkin kesin ve zorunlu bilgileri sağlayıp sağlayamayacağımızı sorgular. Hume'un kuşkuculuğundan etkilenen Kant, bilginin sınırlarını, neyi bilip bilemeyeceğimizi sorgulaması açısından önemli bir düşündürür.

Bilginin sınırlarının Hume tarafından keskin bir biçimde daraltılmış olması, Kant'ın eleştirel felsefesinin başlıca çıkış noktasını oluşturur. Kant, bir yandan bilim değeri taşıyan bir metafiziğin mümkün olup olmadığını soruşturmuş, diğer yandan da Hume tarafından sarsıntıya uğratılan modern bilime yeni bir temel kazandırmaya çalışmış ve dünyaya ilişkin bilimsel bilginizi ilerletebilme olanağımızı sorgulamıştır. Bu nedenle, Kant, nesnel bilginin sınırlarını keşfe dönük analizinde birtakım yeni ayrımlar ortaya koyar. Diğer bir deyişle, bilimsel yargı türleri arasında gerçekleştirilmiş olan ayrımlara bir yenisini ekler: sentetik a priori.

Hume, bir yargı formunda ifade edilen bilimsel bilgiyi a posteriori ve a priori olarak ikiye ayırırken, olgusal olan a posteriori bilgilerin olumsuzluğunu, a priori bilgilerin ise kesinliklerine rağmen totoloji olduklarını yani bilgimize yeni bir şey katmadıklarını vurgulamıştı. Kant da, analitik a priori yargıların yani özne durumundaki kavramın açıklanması ve analiz edilmesiyle oluşturulan, saf aklın kendisinden çıkan yargıların tüm kesinliklerine rağmen deneyim alanına dair bilginizi geliştirmedeği noktasında Hume'a katılır. Kant'a göre, bu tür yargılar "sadece açıklayıcıdır ve bilginin içeriğine hiçbir şey eklemeyiz" (2004: 16). Dolayısıyla, rasyonalist geleneğin gerçeğin bilgisine ilişkin açıklamaları, aklın kendisinden türettiği mantıksal çıkarımları bilimsellik bakımından yeterli değildir. Bu düşünce geleneğinde, kavrama içkin olan anlamların serimlenmesiyle yetinilir. Kant, Hume'un görüşlerine paralel olarak, deneyimden kaynaklanan sentetik a posteriori yargıların ise, doğaya ilişkin bilginizi genişletmelerine rağmen kesin ve zorunlu yargılar olmadıklarını, yadsınmalarının herhangi bir çelişkiye yol açmadığını düşünür. Bu tür yargılar "deney bilginizi genişletirler ve artırır" (2004: 16). Ancak, Kant'a göre, öyle yargılar vardır ki, hem saf aklın kendisinden çıktığı için a priori olarak kesin ve zorunludur, hem de sentetik olduğu için doğaya ilişkin bilginize yeni bir şeyler katar. İşte, düşünce dünyasına ilk kez Kant'ın kazandırdığı, kendisinden önce kullanılmamış bir ayırım olan sentetik a priori yargılar bu türden yargılardır. Kant için sentetik a priori yargılar bilimsel ve nesnel bilginin bir ölçütüdür. Bu, aynı zamanda, Hume'un yadsıdığı nedenel zorunluluğa ilişkin bilginizi mümkün kılacak bir ayırımdır. Böylece, Kant'ın, gerçeğin bilgisine ulaştıracak yöntemi rasyonel olanla ampirik olanın sentezinde bulduğu ve her iki düşünce sistemini bir bakıma uzlaştırmayı denediği söylenebilir.

Kant'a göre, metafiziğin aksine matematikte ve doğa biliminde sentetik a priori yargılar kullanılmıştır. Örneğin, doğa biliminde karşımıza çıkan, "daha önce meydana gelmiş her şey, değişmez yasalara göre daima bir neden tarafından belirlenir" (2004: 47) yargısı sentetik a priori bir yargıdır. Yargıdaki "neden" kavramı özne konumundaki "meydana gelmiş her şey" kavramından tamamen bağımsızdır; yani "neden" kavramı öznenin analiziyle ya da açıklanmasıyla belirlenmemiştir. Diğer bir deyişle, analitik bir yargı değildir. Dolayısıyla, bu yargı, doğaya dair bilginize yeni bir şey katması nedeniyle sentetik, deneyimden bağımsız olarak saf aklın kendisinden çıkmış olduğu için de a priori olarak kesin ve zorunlu bir yargıdır.

Kant, doğada olup biten her şeyin neden-sonuç ilişkisine göre gerçekleştiği yönündeki sentetik a priori yargının nesnelliğini kanıtlamak için bir durum ve bir olay örneklerinden hareket eder. Bir eve ilişkin izlenimimiz ile nehrin akıntısında ilerleyen bir tekneye ilişkin izlenimimizi karşılaştırarak neden-sonuç bağıntısının nesnelliğini kanıtlamaya çalışır. Kant, durum örneği olarak, bir evin dışarıdan görünümüne ilişkin öznel algımızı gösterir. Bir eve ilişkin görsel algımız, evin bacasından başlayıp giriş katında sona erebilir ya da bunun tam tersi gerçekleşebilir. Yani, algımız önce giriş katından başlayıp daha sonra bacayı izleyebilir. Kant'ın deyişiyle, “nereden başlamam gerektiğini zorunlu kılan hiçbir belirli düzen söz konusu değildir” (1993: 135). Fakat, bir olayın algılanışı söz konusu olduğunda, algının sırasını zorunlu kılan, yani algının başka türlü olamamasına neden olan bir zorunluluk vardır:

“Örneğin akıntıda yüzen bir tekne görüyoruz. Irmağın akışı içinde teknenin aşağı konumunu algılayışım yukarı konumunu algılayışımı izler ve bu görüngünün ayrımsanışında teknenin akıntıya göre önce aşağıda ve sonra yukarıda algılanması olanaksızdır. Ayrımsamada algıların ardışıklığındaki düzen öyleyse bu durumda belirlidir ve ayrımsama bu düzene bağlıdır” (1993: 135).

Bir evin gözlemlenmesi örneğinde, algının sırası bireye bağlıdır yani öznel ve keyfidir. Çünkü, algısal düzenin tam tersi de mümkündür. Kant, bu durumu “öznel ardışıklık” olarak niteler (1993: 135). Tekne örneğinde ise, algılayan özne istese de istemese de sıralama ya da düzen tersine çevrilemez; çünkü bu olayda öznel ve keyfi bir ardışıklık söz konusu değildir. Kant'ın argümanına göre, buradaki nesnelğin temel nedeni, nedensel zorunluluk ilkesinin kendisidir. Sonuç olarak, Kant, her olayın bir nedeninin olduğu yönündeki önermeyi sentetik a priori önerme olarak kabul eder. Çünkü, nedensel ardışıklığın nesnelliğini yani başka türlü olamamasını deneye bağlı değil de aklın kendisinden zorunlu olarak çıkardığımız için a prioridir. Doğaya ilişkin bilgimize yeni bir şeyler kattığı, bu alandaki bilgimizi ilerlettiği için de sentetiktir. Bu çözümlemesiyle Kant, dış dünyanın nesnelliğini, zihinden bağımsız bir gerçekliğin varlığını ve doğada nedensellik ilişkilerinin sürüp gittiğini onaylamış olur. Son kertede, Kant için bu ilişkiler nesnel olup, öznenen bağımsızdır. Bu çözümlemesiyle Kant, modern bilimin temel karakteristiğini, doğanın objektif mekanizmini bir bakıma onaylar.

Kant'ın bir diğer çözümlemesine göre, matematikte ve doğa biliminde karşımıza çıkan ve nesnel bilginin imkânını sağlayan sentetik apriori önermeler metafizik alana uygulanabilir değildir. Bu nedenle, metafiziğe ilişkin yargıların bilimsellik değeri yoktur. Evrenin zamanda bir başlangıcının olup olmadığına dair öne sürülen her iki önermenin de yanlışlığı ya da doğruluğu kanıtlanamaz. Metafizik alan bilinemez olduğuna göre, metafizikte zorunlu ve evrensel yargılar mümkün olmadığına göre ve fenomenler dünyası sentetik apriori yargıların imkânını sağladığına göre, filozof ve bilim adamı nesnel bilginin olanaklı olduğu fenomenler dünyasının açıklanmasıyla yetinmelidir.

SONUÇ

Realist düşünceyi kavramların bilgisinde bulan, gerçeğin aşkın bir karaktere sahip olduğunu öne süren klasik düşünce; değişenin, hiçbir zaman aynı kalmayanın bilgisinin de kurulamayacağını varsayarak, zaman ve mekân içindeki ‘şeyler’i bilgilenme sürecinin dışına iter. Dolayısıyla, klasik düşünceye göre, tikeller dünyası nesnel bilginin imkânını bizlere veremez. Bu nedenle, klasik düşünürler hesaplanabilir olanı değil, tümeli yani akledilir olanı öncelerler.

Ortaçağ sonlarında baskın düşünce haline gelen nominalizm ise, nesnel bilginin alanını tümenden değiştirir ve büyük bir epistemolojik kopuşa yol açar. Nominalizm ile birlikte, tümeller, sahip oldukları ontolojik statüyü yitirmeye başlarken; ontolojik öncelik tikeller ya da tek nesnel lehine değişmeye başlar. Tikeller dünyasının nesnel bilginin alanı haline gelmesi, bilginin nesnesi ve kaynağı konusunda yeni teorilerin geliştirilmesini de beraberinde getirir. Nesneye gerçek varlık niteliği kazandıran nominalizm, bu sayede nesnenin bilgisini yeni doğa bilimi için olanaklı kılarken, Rönesans’a dek keşfedilmemiş olan doğa sırlarının bilgisine de kapı aralar. Gerçekten var olan tikeller olduğuna göre, doğa bilim artık nesnenin bilgisini kuracaktır. Nominalizm tümellerin gerçekliğinden tikellerin gerçekliğine geçişi olanaklı kılarken, bu durum ereksel nedenlerin yerini fail nedenlerin almasına, doğaya sorulan niçin sorusunun yerini nasıl sorusunun almasına, organik doğa tasarımının mekanik doğa tasarımına dönüşmesine neden olur. Kısacası, nominalizm niteliksel bilgiden niceliksel bilgiye, diğer bir deyişle öznel bilgiden “nesnel” bilgiye geçişe zemin hazırlar. Nesnede oluş ve değişime yol açan içsel nedenler ortadan kalktığına göre, geriye nesnel olduğu varsayılan dışsal nedenler kalmaktadır. Bilim nedenlerin keşfi olduğuna göre, dışsal nedenler, modern düşünür ve bilim insanı için temsil edilebilir ve bilgisi kurulabilir “nesnel” bir gerçeklik olarak var olur. Düşünen modern özneye dışsal olan nesne, sırlarına erişilebildiği, “nesnel” bir biçimde temsil edilebildiği ölçüde modern bilim başarılarına ulaşır.

Nesnede kendini oluş yönünde harekete geçiren gizil güçler ya da içsel eğilimler olduğu yönündeki klasik düşünce, matematiksel ve deneysel yöntemin açık ve seçik olarak kanıtlamayacağı bir şey olduğu için modern dönemde fiziğin dışına itilir. Modern düşünür için, ereksel nedenlerin bilgisi kesin ve zorunlu bir bilgiden çok öznel bir bilgidir. Dolayısıyla, modern düşüncenin nesnel bilgiye ulaşma ideali, niteliksel doğa bilgisini bilgilenme sürecinin dışına iterken, nicelik bakımından doğayı yeni fiziğin temel ilgisi haline getirir. Doğanın niceliksel yönlerine eğilmeyi zorunlu kılan “nesnellik” düşüncesi, böylece doğayı niteliklerden, yaşamdan ve akıldan yoksun bırakır. Klasik düşüncede canlı bir organizma olarak anlaşılan doğa, artık sadece nesnel olduğu varsayılan birincil nitelikleri bakımından yani yer kaplama, boyut ve sayı bakımından bilinebilir doğadır. Nesnenin sadece yer kaplayan bir şey olduğu, nesnedeki olası bir hareketin dışsal bir fail tarafından belirlendiği yönündeki kabul-

ler, nesnenin artık cansız bir makine olarak görüldüğüne işaret eder. Modernitenin nesnel bilgi ideali, bir yandan yöntem olarak matematik ve deneyi zorunlu kılmış, fakat diğer yandan nesneyi kaba bir ölçüm ve hesaba indirgemıştır. Doğanın cansız bir makine olarak tasarımı, çeşitli modernite eleştirmenlerinin de vurguladığı üzere, doğa üzerindeki tahakkümü, özne ve nesne arasındaki eşitsiz güç ilişkilerini ve bazı ekolojik problemleri beraberinde getirir. Yeryüzü mutluluğunun tesis edilebilmesi, insanlığın kendi türünün devamlılığını sağlayabilmesi ve doğa karşısındaki çaresizliğini azaltabilmesi; doğanın sınırlarını temsil edebilmeyi, diğer bir deyişle doğru ve nesnel bilgiyi gerektirir. Bu nedenle, “nesnellik” düşüncesi aynı zamanda güç istenciyle de doğrudan ilişkilidir. Kartezyen düşüncede son derece etkin bir varlık olarak öne çıkarılan modern özne, bilen ve düşünen bir varlık olarak nesnenin bilgisini kurarken, aynı zamanda nesne üzerinde tahakküm de kurar. Modern dönemde özne, mekanizmin hüküm sürdüğü nesnel dünyasının “nesnel” bilgisini kurabilecek bir statüye erişir.

Modern dönemle birlikte tikeller dünyasının “nesnel” bilginin alanı haline gelmesi, aynı zamanda şimdi ve burada olanı, zaman ve mekân içindeki şeyleri bilginin konusu yapar. Bu epistemolojik kopuş, modern bilim için “nesnel” bilgiyi sağlayacak gözlem gereçlerini de gerekli kılar. Bu açıdan, modern düşüncenin öznel bilgiden “nesnel” bilgiye geçiş idealini mümkün kılacak aygıtlardan biri olan fotoğraf, modern bilimin en önemli buluşlarından biridir. Çünkü, fotoğraf tekniği, bilgilenme ve temsil sürecinin en başta gelen yardımcısıdır. Bilim ve düşünce tarihindeki tüm bu gelişmeler, sadece fotoğrafa atfedilen “nesnellik” düşüncesinin kaynaklarını değil, aynı zamanda medyumun kendisinin de teorik temellerini oluşturur. Dolayısıyla, fotoğrafı salt teknik bir buluş olarak değerlendirmek doğru bir yaklaşım değildir. Her şeyden önce, Batı düşüncesinin geçirmiş olduğu süreçlerin bir sonucu ya da yansımasıdır.

“Nesnellik” düşüncesinin kökeni, nesnenin zihinden bağımsız bir gerçeklik yani tözsellik niteliği kazanmasına ve öznenin kendine dışsal olan bu gerçekliğin bilgisini kurabileceği varsayımına dayanır. Klasik düşüncede, kavram realizminin etkisiyle bir inceleme nesnesi olarak düşünülmeyen doğa; nominalizm ile gerçek varlık statüsüne erişirken, aynı zamanda modern öznenin tüm sınırlarını “nesnel” bir biçimde ele geçireceği yeni bir alan olarak öne çıkar. Sonuç olarak, “nesnellik” düşüncesi, nesnenin ontolojik statüsünde yaşanan değişimin bir sonucudur, denebilir.

Erken dönem fotoğraf söylemine de yansıdığı üzere, zihinden bağımsız nesnel bir gerçeklik alanı olan doğanın, görüntüleyen özne tarafından doğru ve tarafsız bir biçimde temsil edilebileceği varsayıdır. Özne ile nesne arasındaki bu ilişkinin, nesneye gerçek varlık statüsü atfedilen nominalizmle başladığı, Kartezyen özne-nesne ayrımıyla da doruğuna ulaştığı söylenebilir.

Etik: Bu makalenin yayınlanmasıyla ilgili herhangi bir etik sorun bulunmamaktadır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar, bu makalenin araştırılması, yayıncılığı ve/veya yayınlanması ile ilgili olarak herhangi bir potansiyel çıkar çatışması beyan etmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Ethics: There are no ethical issues with the publication of this manuscript.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author declared no potential conflicts of interest with respect to the research, authorship, and/or publication of this article.

Financial Disclosure: The author declared that this study has received no financial support.

KAYNAKLAR

- Aristotle. (2016). *Metaphysics*. (C. D. C. Reeve, çev.). Hackett Publishing.
- Aristotle. (2018). *Physics*. (C. D. C. Reeve, çev.). Hackett Publishing.
- Bacon, F. (2000). *The new organon*. Cambridge University Press. [CrossRef]
- Bacon, F. (2012). *Novum organum*. (S. Önal, çev.). Say Yayınları.
- Daguerre, L. J. M. (1980). *Daguerreotype*. A. Trachtenberg (Ed.), *Classic essays on photography* (pp. 11-13). Leete's Island Books.
- Descartes, R. (1942). İlk felsefe üzerine metafizik düşünceler. (M. Karasan, çev.). Maarif Matbaası. [Turkish]
- Descartes, R. (1982). *Principles of philosophy*. (V.R. Miller & R.P. Miler, çev.). Dordrecht: D. Reidel Publishing.
- Gökberk, M. (2010). *Felsefe tarihi*. Remzi Kitabevi. [Turkish]
- Hobbes, T. (1998). *Leviathan*. Oxford University Press.
- Hume, D. (2007). *An enquiry concerning human understanding*. Oxford University Press. [CrossRef]
- Kant, I. (1993). *Arı usun eleştirisi*. (A. Yardımlı, çev.). İdea Yayınevi. [Turkish]
- Kant, I. (2004). *Prolegomena to any future metaphysics*. (G. Hatfield, çev.). Cambridge University Press. [CrossRef]
- Locke, J. (1992). *İnsan anlığı üzerine bir deneme*. (V. Hacıkadiroğlu, çev.). Ara Yayıncılık. [Turkish]
- Niepe, J. N. (1980). *Memoire on the heliograph*. A. Trachtenberg (Ed.), *Classic essays on photography* (pp. 5-10). Leete's Island Books.
- Ockham, G. (1993). *Terimler üzerine*. B. Çotüksöken & S. Babür (Ed.), *Ortaçağda felsefe* (pp. 324-358). Kabcacı Yayınevi. [Turkish]
- Platon. (2010). *Diyaloglar*. (T. Aktürel, çev.). Remzi Kitabevi. [Turkish]
- Platon. (2015). *Phaidon*. (F. Akderin, çev.). Say Yayınları. [Turkish]
- Poe, E. A. (1980). *The daguerreotype*. A. Trachtenberg (Ed.), *Classic essays on photography* (pp. 37-38). Leete's Island Books.
- Talbot, H. F. (1839). *Some account of the art of photogenic drawing*. *Philosophical Magazine Series 3*, 14(88), 196–211. [CrossRef]



Orijinal Makale / Original Article

Redirecting movements and recreating environment with visually oriented wayfinding signage system: A case study of fine and applied art building, Olabisi Onabanjo, Ibogun Campus

Görsel odaklı yönlendirme işaret sistemi ile hareketleri yeniden yönlendirme ve çevreyi yeniden oluşturma: güzel ve uygulamalı sanatlar binası, Olabisi Onabanjo, Ibogun kampüsü üzerine bir durum çalışması

Afeez Babatunde SIYANBOLA*^{ORCID}, Johnson Olarinde OLADESU^{ORCID}, Benjamin Eni-itan F AFOLABI^{ORCID}, Adedola Olayinka ADEYEMI^{ORCID}, Festus UZZI*^{ORCID}

Fine and Applied Art Department, Faculty of Environmental Design, Olabisi Onabanjo University, Ibogun Campus, Ogun State, Nigeria

ARTICLE INFO

Article history

Received: 19 January 2023

Accepted: 16 May 2023

Keywords:

Signage, wayfinding, colour psychology, typography, user experience.

Anahtar kelimeler:

İşaretleme, yönlendirme, renk psikolojisi, tipografi, kullanıcı deneyimi.

ABSTRACT

This study focused on redirecting movements and enhancing the aesthetic appeal of an academic environment through the development of a visually-oriented wayfinding system. The paper enunciates the importance of a wayfinding system in identifying places and coordinating human movements in space. People visiting built environments are desirous of accomplishing their aim of visiting such a place within the short possible time and devoid of negative feelings or spatial anxiety. The relevance of a functional wayfinding system in an academic environment where students and staff need to navigate the complex environment without experiencing any spatial stress. The paper explores colour psychology, typography, shape and user experience to develop a wayfinding system for the Fine and Applied Art Building, Olabisi Onabanjo Campus, Ibogun. The research methodology adopted for the study is product development and survey. User perception of the wayfinding system was sampled using an open questionnaire administered to three hundred and thirteen students and staff on campus. The result was analyzed using the Linkert scale criteria. Results outcomes indicated that there is consistency in the interior and exterior signage colours, textual information on the signs is bold and descriptive, wayfinding system accentuates the environmental aesthetics.

ÖZ

Bu çalışma, görsel yönelimli bir yön bulma sisteminin geliştirilmesi yoluyla hareketleri yeniden yönlendirmeye ve akademik bir ortamın estetik çekiciliğini artırmaya odaklandı. Makale, yerleri belirlemede ve boşlukta insan hareketlerini koordine etmede yön bulma sisteminin önemini vurgulamaktadır. İnsanlar, inşa edilmiş ortamları ziyaret ederken, olumsuz duygulardan veya mekânsal kaygılardan arınmış olarak, böyle bir yeri ziyaret etme amacını mümkün

* Sorumlu yazar / Corresponding author

*E-mail address: afeezsegun@yahoo.com



olan en kısa sürede gerçekleştirmek isterler. Öğrenci ve personelinin herhangi bir mekânsal stres yaşamadan karmaşık çevreyi gezinebilmesi için işlevsel bir yönlendirme sisteminin akademik bir çevredeki önemi üzerinde durulur. Makale, Güzel ve Uygulamalı Sanatlar Binası, Olabisi Onabanjo Kampüsü, Ibogun için bir yönlendirme sistemi geliştirmek için renk psikolojisi, tipografi, şekil ve kullanıcı deneyimini inceler. Çalışmanın araştırma metodolojisi ürün geliştirme ve anket şeklindedir. Yönlendirme sisteminin kullanıcı algısı, kampüsteki 313 öğrenci ve personelden alınan açık uçlu bir anket kullanılarak örneklendi. Sonuç, Linkert ölçeği kriterleri kullanılarak analiz edildi. Sonuçlar, iç ve dış işaretlerin renklerinde tutarlılık olduğunu, işaretlerdeki metinsel bilgilerin cesur ve tanımlayıcı olduğunu, yönlendirme sisteminin çevresel estetiği vurguladığını gösterdi.

Cite this article as: Siyanbola, A. B., Oladesu, J. O., Afolabi, B. E. F., Adeyemi, A. O., & Uzzi, F. (2023). Redirecting movements and recreating environment with visually oriented wayfinding signage system: A case study of fine and applied art building, Olabisi Onabanjo, Ibogun Campus. *Yıldız J Art Desg*, 10(1), 33–47.

INTRODUCTION

When people are in an unfamiliar environment, they look for information that assists in directing them to their destinations usually in form of maps, building directories wall signs using arrows and texts with a description of building features. The inherence of mobility to human existence makes wayfinding a necessary human activity required for survival. However, the creation of the compass enabled humans to direct precisely and promptly explore the world reaching places (Aczel 2001, 25). Bell, S. and Saucier, D. (Bell and Salvier 2004, 251-257) noted that navigation is a complex problem solved by humans and other animals. Historically, the necessity of communication mobility influenced the development of skills and procedures for travel.

Wayfinding is an information system that guides movement in a physical environment and facilitates understanding of built space. Kelvin Lynch, K. (Lynch 1960, 1-194) defined wayfinding as the consistent use and organization of sensory cues from the external environment. Wayfinding is a natural action people engage in their entire lives anytime they transit from one place to another: from the bedroom to the living room, parking space to home entrance, workplace to home, office to the elevator, entrance to the office, walking to a copy machine, departing a building, back to the parking lot, driving to a relaxation spot, back to one's residence (Wang 2005, 1-117). Montello, D. and Friendschuh, S. (Montello and Friendschuh 2005, 61-91) posited that wayfinding indicates cognitive coordination to the distant environment and contains activities such as planning and route choice. Specifically, wayfinding involves the acknowledgement of a place and understanding how to navigate to the destination swiftly and effortlessly as possible (Fewings 2001, 177-184). Easy accessibility and navigation in an acquainted or unacquainted environment enhance the functionality of such places. People visiting built environments are desirous of accomplishing their aim of visiting such places within the short possible time and

devoid of negative feelings or spatial anxiety. Wayfinding involves finding one's way to a destination in a known and unknown place with the aid of visual cues available in the environment. The process of wayfinding can be categorized into three specific interrelated procedures: decision-making (and the creation of an action plan), decision execution (transformation of a plan into suitable behaviour at the right time and place) and information processing (constituting environmental perception and mental cognition, responsible for the information basis of the two decision-related processes) (Apelt, 2008; Arthur and Passini, 1992)

Wayfinding is a critical component of complex-built places such as campuses, supermarkets, hospitals, hotels, airports and transportation hubs. However, the complexities of structures in academic environments necessitate the need for functional visual elements such as maps, signs, and signages to assist visitors, students and staff to their precise destinations. Huelat, B. (Huelat 2004) observed that the demography of people visiting complex environments like hospitals ranges from the elderly, children, foreigners, newcomers, the physically challenged and others. Apparently, in these complex-built places, efficient wayfinding systems enable a sense of safety, comfort, well-being, and refuge. Ease of use in a high-stressed environment is anchored on the ability to navigate the structures in a short time without experiencing any spatial anxiety or unpleasant feelings. The process of harnessing a wayfinding system can be cognitively multifaceted. People are engaged in multiple tasks while wayfinding. Allen, G. (Allen 1999, 46) classified the tasks involved in wayfinding into the commute, exploration and quest. These tasks are used frequently to accomplish tasks of wayfinding. Commute simply means the movement of people in an unfamiliar or known environment. Allen G (Allen, 1999) explained that efficiency is critical in commuting, when commuter expends more time and effort in wayfinding, they become spatially anxious. Commuters' uncertainty or unfamiliarity with a particular environment leads to exploration. Quest is achieved when a traveller acquires sufficient knowledge of a familiar or an unfamiliar

destination through verbal descriptions, and visual media such as a wayfinding system or map. The development of a wayfinding system starts with the comprehensive study of the environment, the physical features, entrance and exit routes, transition points, offices, landmarks, and others. Environmental information is designed to provide cues in a wayfinding system (Read 2003, 233-239). The signage system provides an outline of a site map, directions, identification, routes and information (Wang 2005, 1-117). This study is aimed at developing a functional wayfinding system for the Department of Fine and Applied Art Building in Olabisi Onabanjo University Iboğun Campus is a two-wing building. The research focuses on prioritizing user experience, human factor, and aesthetics ebbed in design elements such as colour, typography, shape, positioning and visibility to create a user-centric solution tailor-made for an academic environment. The relationship between the user and their interaction with the architecture and graphic components is also considered in this study.

LITERATURE REVIEW

The in-depth understanding of one's environment and surrounding objects often referred to as 'spatial orientation' was emphasized by the neuropsychological literature of the 19th century. The neuropsychology scholars of that era in their studies established a verifiable relationship between cognitive or behavioural discrepancies and the precise focus of neurological impairment (Wang 2005, 1-117). Hunter, S. (Hunter 2010,1-7) in his theory posited that effective wayfinding systems allow users to 1) select their location within a setting, 2) determine the destination, and 3) develop a plan that directs people from their location to their destination (Hunter 2010,1-7). Successful wayfinding systems are made up of a series of identifiers: 1) identification and marking of spaces, 2) grouping spaces and 3) linking and establishing spaces through both architectural and graphic means (Hunter 2010,1-7). Studies in neuropsychology have shown that patients suffering from brain lesions are often incapable of mentally recalling their areas of habitation or recognizing places they are familiar with. Reginald, C. (Reginald 1999, 5-45) posited that mental representation of the immediate spatial information is referred to as a cognitive map. Wayfinding facilitates the connection between spatial image and the cognitive picture to enable the interpretation of information that guide actions.

Lynch's theory of imageability emphasized the components of "identity" and "structure" that constitute the basic factors affecting environmental image (Damayanti and Kossak, 2016, 57-67). Lynch's theory explained that the quality of a city is based on legibility or visibility elements perceived by residents and visitors to the city. The term 'visible' or 'legible', is a visual component implying the studying of mental images because of human memories and denotations Lynch, K. (Lynch 1960,1-194) noted that identity implies a distinction from different objects while

the structure is the connection to a whole pattern of other elements which is of emotional value to the viewers. Lynch further explained that the mental image of a place can be strengthened by emblematic components such as a map, a set of constructed instructions, machines giving direction, holding the perceiver; or reshaping the built environment (Wang 2005, 1-117)

"Environmental information plays a central role in the conceptualization of wayfinding; it is fundamental in the making of decisions and decisions plan as well as in their execution (Doğu and Erkip 2002, 25)". Lynch defined city elements with the following terms:

- Paths: the channels along which the observer customarily, occasionally, or potentially moves.
- Edges: the unused linear elements are considered as paths by the observer. They are borders ... edges may be barriers.
- Districts: the medium-to-large sections of the city, conceived of as having two-dimensional the extent ... which are familiar as having some shared, identifying character.
- Nodes: points, the important spots in a city into which an observer can enter, and which are the intensive foci to the destination of the individual.
- Landmarks: another type of point-reference, but in this case, the observer does not enter within them, they are external.

Frank (Frank 2009, 1-8) suggested that people living in dissimilar cultural groups perceive the world differently because the processes and structures of the mind develop in response to the unique experiential and socialization forces to which it is exposed. Montello (Montello 1995, 61-90) provides a contrary submission noting that a reasonable amount of spatial cognition encountered by humans during their development process is essentially the same. Language and culture, however, are not the only human elements that affect wayfinding.

The impact of gender on spatial abilities and wayfinding is an area that has received substantial interest (Linn & Petersen, 1985, 1480). Studies have proven that those differences exist in male and female spatial navigation and performance (Chai & Jacobs 2009, 280; Jonasson, 2005, 811–825), with men usually performing better than women in many spatial activities in wayfinding Lawton, 2010 (Kanakri et al. 2016, 251-236) researched into wayfinding systems in university buildings to establish a significant impact on wellness and performance of the students. The result of the study indicated that signs are more critical for precise mobility in academic buildings with many floors. It can also be inferred from the study that difficulty in wayfinding increase the subjective stress experience. Studies highlight the indicators of an efficient wayfinding system are the ability of the information systems to enable users to determine their location within an environment, acknowledge their destination, and create a way of accessing their destination from their location (Hunter 2010, 1-7). Models

have been developed to determine the functionality and usefulness of wayfinding signages. Downs, R and Stea, D. (Downs and Stea 1973, 79–86) created a framework that appraised the functionality of the wayfinding system. An effective wayfinding system enables users to have an idea of their destination at the inception of the journey as well as establish their arrival at the desired place. Such a wayfinding system gives the users confidence that they are moving in the appropriate direction and enables them to identify their location and orient them within the relevant space. Downs, R. and Stea, D. (Downs and Stea 1973, 79-86) also posited effective wayfinding system enables the target user to have prior knowledge of possible potential hazards such as area and how to safely navigate the place in a situation of an emergency.

The planning of an environment, a building, a park or a city is an integral part of wayfinding. An adequately planned environment enhances understanding of the environment and enables users to coordinate their movement in achieving a sense of orientation. Manning, Jeremy R. Lew, Timothy F. Li, Ningcheng Sekuler, Robert and Kahana, Michael J. (Manning et al. 2014, 1314 - 1330) applied the Magellan model to a cognitive map-based model of human wayfinding. This model is used to measure experience-based improvement in accessing the efficiency of taxi drivers, the respondents were asked to select and deliver passengers virtually. Findings revealed that the respondents learnt the environment priory, routing the environment, the result envisaged that landmarks are mentally visualized. The participants' cognitive maps evolve easily with experience.

Wayfinding challenges have been related to negative physical and psychological effects (Carpman and Grant, 442). Shumaker and Reizenstein (Shumaker and Reizenstein 1982, 179-223) posited that in a healthcare environment, wayfinding problems can cause confusion, frustration, anger, stress, elevated blood pressure, headaches, and fatigue. Wayfinding problems have also been found to negatively affect how people view businesses (e.g., shopping centres and hospitals) and make visitors intrude on staff for help finding their way (Arthur and Passini). While much of the difference in individuals' wayfinding usefulness can be accounted for by factors intrinsic to people (e.g., Kirasic, 2000, 117-134), a growing body of literature shows that environmental factors—such as the complexity of a building's layout (e.g.,

Slone, Burles, Robinson, Levy, and Iaria, 2015, 1032), landmarks (e.g., Davis, Therrien, and West, 2008, 257), and the attributes of corridors (e.g., Vilar, Rebelo, and Noriega, 2014) also play critical roles in the wayfinding process. While a considerable body of literature exists on distinct and separate phenomena associated with wayfinding, no study has collated the available empirical evidence into a single source of knowledge, which prompted the current literature review. This review offers a foundation for future studies and design decisions. For a review of wayfinding

theories in interior environments, refer to (Jamshidi and Pati 2020, 12).

Several types of research have been conducted to determine the importance and challenges of wayfinding in an academic environment. Li, R. and Klippel, A. (Li and Klippel 2012, 21-38) conducted library wayfinding studies, identifying limited visibility, layout complexity, and familiarity with the space as essential elements to consider in this setting. In research conducted at Ontario university, 70% of surveyed respondents noted that accessibility and navigation of interiors was the most difficult wayfinding task on campus (Oyelola 2014) Precisely, the location of lecture rooms was cited as the most challenging task students are likely to encounter when wayfinding for classrooms because they crave easy and effective wayfinding devoid of apprehension (Scott-Webber et al. 2000, 16-34). Duran, I. (Duran 2016, 1-22) investigated the relationship between utilized signage types with familiarity and confidence of cognitive maps in academic libraries. The results of the study showed signs are very important when developing wayfinding for multi-layered academic buildings and functional signs reduce time and stress commonly experienced when accessing a high-stressed environment. The structural design of academic buildings is critical in wayfinding. Maina, J. and Audu, M. (Maina and Audu 2016, 1-17) in the analysis of their study titled “Wayfinding in Educational Buildings: A Case Study of the Faculty of Environmental Design, Ahmadu Bello University” enunciated that the cross points of walkways, corridors and the open areas on third-floor upper floors have high visual integration which are physical features chosen by users for wayfinding purposes within an academic complex.

Colours in Wayfinding

Colours are prominent in wayfinding conception and development. Colours identify and give visual appeal to other elements constituting the building blocks of design. Colours are necessary for identification and description to support the audience's understanding of the information Read, M. (Read 2003, 233-9) observed that colour is a visual component that provides environmental information that enhances users' wayfinding abilities. Colour association have a powerful influence on occupants and guests in a space. Psychologically, colours are effective and influential in inducing activities and feelings. Gibson (Gibson 2009, 1-146) noted that colours can help users connect emotionally to a destination. Read, M. (Read 2003, 233-239), in a paper on childcare environments, describes how colours are essential in directing people to their destination, Sheehan, B., Burton, E. and Mitchell, L. (Sheehan et al. 2006, 279), posited that those with special needs, such as dementia patients, have also been shown to be able to find their way easier when colour is used in partnership with signage as a navigating tool. Colour contribution is influential in codifying spaces and helping to create visual memory (Spence et al. 2006, 1-6). Coding of colours in wayfinding

can be efficient in reducing text clustering within a limited space. Symonds, P. (Symonds 2017, 60-80) posited that several competing textual contents in signs lead to information cluttering.

Ranjbar, Fasllija and Aksel (Ranjbar et al. 2016, 1-19) in their study examined the effects of colour-coding on users' wayfinding performance in a virtual Shopping Mall Environment. The experiment was conducted in a virtual environment using two different environments consisting of colour-coded and neutral schemes. The study inferred those spaces having white and grey (Neutral) colours were perceived to be sterile and boring by users, whereas spaces with warm (Red) colours showed a high level of attractiveness. Stone, N. (Stone 2003, 63-78) explained that warm colours nudge people to focus outwards and increase their consciousness, however, cool colours turn people inward and make them concentrate on visual and mental tasks. Cromwell Architects and the students at the University of Minnesota in 2012 found that colour helped 72% of respondents to find remote locations in a pediatric clinic Matheny, S. (Matheny 2021, Online). The floors of some public complex buildings are colour coded with different hues and variations to facilitate a psychological influence on the people. Typically, emergency and lobby areas of hospitals are decorated with intense colours while the ICU units are filled with subtle shades of blue. Educational facilities embrace wall and floor cueing to create a strong visual link to guide new entrants to the school to their appropriate classes (Valsparm 2015). Colour coding effectively enhances navigational behaviour and direct mobility. Symonds in his write-up titled "Colour coding Signage for easier Navigation" explored the importance of colour coding in travel tourism in the following

"...Travel is a highly socio-cultural experience in that we by nature must interact with many other people in travel situations. Given the number of people and the range of their cognitive abilities, wayfinding thus needs to be appropriate for all users and colour coding and the general use of colour certainly aids this process. An elderly cruise traveller who has difficulty with their eyesight and reading small lettering might find the colour coding much easier." (Symonds 2017, 60-80)

Studies have shown that colour choices are gender-based. Yeung, P. and Wong, W. (Yeung and Wong 2018, 1-49) emphasized that colour preference by gender begins to fade amongst the 18-22 age group and the interest vanishes from age 60, for those between the ages of 8 and 12, there is a significant difference in preference. Yeung, P. and Wong, W. (Yeung and Wong 2018, 1-49) further explained that in a shared space between both genders, a section of the female gender favours warm tone colours (Red-Purple) and (Red-Green). While men have a preference for colours from blue to green.

Typography in Wayfinding

Typography is the style and appearance of textual information. The development of typography for wayfinding is anchored on readability and legibility. Readability and legibility are essential features of typography that enable people to decipher information on wayfinding signage instantly. Frutiger, Helvetica and Arial are extensive fonts in the signage industry (Stuart de Rozario 2021, Online). The United State Transport regulatory body formed a partnership of perceptual psychologists, typeface designers, human factor scientists and highway engineers to develop a typeface referred to as "Clearview" which is a combination of mixed cases (Wei-Yin, 2016). Research showed that the developed font type is more recognizable by drivers of all ages than standard Alphabets (Wei-Yin, 2016). Ralf Herrmann, the designer of Wayfinding Sans carried out wide-ranging field studies in exploring the readability of road signage typeface across different countries around the world. He utilized custom virtual simulation software, which could simulate tough reading situations (distance, fog, halation, positive/negative contrast) (Wei-Yin, 2016). Ralf Herrmann's research showed San Sherif family does not compromise beauty in its legibility and suitability for signage projects globally (Feeter, 2019). According to Feeter (2019), an independent empirical study conducted at the University of Applied Sciences Berlin on various typefaces tested when used on signages indicated Wayfinding Sans Pro (bold extended) is the most suitable for wayfinding, being significantly more legible and also functional than all other styles of the tested typefaces. (Large Format innovation 2021, Online) also emphasized that Sans Serif fonts such as Helvetica, and Verdana are appropriate for wayfinding signs because they are easy to read at a glance.

Usability in Wayfinding design

Usability in design is the user-centeredness and usefulness of a design. Usability is a measure of the efficiency of a definite user in a particular context relating to product/design actualizing a definitive goal effectively and pleasingly (Interaction Design Foundation 2021, Online). The goal of usability is to focus on maximizing user experience. David McQuillan enunciates human psychological desire for easiness and enunciated that usability is about human behaviour. It recognizes that humans are lazy, get emotional, are not interested in putting a lot of effort into and generally prefer things that are easy to do. Usability in wayfinding is the spatial affordance of the system. Effective wayfinding systems should reduce stress and be effortless by being intuitive and navigable. The usability of wayfinding is enhanced by the interface design of the system. Interface design is focused on optimizing human interaction with the system. The essence of user interface design is to facilitate efficient user interaction in a simplified way. Cognitive user psychology is embraced in the conception of wayfinding interface design. In perceptual and cognitive psychology, the understanding of how the human brain

and memory work in harnessing complicated decisions to complete tasks and achieve goals. Users' interests in a product emanate from the perception of the usability, Dillon, A. (Dillon 2006, 453-458) posited that the user of a representation of a goal of an outcome to attain, requiring the use of memory both short term (to handle current information) and long term (to facilitate the planning and interpretation of the system). Information is processed and transformed progressively from the perception of stimulus to the comprehension of the visual cue leading to response which necessitates actionable utilization of information. The physical activity emanating from the decision-making process occurs repetitively as human interaction with the system. Neisser's model of perception explained that the cognitive structure determining the processes of perception, attention and categorization, is a set of anticipatory schemata (Chimir et al. 2005, 1-6). The schema theory observed that the mind consists of organized mental templates of information to enhance perception and information processing. Users are involved in a continuous cycle of information transformation by exploring a dynamic environment with different spatial information.

In interface design, the psychology of colour influences emotion and the user's perception. Research has proven that "emotion is a necessary part of life, affecting how people feel, their behaviour, and thinking (Norman 2004, 1-272). Aesthetics leverage-positive user experience and enhances the functionality of interface design. The mood and tone of the interface colours have a psychological/physiological impact on the audience. The human memory associate's

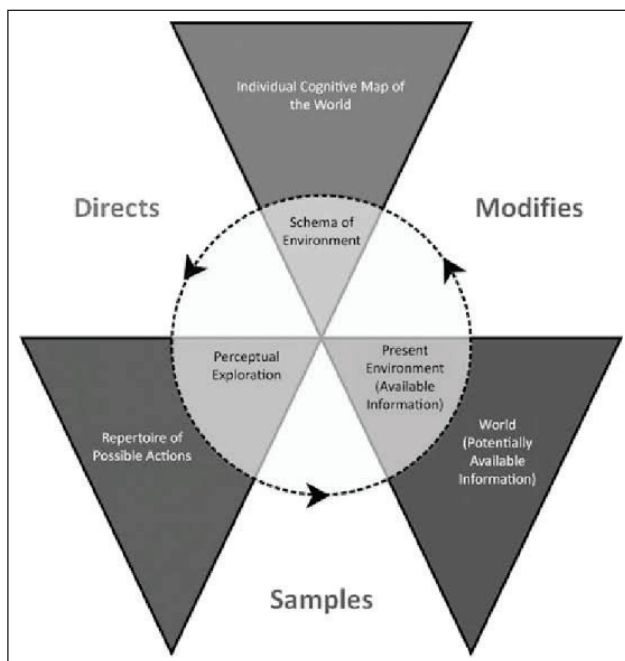


Figure 1. Neisser model of perception Neisser's Cycle of Perception: Formal Representation and (Source: Chimir 2005, 106-111).

certain experiences with colours. Colours determine the usefulness of design interfaces.

Harmonious and contrasting colours are often utilized in wayfinding interface design. Moreno, L (Moreno 2021, Online) emphasized that contrasting colour create dynamism in the interface, harmonious colours enables logical interface design and **colour scales minimizes the cognitive load**. Efficient user interface design facilitates seamless user orientation of a physical environment. The design process must synergize functionality and visual aesthetics in actualizing a system that is not only operational but also usable and responsive to the user's needs (Wang 2005, 1-117) posited that a positive wayfinding experience should be functional - effective, efficient, pleasurable and enjoyable to the users.

Emotion and Wayfinding

The importance of emotions in determining a human state of mind has attracted the attention of psychologists, product designers and the field of human-computer interaction. Studies have shown that "emotion is a necessary part of life, affecting how you feel, how you behave, and how you think" (Norman 2004). Aesthetically pleasing objects stimulate human subconsciousness and enhance performance at work. Wayfinding is multi-sensorial, it requires the use of cognitive and emotional dimensions. Gartner, G (Gartner 2010, 61-65) posited that the emotional significance of a particular space can enhance its remembrance and increase the accuracy of direction decisions. However, works of literature have focused on understanding the cognitive representations of perception in a spatial environment through cognitive maps. Wang, Y (Wang 2005, 1-117). explained most studies on the emotion of wayfinding delve much into the negative emotions such as stress, anxiety, fear, and anger and the influence of well-planned enhancing wayfinding devoid of negative emotions.

The conceptualization and implementation of wayfinding solutions should be hinged on resonating positive emotions which create experiential feelings in the mind of the users. Experience design in wayfinding explores human-centred approaches to connecting elements of the built environment with the people to maximize intuitive pleasurable navigation. The conceptualization and implementation of wayfinding solutions should be hinged on resonating positive emotions which create experiential feelings in the mind of the users. Experience design in wayfinding explores human-centred approaches to connecting elements of the built environment with the people to maximize intuitive pleasurable navigation.

Wayfinding Language

Wayfinding designers are consistently faced with the challenges of providing information for multilingual audiences. International airports such as Denver Airport handle over one hundred thousand passengers daily. A large chunk of these passengers speaks different languages. However,

wayfinding signages in transit hubs should cater for the diverse target audience. Symonds, P. (Symonds 2022, Online) posited that colour coding is a way of solving the challenges associated with multiple languages. Colours and visual identification of a national flag can be used to steer towards specific language signs and information. Colour coding is achieved by adorning the walls or floors of different areas in different colours. (Helvacioğlu and Olguntürk, 2011). The cognitive processes are easily activated when the audience can correlate the colours. Darken, R. and Peterson, B. (Darken and Peterson 2002, 410-419) posited that wayfinding is also considered to be a mental process in creating a cognitive representation of the perceived environment by utilizing spatial characteristics. Icons and pictographs can reduce semantic challenges in wayfinding design for multilingual audiences. Internationally recognized symbols are often utilized by designers to communicate effectively. Most standard pictographs listed in the International Standard Organization are meaningful signs (Symonds 2022, Online). The use of pictographs and colour-coded texts aids cognitive experience irrespective of language backgrounds.

Research Methodology

The research methodology adopted in this paper is product development and survey. The Department of Fine and Applied Art Building in Olabisi Onabanjo University Iboogun Campus is a two-wing building (see fig. 2). This building houses the Head of Department Office, Lecturer's offices, Gallery, Photo studio and others. The multi-purpose usage of this building necessitated the development of a wayfinding signage system that enhances the visibility and functionality of the building.

Research Design

This study adopts the five phases of ADDIE design framework (Analysis, Design, Development, implementation and Evaluation) in the wayfinding system production work flow. The framework is discussed in relative to project work flow as follows:

Analysis

The analysis is centred on identifying and labelling the designated offices in the academic building. Each of the offices to be designated was identified, numbered and tagged with the created dummy signs. Dramatic roundish shape and cutout extended numbering of the exterior and interior signs were anchored on creativity which typifies the Department of Fine and Applied Art. Similarly, the colour interplay on the signs was conceived to reflect vibrant colour use which reinforces the specificity of the colour theory. Colours theory, shape, typography and legibility are the fundamental elements of art. The conceptualization and design of the wayfinding project are driven by aesthetics, psychology and functionality.

Design (Prototyping)

Thumbnail sketches were developed as the design blueprint for the directional wayfinding system (fig. 3). Sketches were done in stages before the final shape and model outlook were achieved. The dummy of the main wayfinding systems and the designated signs were created (See fig. 4). Each of the offices was labelled and tagged accordingly (See fig. 5) (See fig. 6). Computer-generated digital wireframes were created and dimensioned according to the specified measurements (See fig. 7 and fig. 8). Colours were added to the digital wireframes (See fig. 9).



Figure 2. A fullview of the Fine and Applied Art Department Building (© Siyanbola Afeez 17/12/2021).

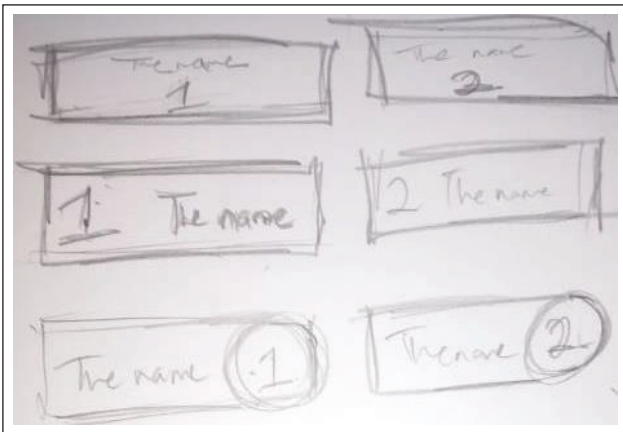


Figure 3. Iteration sketches of the main wayfinding system (© Siyanbola Afeez 15/11/2021).

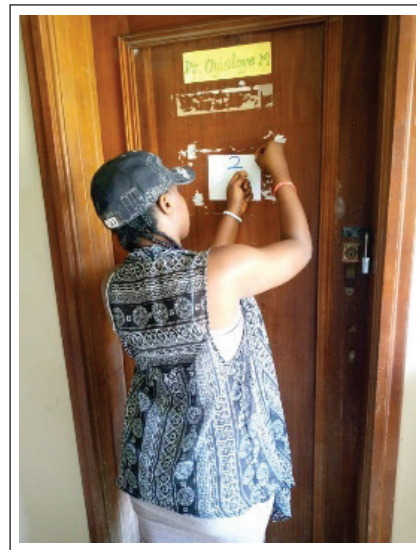


Figure 6. Tagging of Doors with designated numbers (© Siyanbola Afeez 17/11/2021).

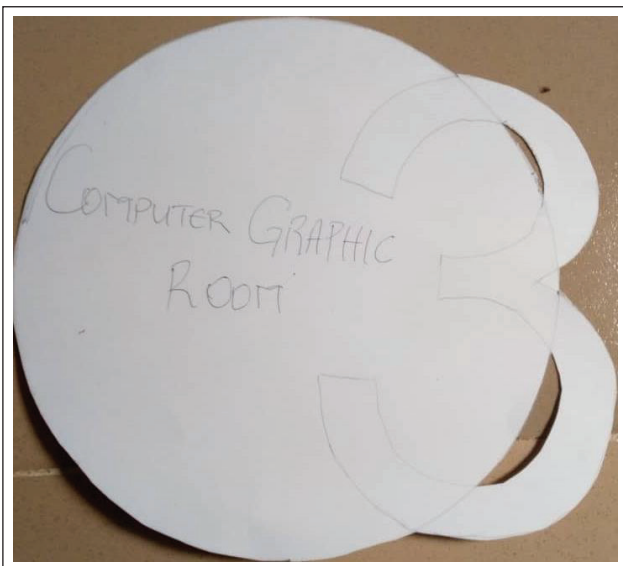


Figure 4. Mockup model of number tags (© Siyanbola Afeez 15/11/2021).

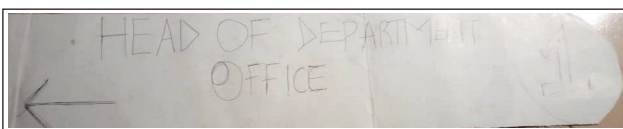


Figure 5. Sectional mockup model of the signage system (© Siyanbola Afeez 15/11/2021).

Development

The numberings were done sequentially in descending order (See fig. 10). Exterior and interior systems were synchronized basically with colour coding. However, the interior signs contain the designated office names for easy identification. The information was printed on self-adhesive vinyl material using a large format printing machine.

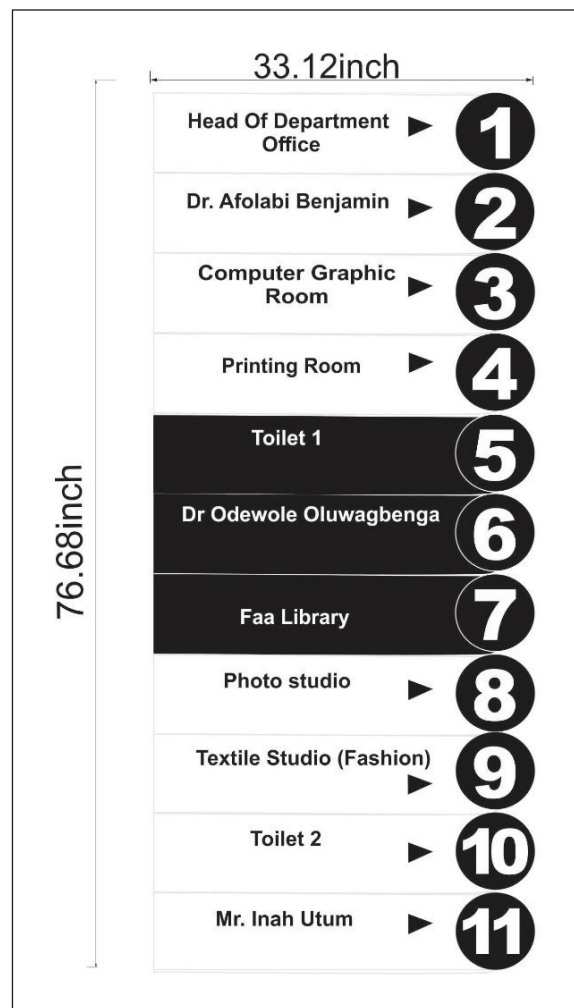


Figure 7. Dimensioning of the Exterior Wayfinding System (© Siyanbola Afeez 17/11/2021).

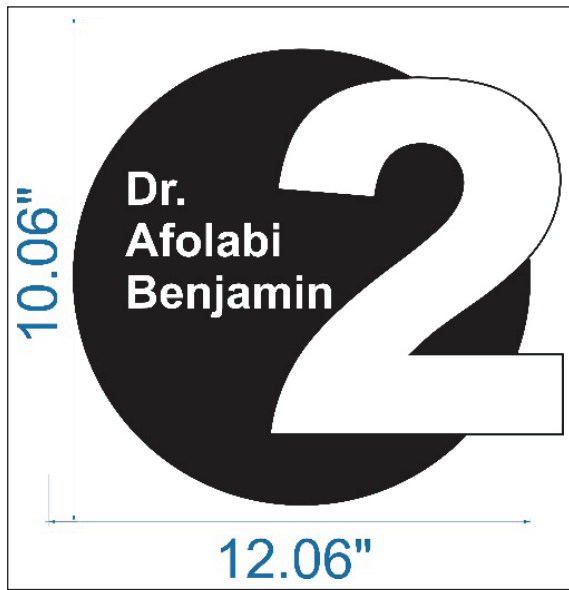


Figure 8. Dimensioning of the Interior Signs (© Siyanbola Afeez 17/11/2021).

Implementation

The prints were pasted on a heat-resistant non-ignitable board known as Arco Board (See fig 11). Cutting of the board into required shapes and dimensions was achieved with the aid of a french saw (See fig. 12). Interior signs identifying the designated offices are mounted (See fig.13) at 1200mm (Arthur and Passini, 1992) height above the floor for easy visibility to the different classes of pedestrians. The wayfinding system was amount evaluation (Statistical Analysis).

Evaluation (Statistical Analysis)

The opinions of users constituting three hundred and thirteen (313) students and academic staff on campus were sampled to evaluate the usability and effectiveness of the developed wayfinding system. The closed questionnaire was used in gathering data from the respondents. The developed questionnaire uses Likert Scale formats of Strongly Agree, Agree, Undecided, Disagree and Strongly Disagree. Raw data was analyzed using the mean. The nominal scores were based on the Likert scale model: Strongly

WING A		WING B	
Head Of Department Office	▶ 1	12 ◀	Prof. Tolu Akinbogun
Dr. Afolabi Benjamin	▶ 2	13 ◀	Toilet 3
Computer Graphic Room	▶ 3	14 ◀	Toilet 4
Printing Room	▶ 4	15 ◀	Mr Sobowale Tolulope
Toilet 1	▶ 5	16 ◀	Dr. Uzzi Festus
Dr Odewole Oluwagbenga	▶ 6	17 ◀	Dr. Oladesu Johnson
Faa Library	▶ 7	18 ◀	Dr. Siyanbola Afeez
Photo studio	▶ 8	19 ◀	Dr. Adelaye Adebayo
Textile Studio (Fashion)	▶ 9	20 ◀	Store
Toilet 2	▶ 10	21 ◀	Dr. Adeyemi Adedola
Mr. Inah Utum	▶ 11	22 ◀	Art Gallery
		23 ◀	Dr. Oyinloye Michael

Figure 9. Computer generated designs of the wayfinding System (© Siyanbola Afeez 21/11/2021).



Figure 10. Computer generated graphic design of the number tags with designated names (© Siyanbola Afeez 21/11/2021).



Figure 11. Pasting of Prints on Arco Board (© Siyanbola Afeez 17/11/2021).

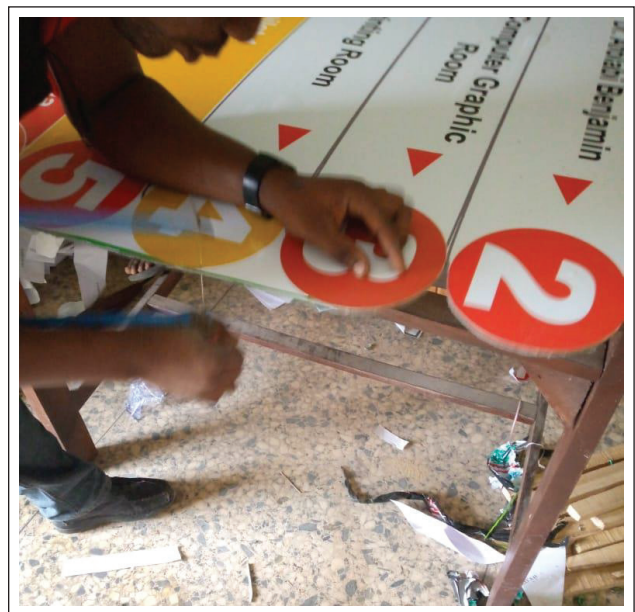


Figure 12. Cutting of board into required shape (© Siyanbola Afeez 19/11/2021).



Figure 13. Mounted Exterior Wayfinding System for Wing A (© Siyanbola Afeez 17/11/2021).



Figure 14. Mounted Exterior Wayfinding System for Wing B (© Siyanbola Afeez 17/11/2021).

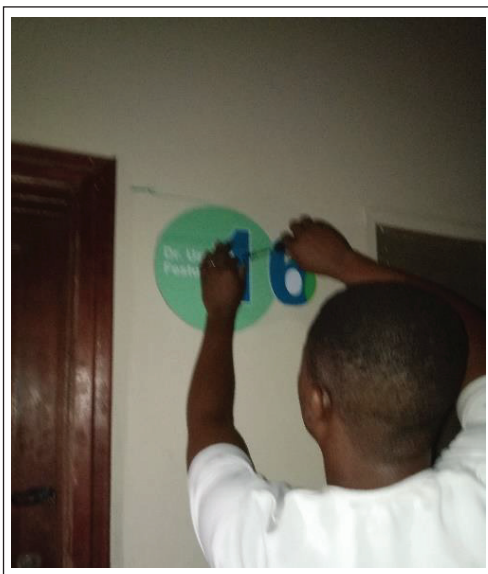


Figure 15. Fixing of the Designated Interior Signs (© Siyanbola Afeez 17/11/2021).



Figure 16. Mounted the Interior Signs (© Siyanbola Afeez 17/11/2021).

Agree=5, Agree=4, Undecided=3, Disagree=2 and Strongly Disagree=1. These were calculated as $5+4+3+2+1=15/5=3$ (Likert Scale Criterion). The score of each item was added and the arithmetic mean was calculated for each item. The mean is equated with the Likert Scale criterion above (Adepeko 2016, 1-196; Angyol 2015, 1-100). If the mean is equal to or above (greater than) the Likert criterion (3.0) then the item is accepted and if the mean is lower than the Likert Scale criterion of (3.0) then the item is rejected. The outcome of the survey is shown in Table 1 below.

The corresponding accuracy of colour coding in the signs enhances the efficiency of the wayfinding system (Mean=4.3). The interior sign becomes functional in the context of the exterior colour designation. Colour in any exterior must be considered in the context of its surroundings. This finding buttresses the position of Read, M. (Read 2003, 233-239) that colours enhance users' wayfinding abilities. Studies have also shown that users who are unfamiliar with a colour-coded environment have a strong sense of direction as compared to noncolor-coded environments (Evans et al. 1980, 1-6). The visual semantic of colours makes users experience a particular emotion and facilitate the understanding of the textual information. The

textual information on the signs is bold and descriptive (Mean=3.75). The background colours significantly contrast the textual information on the signs. In achieving a uniform standardised set of signs devoid of ambiguities, Arial bold fonts are used across the developed wayfinding system. The textual information is simple and intuitive. Proactive Design (Proactive Design 2021, Online) posited that signage texts should be concise and easy to read. The ambience of the Fine Art Department building in Ibogun is accentuated by the installed wayfinding system (Mean=4.3). The design and implementation of the exterior and interior wayfinding signage stimulate a sensorial experience in users of the building. The directional wayfinding signage leverages an aesthetically driven user experience design. Research has proven that humans work better with aesthetically pleasing objects (Norman 2004, 1-272). Consideration of aesthetics in wayfinding design help user finds their way with ease and pleasure (Wang 2005, 1-117). The use of colours of different gradients and saturation enhance the appeal of wayfinding (Mean=3.8). Colours connect the users to the anticipated destination emotionally. Spence, I., Wong, P., Rusan, M. and Rastegar, N. (Spence et al. 2006, 1-6) observed that colour contribution is influential in

Table 1. Analysis Table

S/N	Questions	Strongly Agree	Agree	Undecided	Dis-Agree	Strongly Disagree	Mean	Remark
1	Consistency in the interior and exterior colours on the signs enhance the functionality of the wayfinding signage.	144 (46.0%)	147 (46.9%)	22 (7.1%)			4.3	Accepted
2	The textual information on the signs is bold and descriptive.	50 (15.9%)	135 (43.1%)	128 (40.9%)			3.75	Accepted
3	The wayfinding system accentuate the environmental aesthetics.	173 (55.3%)	96 (13.9%)	16 (5.1%)	28 (8.9%)	–	4.3	Accepted
4	Use of colours of different gradients makes the wayfinding system appealing	105 (33.5%)	123 (39.2%)	30 (9.58%)	34 (10.9%)	21 (6.7%)	3.8	Accepted
5	The shape of the exterior and the interior signs enhances the efficiency of the wayfinding system	181 (57.8%)	117 (37.3%)	7 (2.2%)	5 (1.6%)	3 (0.9%)	4.6	Accepted
6	The positioning of the interior and exterior signs makes it visible to all users	64 (20.4%)	99 (31.6%)	56 (17.9%)	23 (7.3%)	71 (22.7%)	3.1	Accepted

codifying spaces and helping to create a visual memory. The application of analogous and complementary colours in the wayfinding interface design creates harmony and contrast. Colours are emotive and persuasive in influencing actions and feelings. The readability and legibility of textual information in wayfinding signages are enabled by good use of harmonious and contrasting colours. Wang, Y. (Wang 2005, 1-117) posited that the efficiency of wayfinding signage is anchored on legibility, readability or accessibility. The shape of the exterior and the interior signs enhances the efficiency of the wayfinding system (Mean=4.6). Dramatic shapes of signs appeal to the consciousness of the users. Interesting signage shapes create enthusiasm and capture the attention of visitors who are not familiar with the environment. People often find satisfaction in design solutions that combines refined graphic design sensibilities, precise engineering and unique appearance. The combination of roundish and square edges in the exterior signs of the developed wayfinding system supports usability while the roundish interior signs with cutout numbers facilitate the noticeability of the signs. Visibility is a key component of efficient interior signs. Positioning of the interior and exterior signs makes it visible to all users (Mean=3.1). The mounting of the sign was guided by a specification of Arthur and Passini (Arthur and Passini 1992). The interior signs were mounted above eye level to enable their visibility to different categories of users and forestall possible human contact that can lead to damage to the signs.

Contribution to Knowledge

This study prioritized ergonomics factors in optimizing real users' needs in wayfinding. The study has proven that human interactions with spaces are heightened by interesting sensational shapes of wayfinding systems and the vibrant integration of colours. Cognitive psychology and design sensibilities played a fundamental role in the conception and developmental workflow of the developed wayfinding system. The Strong contrast between the information and the background colour is critical in enabling visibility and easy comprehension in environmental information design. The study has also shown that the hierarchical relationship in information on the wayfinding system helps in directing the user's eyes and facilitates coordinated understanding of spatial information.

CONCLUSION

A Wayfinding system is an integral component of a functional environment. This study reinforces the importance of an effective wayfinding signage system in an academic environment to increase effective wayfinding and reduce staff and student frustration. Movements in an environment should be coordinated and guided to create a positive enjoyable experience in the mind of visitors and residents of such an environment. Effective wayfinding reduces confusion and anxiety normally experienced when

navigating a complex space. Spatial affordance is critical in an academic environment where wayfinding is multi-sensorial for students, staff and visitors. The development of an effective wayfinding system for such an environment requires the knowledge of psychology, colour, and planning to achieve the desired goals. The typography resonates with consistency and legibility while the colours on the texts sufficiently contrast the background colours to enhance readability. Academic environments characterized by an intuitive pathway, clear wayfinding information with easy-to-read graphics leverage a distinct sense of place that enhances the well-being and performance of the people in such environment.

Ethics: There are no ethical issues with the publication of this manuscript.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author declared no potential conflicts of interest with respect to the research, authorship, and/or publication of this article.

Financial Disclosure: The author declared that this study has received no financial support.

REFERENCES

- Allen, G. L. (1999). Spatial abilities, cognitive maps, and wayfinding – bases for individual differences in spatial cognition and behavior”, in R. G. Golledge, (Ed.), *Wayfinding behavior – cognitive mapping and other spatial processes*. Johns Hopkins University Press, 46–80.
- Acel, A. (2001). *Gods Equation: Einstein, Relativity and the Expanding Universe* (pp. 1–178). Illustrated. Piatkus.
- Adepeko, O. A. (2016). *Survey of ondo traditional hand women fabrics and their modifications to suit contemporary fashion trends in Nigeria* [Unpublished Doctoral Thesis] Department of Industrial Design, Ahmadu Bello University Zaria.
- Angyol, M. A. (2015). *Development of alphabet multimedia instructional materials to enhance pre-primary pupils education in Samaru Zaria, Kaduna State Nigeria* [Unpublished Masters Dissertation]. Department of Industrial Design, Ahmadu Bello University Zaria.
- Arthur, P., & Passini, R. (1992). *Wayfinding: people, signs, and architecture*. McGraw-Hill Ryerson.
- Apelt, R. (2008). *Wayfinding in the built environment* (Tech. Rep.). Public Works Queensland.
- Bell, S., & Saucier, D. (2004). *Relationship among environmental pointing accuracy, mental* (pp. 251–265). Sage Publications. [CrossRef]
- Carpman, J. R., & Grant, M. A. (2002). Wayfinding: a broad view. In R. B. Bechtel, A. Churchman, R. B. Bechtel, & A. Churchman, (Eds.), *Handbook of environmental psychology* (pp. 427–442). JohnWiley & Sons Inc.
- Chai, X., & Jacobs, L. (2009). Sex differences in directional cue use in a virtual landscape. *Behavioral Neuroscience*, 123, 276–283. [CrossRef]

- Chen, C.-H., Chang, W.-C., & Chang, W.-T. (2009). Gender differences in relation to wayfinding strategies, navigational support design, and wayfinding task difficulty. *Journal of Environmental Psychology*, 29, 220–226. [CrossRef]
- Chimir, I., Waheeb, A. D., & Horney, M. (2005). Neisser's cycle of perception: Formal representation and practical implementation. *Journal of Computer Science* 10(2), 106–111. [CrossRef]
- Damayanti, R., & Kossak, F. (2016). Extending Kevin Lynch's concept of imageability in third space reading; Case Study of Kampungs, Surabaya–Indonesia." *A|Z ITU Journal of the Faculty of Architecture* 13(1), 57–67. [CrossRef]
- Darken, R., & Peterson, B. (2002). Spatial orientation, wayfinding and representation." In K. Stanney, (Ed.), *Handbook of virtual environments: Design, implementation, and applications* (pp. 493–518). Lawrence Erlbaum Associates Publishers,
- Davis, R. L., Therrien, B. A., & West, B. T. (2008). Cue conditions and wayfinding in older and younger women. *Research in Gerontological Nursing*, 1, 252–263. [CrossRef]
- Dillon, A. (2006). User interface design. In, L. Nadel, (Eds.), *Encyclopedia of Cognitive Science*, (pp. 453 – 458). John Wiley & Sons. [CrossRef]
- deRozario, S. (Nov 12, 2021). *How should wayfinding typography look*. <https://www.fontsmith.com/blog/2015/01/16/fs-millbank-how-should-wayfinding-typography-look>
- Doğu, U., & Erkip, F. (2002). Spatial factors affecting wayfinding and orientation: A case study in a shopping mall. *Environment and Behavior* 32(6), 731–755. [CrossRef]
- Downs, R., & Stea, D. (1973). Cognitive representations. In R. Downs, & D. Stea, (Eds.), *Image and environment*, Aldine, 79–86.
- Duran, İ. E. (2016). *The influence of familiarity and signage on wayfinding in academic libraries: The case of Bilkent University Library* [Unpublished Master's Thesis]. Interior Architecture and Environmental Design, İhsan Doğramacı Bilkent University.
- Evans, G. W., Fellows, J., Zorn, M., & Doty, K. (1980). Cognitive mapping and architecture for natural scenes. *Psychological Science* 17(1), 1–6.
- Feeter L.C (2019). Wayfinding Sans Pro. <https://idoc.hub> Accessed on Sep 25, 2022.
- Frank, A. (2009). Multi-cultural aspects of spatial knowledge. In K. Janowicz, M. Raubal, & S. Levashkin (Eds.), *GeoSpatial semantics* (pp. 1–8). Springer Link. [CrossRef]
- Fewings, R. (2001). Wayfinding and airport terminal design. *Journal of Navigation* 54(2), 177–184. [CrossRef]
- Jonasson, Z. (2005). Meta-analysis of sex differences in rodent models of learning and memory: A review of behavioral and biological data. *Neuroscience & Biobehavioral Reviews*, 28, 811–825. [CrossRef]
- Gartner, G. (2010). *Putting Emotions in Maps – The Wayfinding Example*. *Usability and Cognition* (pp. 61–65). Mountain Cartography Workshop in Taurewa.
- Gibson, D. (2009). *The wayfinding handbook: Information design for public places* (pp. 1–146). Princeton Architectural Press.
- Helvacioğlu, E., & Olguntürk, N. (2011). Color contribution to children's wayfinding in school environments. *Optics and Laser Technology* 43(2), 410–419. [CrossRef]
- Huelat, B. J. (2004). *The elements of a caring environment - wayfinding*. *Healthcare Design*. Magazine Cleveland, Medquest Communications.
- Hunter, S. (2010). *Design resources: DR-01 architectural wayfinding* (pp. 1–7). IDEa Center, University at Buffalo Center for Inclusive Design and Environmental Access.
- Jamshidi, S., & Pati, D. (2020). A narrative review of theories of wayfinding within the interior environment. *HERD Health Environments Research & Design Journal*, 1–14. [CrossRef]
- Kanakri, S., Schott, M, Mitchell, A., Mohammad, H., & Palme H. (2016). Wayfinding systems in educational environments. *Environment and Ecology Research* 4(5), 251–256. [CrossRef]
- Kirasic, K. C. Age differences in adults' spatial abilities, learning environmental layout, and wayfinding behavior. *Spatial Cognition and Computation*, 2, 117– 134. [CrossRef]
- Lawton, C. (2010). Gender, spatial abilities, and wayfinding. In J. Chrisler & D. McCreary (Eds.), *Handbook of gender research in psychology* (pp. 317–341). Springer. [CrossRef]
- Li, R., & Klippel, A. (2012). Wayfinding in libraries: Can problems be predicted? *Journal of Map & Geography Libraries*, 8(1), 21–38. [CrossRef]
- Linn, M., & Petersen, A. (1985). Emergence and characterization of sex differences in spatial ability: A meta-analysis. *Child Development*, 56, 1479–1498. [CrossRef]
- Lynch, K. (1960). *The image of the city*. The Technology Press and University Press, 1–194.
- Large Format Innovation. (Dec 13, 2021). *Is your wayfinding signage headed in the right direction?* <https://www.largeformatinnovation.com/sign-and-display/wayfinding-signage-headed-right-direction>
- Lawton, C., & Kallai, J. (2002). Gender differences in wayfinding strategies and anxiety about wayfinding: A cross-cultural comparison. *Sex Roles*, 47, 389–401. [CrossRef]
- Maina, J., & Audu, M. (2016). Wayfinding in educational buildings: A case study of the faculty of environmental design, Ahmadu Bello University. *Environ Journal of Environmental Studies* 4(1), 1–17.
- Matheny, S. (Dec 17, 2021). *Wayfinding with colour*. The Good design Studio blog. www.thegooddesignstudioblog.com
- Manning, J. R., Lew, T. F., & Kahana, M. J. (2014). Magellan: A cognitive map-based model of human wayfinding. *Journal of Experimental Psychology: General* 143(3), 1314–1330. [CrossRef]

- Montello, D. R., & Freundschuh, S. *Cognition of geographic information. The Research Agenda of Consortium for Geographic Information Science* (pp. 61–90). CRC Press. [\[CrossRef\]](#)
- Montello, D. (2007). The contribution of space syntax to a comprehensive theory of environmental psychology. In A. S. Kubat, O. Ertekin, Y. I. Guney, & E. Eyubogulu (Eds.), *Proceedings of the 6th international space syntax symposium Faculty of Architecture*, 1–12.
- Moreno, L. (Nov 13, 2021). *Fundamentals of color in user interface design (UI)*. *uxdesign*. <https://uxdesign.cc/fundamentals-of-color-in-interface-design-ui-8127149f13e6>.
- Oyelola, K. (2014). *Wayfinding in university settings: A case study of the wayfinding design process at Carleton University* [Unpublished Master Thesis]. Carleton University.
- Proactive Design. (Dec 21, 2021). *Signage*. Proactive. www.proactive.ie/our-services/signage/
- Norman, D. (2004A). *Emotional design: Why we love {or hate} everyday things* (pp. 1–272). Basic Books.
- Ranjbar, A., Fasllija, E., & Aksel, E. (2016). The effects of color coding on users' wayfinding performance in a virtual shopping mall environment. *Spring*, 1–19.
- Read, M. (2003). Use of colour in child care environment: application of colour for wayfinding and space definition in Alabama child care environment. *Early Childhood Education Journal*, 30(4), 233–239. [\[CrossRef\]](#)
- Reginald, C. (1999). *Wayfinding Behavior: Cognitive Mapping and Other Spatial Processes, Chapter 1: Human Wayfinding and Cognitive Maps*. (pp. 5–45). Johns Hopkins University Press.
- Scott-Webber, L., Marini, M., & Abraham, J. (2000). Higher education classrooms fail to meet needs of faculty and students. *Journal of Interior Design*, 26(1), 16–34. [\[CrossRef\]](#)
- Sheehan, B., Burton, E., & Mitchell, L. (2006). Outdoor wayfinding in dementia. *Dementia*, 5(2), 271–281. [\[CrossRef\]](#)
- Shumaker, S. A., & Reizenstein, J. E. (1982). Environmental factors affecting inpatient stress in acute care hospitals., G. W. Evans (Ed.), *Environmental Stress*. (pp. 179–223). Cambridge University Press.
- Slone, E., Burles, F., Robinson, K., Levy, R. M., & Iaria, G. (2015). Floor plan connectivity influences wayfinding performance in virtual environments. *Environment and Behavior*, 47, 1024–1053. [\[CrossRef\]](#)
- Spence, I., Wong, P., Rusan, M., & Rastegar, N. (2006). How color enhances visual memory for natural scenes. *Psychological Science*, 17(1), 1–6. [\[CrossRef\]](#)
- Stone, N. J. (2003). Environmental view and color for a simulated telemarketing task. *Journal of Environmental Psychology*, 1(23), 63–78. [\[CrossRef\]](#)
- Symonds, P. (2017). Wayfinding signage considerations in international airports. *Journal of Signage and Wayfinding* 1(20), 60–80. [\[CrossRef\]](#)
- Symonds, P. (Sep 15, 2022). What is wayfinding, Accessed on travelwayfinding.com
- Travel Wayfinding. (Jan 18, 2022). *Design solutions for multi-language, dual & multi-lingual signage*. <https://www.travelwayfinding.com/multi-lingual-signage/>
- Vilar, E., Rebelo, F., & Noriega, P. (2014). Indoor human wayfinding performance using vertical and horizontal signage in virtual reality. *Proceedings of the 33rd Annual Meeting of the Human Factors and Ergonomics Society*, 24, 601–615. [\[CrossRef\]](#)
- Wei-Yin, E. (2016). *Evaluating the clearview typeface system and highway standard alphabets series for positive and negative contrast signs* [Electronic These and Dissertations for Graduate School]. Pennsylvania State University.
- Wang, Y. (2005). *Creating positive wayfinding experience* [Unpublished Master's thesis]. Iowa State University.
- Yeung, P., & Wong, W. (2018). Gender labels on gender-neutral colours: Do they affect children's colour preference and play performance? *Sex Roles*, 79(5–6), 260–272. [\[CrossRef\]](#)



Orijinal Makale / Original Article

Dijital görüntü mekanı olan fotoğrafın yarattığı bellek yitimi: Yeni bir bellek inşası

Digital image-induced memory loss in photography as a space: Constructing a new memory

Ceyda GÖKSAL^{1,*}

²Yeditepe Üniversitesi, Plastik Sanatlar Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye

MAKALE BİLGİSİ

Makale hakkında
Geliş tarihi: 12 Mayıs 2023
Revizyon tarihi: 08 Temmuz 2023
Kabul tarihi: 11 Ağustos 2023

Anahtar kelimeler:

Anımsama, bellek, bellek yitimi, fotoğraf, post fotoğraf.

ARTICLE INFO

Article history
Received: 12 May 2023
Revised: 08 July 2023
Accepted: 11 August 2023

Keywords:

Amnesia, memory, photograph, post photography, recollection.

ÖZ

Tarih boyunca bellek kavramıyla uğraşmış sanatçılar arşiv, belge, anı gibi özelliklerinden dolayı görüntüleri araç olarak kullanmışlardır. Özellikle teknolojinin gelişimi ile birlikte günümüzde sanat görüntülerle daha da iç içe geçmiş durumdadır. Bu görüntü araçlarından biri olan fotoğrafın hem içeriği hem de üretilebilirliği bu doğrultuda değişmektedir. Belleğin çok fazla fotoğrafa maruz bırakılması yapısı gereği anı yaratımı ya da anımsatıcı özelliğini bozabilmektedir. Bundan dolayı belleğin bu görüntü fazlalığından seçim yapabilmesi önem kazanmaktadır. Bu doğrultuda önce bellekte bir bilginin nasıl kalıcı olacağı önemlidir. Bir bilginin kodlanarak kalıcı hale getirilmesi bu araştırmada özellikle Roland Barthes'ın *studium* ve *punctum* kavramları irdelenerek araştırılmıştır. Ayrıca post fotoğrafla birlikte geleneksel fotoğrafın da yapısının değiştiği ortadadır. Artık fotoğraflar anı barındırmak yerine yaratabilme yetisine de sahip olma özelliği taşıyabilmektedir. Modernizmle birlikte fotoğrafın gerçeklik tartışmaları bu bağlamlarda değişmiştir. Bu araştırma özellikle postmodernizm teorisi sonrası fotoğrafın durumu, sanat-taki konumunun nasıl değiştiği ve bellekle olan ilişkisi üzerinedir. Görüntü fazlalığı bir bellek yitimine aynı zamanda yeni bir bellek inşasına sebebiyet verebilmektedir. Hatırlama, anımsama ne ise bellek yitimi de insan doğasında vardır. Bellek nasıl kolektif ise bellek yitimi de kolektif olabilir. Sanat teorisini Nicomedes Suárez-Araúz bellek yitiminin anımsamaya yönelik her parçanın içerisinde olduğunu söylemektedir. Düşünceler ve anılar bellek yitimi ile şekillendirilir. Sadece şekillendirme değil saptırılır da. Bu doğrultuda belleği, bellek yitiminden ayrı düşünemeyiz. Bütün bu bağlamlar sonucunda çok fazla fotoğrafa maruz kalmamızın geçmişi imlemesinden daha çok bellek yitimine hizmet ettiği olası gözükmektedir. Suárez-Araúz bellek yitiminin yeni bir belleğin inşası anlamına da geldiğini belirtmektedir.

ABSTRACT

Throughout history, artists who have engaged with the concept of memory have utilized images as tools due to their characteristics such as archival value, documentary potential, and mnemonic properties. Particularly in conjunction with technological advancements, art has become increasingly intertwined with images in contemporary society. As a result,

* Sorumlu yazar / Corresponding author

*E-mail address: ceydagoksal@gmail.com



the content and producibility of photography, one of these visual tools, are undergoing significant changes. The exposure of memory to an excessive number of photographs can disrupt its inherent structure and compromise its capacity for creating or evoking memories. Consequently, the ability of memory to select and navigate this surplus of images becomes crucial. In this regard, understanding how information can be encoded and rendered durable in memory assumes paramount importance. In this research, the coding of a piece of information to make it permanent has been investigated by examining Roland Barthes' *studium* and *punctum* concepts in particular. Additionally, the advent of post-photography has brought about changes in the structure of traditional photography. Photographs now possess the capacity not only to encapsulate memories but also to engender new ones. Discussions surrounding the veracity of photography have transformed in these contexts, particularly in the wake of modernism. This research primarily explores the condition of photography following the advent of postmodernism, the evolving role of photography in art, and its relationship with memory. The excess of visual stimuli can lead not only to memory loss but also to the construction of new memories. Just as remembering and recollecting are, memory loss is also inherent in human nature. Just as memory is collective, memory loss can also be collective. Art theorist Nicomedes Suárez-Araúz contended that memory loss was embedded within every fragment intended for recollection. Thought and memories are shaped by the process of memory loss, not only in terms of formation but also distortion. Hence, it is impossible to consider memory separate from memory loss. As a result of all these contexts, it appears plausible that being exposed to an excessive number of photographs serves memory loss more than implying a connection to the past. Suárez-Araúz also suggested that memory loss entailed the construction of a new form of memory.

Cite this article as: Göksal, C. (2023). Digital image-induced memory loss in photography as a space: Constructing a new memory. *Yıldız J Art Desg*, 10(1), 63–70.

GİRİŞ

Bu araştırma, sanat ve sanatın önemli kaynaklarından biri olan bellek kavramını; bellek yitimi ile ilişkilendirerek, özellikle günümüzde artan dijital görüntü mekanlarından biri olan fotoğraf üzerinden tartışacaktır. Keşfinden bu yana anımsatıcı bir rolü olan fotoğrafın anı ve bellek ile olan ilişkisi ortadadır. Bu ilişki doğrultusunda günümüzde çok fazla fotoğrafa maruz kalması sebebiyle bellek, yapısı gereği ne kadarını hafızada tutacağına dair bir sorunla karşılaşmaktadır. Fotoğrafın icadıyla birlikte başlayan ve dijital teknolojiyle değişen manipülasyonun gerçeklik kavramını da değiştirdiği ortadadır. Dijital dünyanın gelişmesiyle manipülasyona uğramış görüntülerin bir anı saklayıcı rolü kalmış mıdır? Hatta yaşadığımız dünyanın ne kadar gerçek olduğu kuşkusu varken!

John Berger, fotoğrafın yarattığı sonsuz şimdiden bahsederken belleğe gerek kalmadığını söylemektedir. Ona göre belleğin yitilmesi anlamın ve yargının devamlılıklarının yitilmesidir. Belleği bütün bu yüklerden kurtaranın da fotoğraf olduğunu savunmaktadır. Fotoğraf makinesinin sadece bizim gözümüzle değil kendi gözüyle de gözlemde bulunduğunu ve en önemlisi biz unuttuğumuz diye kayıt aldığını vurgulamaktadır (Berger, 2013, s. 74-75). Fotoğrafın, belleğin yükünü almış olması bellekte boşluklara neden olabilir. Gittikçe çoğalan görüntülerle birlikte, bu boşluk daha da büyüyebilmektedir.

Fredric Jameson'ın "Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Kültürel Mantığı" adlı kitabının video

bölümünde, maruz kalınan çok fazla görüntünün bellek ile ilişkiye girememesinden dolayı bellek yitimine sebep olabileceği üzerinde durmuştur. Jameson bu durumu televizyondaki akışla ilişkilidir. Günümüzde ise bu durum sadece televizyon değil neredeyse teknolojinin girdiği her mecrada karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda görüntülerin bellek yitimine nasıl sebep olabileceği bellek kavramından yola çıkılarak fotoğraf üzerinden anlatılacaktır. Teknolojinin sebep verdiği görüntü bolluğu yüzünden yitirilen belleğin inşası, aynı zamanda Suárez-Araúz'un Amnezi Manifestosu'nda belirttiği gibi yeni bir bellek kurma üzerinedir.

Bellek, kimlik ile iç içe geçmiş bir kavram olduğu için otobiyografik bellek önemlidir. Çünkü otobiyografik bellek en basit şekilde bireyin kendi bilgilerinin toplandığı yerdir. Üstelik bellek; otobiyografik anıların aslında bizi tarihsel bir zaman içerisinde toplumda nasıl konumlandığının önemini de sunmaktadır (Pascal Boyer, James V. Wertsch, 2015, s. 43). Bu sistemde M.A. Conway'in dediği gibi anılar değiştirilebilir, çarpıtılabilir ve kendilikle ilgili kanı ve bilgiler doğrulanıp, belirli otobiyografik anılarla desteklenecek şekilde üretilebilir. Dolayısıyla fotoğrafların kimliklerin yaratımında etkisi büyüktür.

Bellek yitiminin aksine bellek meselesinin tarih boyunca hep irdelenen bir konu olduğu aşikardır. Bunun nedeni yazılı olan tarihin bir bellek oluşturma çabasıdır. Halbuki tarih kaydedilmemiş belleklerle doludur. Ancak Suárez-Araúz Amnezi Manifestosu'nda, plastik sanat alanında özellikle 1982'den itibaren, sanatçıların eserlerinde

bellek yitimi öne çıkmaya başladığından bahsetmektedir. Suárez-Araúz “Şaşırtıcı biçimde, amnezinin üretken bir öncül görevi görme olasılığına dikkat çeken Giorgio de Chirico dışında bütün plastik sanatçılar Mnemosyne’nin -veya belleğin- gölgesi altında kalmayı tercih etmişlerdir.” (Arauz, 2007, s. 253) diye açıklamaktadır.

Bu bağlamda 1985 yılında New Museum of Contemporary Art’ta sergilenen *The Art of The Memory: The Loss of History* adlı sergiye bakabiliriz. Bu serginin eleştirilmesinin en önemli nedeni sergide kullanılan medyalardır. Bu medyalar çoğunlukla görüntü aracı olan fotoğraf ve videodur.

Serginin yazarları William Olander, Abigail Solomon Godeau ve David Deitcher, belleğin kitle iletişim araçları formlarının metalaştırılması ve somutlaştırmasından (maddeleştirilmesiyle) endişe ediyorlar. Bu somutlaştırma (maddeleştirme) sürecinin, tarihin kaybıyla ya da alternatif tarihsel söylemlerin bastırılmasıyla ve aynı zamanda belleğin kendisi üzerindeki bireysel kontrolünün kaybolmasıyla sonuçlandığını öne sürerler (Mctighe, 2012, s. 14).



Şekil 1. *The Art of The Memory: The Loss of History*, New Museum of Contemporary Art, 1985.

Anı saklama özelliği olan görüntü mecrası olarak, fotoğrafı ele aldığımızda, bellekteki güvenilir yapının fotoğrafta da karşımıza çıkacağını görebilmekteyiz. Teknolojinin ilerlemesiyle birlikte çok fazla fotoğrafa maruz kalmamız sebebiyle bellekle olan ilişkimiz değişmektedir. Öncelikle hissettiğimiz, duyduğumuz veya gördüğümüz bir şeyin anıya dönüşebilmesi için belleğin kodlama işlemi yapması gerekmektedir. Üstelik kalıcı bir anı oluşturmak için, alınan bilginin bellekte önceden var olan bilgiyle anlamlı bir ilişki kurarak daha ayrıntılı bir kodlama yapması gerekir. Kodlama ve hatırlama birbirinden çok farklı olgular değildir. O yüzden maruz kalınan görüntüler içerisinden belleğin nasıl seçim yapabileceği önem kazanmaktadır. Öncelikle

bu kadar fazla görüntü arasından bir fotoğrafın bizi nasıl etkilediği, nasıl anı oluşturduğu ve aynı zamanda da unutulmamasını mümkün kılanın ne olduğu Roland Barthes’in *studium* ve *punctum* kavramlarından yola çıkılarak sorulanacaktır. Geleneksel fotoğrafın teknolojiyle evrilmesi yani post fotoğrafla birlikte fotoğrafın anlamının değiştiği, sanatçıların; manipülasyona açık olan fotoğrafı, daha da manipülatif bir mecraya dönüştürdüğü ortaya konulacaktır. Dolayısıyla fotoğrafın gerçekliği tartışmaya açılacaktır.

Fotoğrafın Anımsatıcı Özelliğinin Yıkımı

Fotoğraf kendi tarihi içerisinde sadece teknolojik gelişim olarak düşünülmemelidir. Geçmiş imleme yetisi sayısız anıyı da barındırmaktadır. Fotoğraftaki izler anıların nasıl oluştuğuyla ilgili bizlere bilgi vermektedir. Her ne kadar manipülasyona açık olsalar da fotoğraflar hem biyografi hem de tarih içerisinde kanıt veya tanık olma durumdadırlar. Modernizmle birlikte yeni bir bilgi çeşidi olan fotoğrafın, gerçeklik, zaman ve mekân kavramlarını değişime uğrattığını görmekteyiz. Hem bu değişimleri fotoğrafa baktığımızda anlayabilmemiz hem de fotoğrafın bizleri neden etkilediğini sorgulamak için; Barthes’in *studium* ve *punctum* kavramlarını temel alarak bakabiliriz. Ancak *studium* ve *punctum* kavramlarından önce fotoğrafın anı saklama özelliğini tartışmak gerekmektedir.

Anımsamaya yönelik tutumundan dolayı fotoğraf, bellek için belirleyici araçlardan bir tanesidir. Bu anlamda fotoğrafın bellek ile ilişkisi birbirine benzemektedir. Bellekteki güvenilir yapı fotoğrafta da vardır. Her ikisi de bir anı olduğu gibi saf halinde saklamazlar.

Berger “Understanding Photography” adlı kitabında fotoğraf makinesinin gözden farkının, o anı dondurmak olduğunu belirtmiştir. Fotoğraf makinesi için bir olayın görünümünü akışın içerisinden alıp, tek bir an olarak ve ancak film var olduğu müddetçe sonsuza kadar saklayabileceğini söylemiştir. Günümüzde ise fotoğrafın saklama koşullarının değiştiği göz önüne alındığında sonsuz kavramının yani anıya dayalı olarak saklanan bir karenin sonsuz varlığını nasıl koruyabildiği sorunsalı da ortaya çıkmaktadır. Fotoğraf makinesi görüntüleri olduğu gibi saklamaktadır. Berger fotoğraf makinesi icadından önce bellekte kayıplar olabileceğinden ve bu kayıpları da ancak belleğin hayal kurarak koruyabileceğinden bahsetmektedir.

Saklanan an, anımsama ile ilişkili ise önce bellekte nasıl bir kodlama yapabildiği önemlidir. Anımsatıcı rolü olan fotoğrafa baktığımızda öncelikle bizde kodlanacak olan veriyi sorgulamamız gerekmektedir. Bir anının var olabilmesi için belleğin kodlama yapması gerekir. Aynı zamanda Daniel L. Schacter dediğine göre eğer bir anı anımsanacaksa önceden bu anının oluşturacağı şekli de bilmemiz gerekmektedir. Psikolog Endel Tulving’in söylemiyle bir anının hatırlanması, anımsayıcı için zihnin zaman yolculuğu yapmasıdır. Bu geçmişte yaşanan bir olayın yeniden inşasıdır. Schacter bu zaman yolculuğu için zaman ve mekânın fiziksel kurallarıyla oynandığını söylemektedir. İsteddiğimiz an geçmişe gidebilir ya da gelecekteki olayı hayal edebiliriz.

Fotoğraflar bize sabit görüntüler sunmaktadır. Bu görüntüler ise bizde fotoğrafik bir bellek oluşturmaktadır. Paul Virilio, fotoğrafın tanımını yaparken fotoğraf makinesinin objektifi önünde kısa süreliğine duran nesnenin kanıtı olduğunu söylemekte ve fotoğrafın “foto statik nesnelligi, ‘çizdiği yol’ un foto dinamik izinden başka bir şey değildir.” (Virilio, 2002, s. 195-196) şeklinde açıklamaktadır.

O halde belleğin kodlama yapmasına önce belleğin bir bilgiyi nasıl kalıcı halde tutacağından yola çıkarak bakabiliriz. Bellek üç ana bölümden oluşmaktadır. Bunlar duyuşal bellek, kısa süreli bellek ve uzun süreli bellektir.

Aslı Zülal, *Yaşam Kitabımız Bellek* adlı makalesinde, bilgi işlem kuramında uyarıların ilk geldiği ve depolandığı yerin ‘duyuşal kayıt’ bölümü olduğunu söylemiştir. Bu bölüme gelen bilgilerin kayıt edilebilmesi için uyarı niteliğinde olmasının gerekmediğini söylemektedir. Bu kayıt işleminin kendiliğinden meydana geldiğini ve kapasitesinin çok geniş olduğunu belirtir. Ancak gelen bu uyarıların durma süreleri çok kısadır. Bu yüzden de hızlıca bir bilişsel “kod” oluşturulur. Duyuşal kayıt bölümündeki kayıtlar görsel, işitsel ve öteki olarak ayrılır. Zülal, bu bölümde görsel uyarıların 4-5 saniye, işitsel uyarıların ise görselin 10 katı kadar bir süre tutulduğundan bahsetmektedir. Bu süreler geçtikten sonra duyuşal kayıta bulunan bilgilerin silindiğini söylemektedir (Zülal, 2000, s. 35-36). Duyuşal bellekten sonra, gelen bilgiler kısa süreli belleğe geçmektedir. Geçen bilgiler sözel veya görsel olarak anlamlandırılabilirse uzun süreli belleğe aktarılır. Aksi takdirde anlamlı bir bütünlük sağlanmadığı için bilgi silinmiş olur.

Bütün bu bağlamlar sonucunda, günümüzde bu kadar fazla fotoğrafa maruz kalan belleğin nasıl bir seçim yapıp kodlayabileceğini Barthes’in *studium* ve *punctum* kavramlarından yola çıkarak irdeleyebiliriz.

Studium; fotoğrafın bize ne sunduğuyla ilgilidir. Barthes; *studium*’un her zaman klasik bir bilgi kitlesine gönderme yaptığından bahseder. *Studium*, fotoğrafa bakıldığında betimlenen en net şekilde bize sunar. “Politik tanıklık olarak da alsam, nefis tarihsel sahneler olarak keyfini de çıkarısam, bu kadar çok fotoğrafla ilgilenmem ancak *studium* yoluyla olur: çünkü biçimlere, yüzlere, hareketlere, mekanlara ve eylemlere kültürel olarak (bu çağrışım *studium*’da vardır) katılırım.” (Barthes, 1996, p. 34) *Punctum*’ın ise *studium*’u kırdığını, fotoğrafa baktığında nedenini bilmediğin bir hissiyat yarattığını, karşı tarafı çeken bir dürtüsü olduğunu söyler. *Punctum*’ın delip geçtiğini delik açtığını söylemektedir.

Studium her zaman klasik bir bilgi kitlesine gönderme yapar, *punctum* ise fotoğrafa bakıldığında sadece çerçeve içerisinde olanla ilgilenmez. Eklemedir ama aynı zamanda bu ekleme zaten orada olandır. O yüzden *studium* kodlu, *punctum* ise kodlanmamıştır (Barthes, 1996, p. 34).

Özellikle günümüzde çok fazla görüntüye maruz bıraktığımızdan ötürü bizi etkileyen ne sorusu bu doğrultuda önem kazanmaktadır. Barthes fotoğrafın onda uyandırdığı *studium*’un *punctum* ile etkileşmediği fotoğraflara tekil fotoğraf demiş ve bu tekil fotoğrafların dünyada en yaygın

olduğu kanısına varmıştır. “Fotoğraf, “gerçekliği” ikileştirmeden, kararsız bırakmadan (vurgulama bir birleşme gücüdür) vurguyla dönüştürürse tekil olur: ikilik, dolaylılık, rahatsızlık olmadan” (Barthes, 1981, s. 41). O yüzden tekil fotoğraflar sıradan bayağıdır, der. Basın fotoğrafları çoğunlukla tekildir. *Punctum* barındırmazlar. Delik açmayacağını ama bağırıklarını söyler. O halde maruz kalınan birçok fotoğraf arasından bizi etkileyen ne sorusuna karşılık Barthes’in bu söylemi olanaklı gözükmektedir.

Fotoğraf doğası gereği hatırlatma eylemi içerisinde olmasına rağmen son yüzyılda özellikle internet ve sosyal medya aracılığıyla bazı soruları da karşımıza çıkartmaktadır. Sosyal medya veya internet için çekilen fotoğraflar anıları nasıl barındırır? Hepsi birer anı mıdır? Yoksa Barthes’in belirttiği gibi hepsi tekil fotoğraflar mıdır?

Berger, anımsanan şey için tek bir yaklaşımın sözü konusu olmadığını, sonsuz sayıda uyarıcı olabileceğini söylemiştir. Aynı şeyin fotoğraf içinde geçerli olduğunu ve bu anımsatıcı parçaların bellekteki gibi bir bağlam yaratması gerektiğini söylemektedir. O yüzden Berger, fotoğrafın öyle bir etki yaratması gerekir ki bakıldığında hem kişisel hem siyasal hem ekonomik hem dramatik hem güncel hem de tarihsel açıdan görülebilsin demektedir (Berger, 2013, s. 80).

Fotoğrafa baktığımızda bizi etkileyenin ne olduğu sorusu ile ilişkili olarak, Barthes’in tanımı olanaklı görünmekle beraber, bugün için özellikle kurgulanan fotoğrafın gerçeklik tartışmalarında da farklı sorular karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda Barthes’in *studium* ve *punctum* kavramlarından yola çıkarak manipüle edilmiş fotoğraflar irdelenebilir. Bizi etkileyen, o çelişki ise, biz de yapay olarak bu zıtlığı ortaya koyduğunda, hala bizi etkileyen nedir sorusu üzerinden gerçeklik problemine değinilmiş olur.

Gerçekliğin Fotoğrafla Verilme Çabası

Ahu Antmen, Endüstri Devrimi ile birlikte buharlı makineler, balon, vapur gibi yeniliklere 19.yüzyıla birlikte buharlı lokomotif, fotoğraf, telgraf, stetoskop, sentetik boya, buzdolabı, dinamit, telefon, elektrik ışığı, otomobil, sinema filmi, röntgen, 20. yüzyılın başında da radyo, uçak gibi yeni keşiflerin eklendiğini, dolayısıyla bu gelişmelerin gündelik yaşamı ciddi biçimde etkilediğini söylemektedir (Antmen, 2014, s. 18). Sanayi devrimiyle, teknolojik gelişmeler beraberinde gerçeklik algısını da değiştirmiştir. Fotoğrafın icadıyla birlikte özellikle ilk dönemlerinde çekilen her bir fotoğrafın daha gerçeği, görüneni sunması için uğraşmıştır. O dönemde çekilen çoğu fotoğrafın gerçeğe daha yakın olduğunu ve bunun sebebinin ise uzun pozlama süresi olduğu söylenmektedir. Barthes bu uzun süren pozlama yüzünden öznenin nasıl bir nesneye dönüştüğünden bahsetmektedir. “Fotoğraf özneyi nesne, hatta bir müze nesnesi haline dönüştürmüştür. İlk portreleri çekmek için (1840’larda) öznenin uzun süre poz vermesi gerekiyordu” (Barthes, 1996, s. 24). Bu şu soruyu sormamıza neden olur. Dönüşen şey gerçekliğini yitirir mi?

Fotoğraf, icadıyla birlikte gerçeklik tartışmalarını da beraberinde getirmiştir. Susan Sontag'a göre fotoğraflar gerçeği göstermezler sadece görüntüleri bizlere sunmaktadırlar. Sontag gerçekliği görüntülerin bize sunduğu bilgiler olarak anlatmaktadır. 19. yüzyıla kadar Sontag'ın bu düşüncesinin aksine filozoflar gerçekliği tartışırken "gerçek" olan görüntüsüz bir şekilde anlatma yolunu seçerek görüntülerle olan bağımızı koparmaya çalıştığını aktarmaktadır. Fakat 19. yüzyıla birlikte dönüşümlerin başlaması bizlerin daha fazla görüntüye bağlanmamıza sebep verdiğini ortaya koymaktadır. Hatta Sontag, gerçeğin görüntüyle tanımlanıp, bütün düzenin onun üzerine kurulacağını söylemektedir.

Sontag görüntülerin gerçekler yerine geçmesinin asıl sebebinin fotoğrafın hem bir görüntü hem de gerçeğin yorumlanması olduğunu söylemektedir. Gerçek olarak kabul edilenin çoğaltılabilir bir şey olmasına da dikkat çekmektedir (Sontag, 2008, s. 181).

Bundan ötürü bir fotoğrafa baktığımızda, Barthes'in söz ettiği gibi onun nasıl bir gönderge yaptığı önem kazanmaktadır.

Barthes, fotoğrafta göndergenin, görüntünün işaret ettiği şey olduğunu ve fotoğrafta tasvir edilenle aynı olması gerekmez de zorunlu olarak gerçek olan bir şey olduğunu savunur. Barthes ayrıca, sanatçının görüntüyü hayal edebildiği, icat edebildiği resim veya diğer temsil biçimlerinden farklı olarak, fotoğrafta görüntünün her zaman gerçeklikle bir bağlantısı olduğunu belirtir. Ayrıca, farklı fotoğrafik göndergelerin kombinasyonunun bir söylem veya anlatı yaratabileceğini, ancak bu göndergelerin yanıltıcı veya aldatıcı da olabileceğini açıklamaya devam eder. Bununla birlikte, izleyicinin görüntünün gerçek olmadığını kolayca anlayabileceği resimden farklı olarak, fotoğrafta görüntünün gerçekliğini inkâr etmek çok daha zordur. Barthes, fotoğrafın sanat ya da iletişim olmadığını, bunun yerine temel kuralının 'gönderme' olduğunu söylemektedir (Barthes, 1996, s. 74).

Buradan fotoğrafik gerçeklik tartışmasında önemli olan zaman, mekân, ışık gibi konuların ağır bastığını görmekteyiz. Gerçeklik tartışılacaksa önce bunlara bakılacaktır. Bunun nedeni gerçekliği bozmak için zaman, mekân ve ışık gibi kavramların kullanılması gerektiğidir. Barthes'in fotoğrafik göndermeyi şöyle açıkladığını görmüştük; merceğin önüne koyulan gerçek olan şeyin, görüntü veya göstergenin bir gerçek olmayan gönderge yapmasıdır. Bu olmazsa fotoğrafın olmayacağını söylemiştir.

Teknoloji sayesinde oluşturulan görüntüler gün geçtikçe daha maddi bir gerçeğe yaklaşıyor da aynı zamanda bir o kadar da uzaklaşmaktadır. Bunun nedeni dijital çağla birlikte fotoğraf çekerken bile değişebilen imgeler olduğu gibi dijital teknolojinin imkanlarıdır. Bu imkanlar ışığı, mekânı, zamanı yönetebilme becerileri kazandırmıştır.

Virilio, gerçeğin daha karmaşık ve çok katmanlı hale geldiğini ve bunun çevremizdeki dünyayı nasıl adlandırdığımız ve yönlendirdiğimiz konusunda önemli etkileri olduğunu söylemektedir. Şu anda bir öznenin veya nesnenin "gerçek" gerçekliği ile görüntü ve seslerin yarattığı sanal gerçeklik

arasında bir bölünmeye tanık olduğumuza dikkat çekmektedir. Dünyamızda giderek daha belirgin hale gelen bu ayrım, siyaset ve sanat gibi çeşitli alanlarda gözlemlenebilmektedir (Virilio, 2002, s. 198).

Böylelikle, fotoğrafın gerçek ile doğrudan ilişkisine odaklanmaktan ziyade, görüntülerin üzerinde durmak daha yerinde görünmektedir. Sonuç olarak, Sontag'ın da dediği gibi fotoğrafın bize sunduğu şey gerçek değil görüntülerdir. Sontag aynı zamanda felaketlerin, başarısızlıkların, acıların, kötü hastalıkların fotoğraflarının daha fazla çekici gelmesinin nedenini bireyin bu tür olayları yaşamak istememesi, baktığı fotoğrafta orada olanın kendisinin olmayıp burada olmasıdır. Sontag'ın bu okuması günümüzdeki özellikle internet dünyasıyla önümüze sunulan idealleştirilmiş yaşamları yakalamaya çalışmayı olanaklı kılar mı? İdealleştirilmiş olan yaşamlar aslında birer felaket midir?

Post Fotoğraf

Geleneksel fotoğraftaki gerçekliğe görüntü gerçekliği deniliyorsa, dijital dünyanın gelişmesiyle görüntü değişmiş ve dönüşmüş olması görüntünün gerçekliğini de değiştirmiştir. Bu değişen görüntü için gerçeklik tartışmaları da farklı bir boyut kazanmıştır. Sadece görüntü değişmemiş aynı zamanda görüntüyü kaydetme, basma aşamaları da değişmiştir. Geleneksel fotoğraftaki filme kaydetme yerini dijital olarak, kodlanarak kaydetmeye bırakmıştır. Artık görüntü denilince piksellerin dünyasından bahsedilmeye başlanacaktır. Üstelik fotoğrafın kendi tarihi kadar eski olan manipülasyon, dijital dünya ile birlikte daha kolay hale gelmiştir. Fotoğrafın ilk dönemlerinde yapılan manipülasyonlar; fotoğrafı yeniden kurgulama, negatifleriyle oynama, kesme, çıkarma, çıktı üzerine çıktı alma gibi işlemlerle yapılan manipülasyonlardır. Ancak dijital görüntülerle birlikte piksellerin dünyasına girildiği için manipülasyon çok daha kolay hale gelmiştir. Michael Schwab'a göre bunun nedeni; öncelikle fotoğraf ve filmde kullanılan kimyasal işlemler ile dijital ortamda kullanılan elektriksel işlemler arasındaki farklardır. Geleneksel fotoğraf ve filmde kullanılanlar gibi kimyasal işlemlerle oluşturulan görüntünün kolayca değiştirilemeyen fiziksel bir ortama kaydedildiğini belirtmektedir. Ancak dijital ortamda elektriksel işlemler, bilginin fiziksel ortamdan ayrılmasını sağlayarak görüntünün silinip yeniden yazılmasına olanak tanır. Schwab bunun yalnızca tüm görüntünün veya çerçevenin olası manipülasyonuna izin vermediğini, aynı zamanda görüntüyü oluşturan tek tek piksellerin manipülasyonuna da izin verdiğini açıklamaktadır. Bu, dijital medyanın, son görüntü üzerinde büyük bir esneklik ve kontrol sağlayarak, tek tek piksel düzeyinde çok hassas şekilde değiştirebileceği anlamına gelebilmektedir (Schwab, 2008, s. 34).

Bunun nedeni, analog fotoğraf kültürel ve dilsel bir nesne olarak karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla analog görüntü indexiceldir (işaret eden/gösteren). Bağlamı, içeriği, kültürü, zamanı, mekânı ve varlığı vardır. Buna karşın dijital görüntü non-indexiceldir. Dijital imgenin nesneye bağlı bir içeriği, gösterimi veya ikonik bir şeması

yoktur. Bunun nedeni görüntüye yapılan müdahalelerdir. “Fotoğraf, kelimenin tam anlamıyla bir göndergenin yayılmasıdır. Burada olan bana, orada bulunan gerçek bir bedenden, nihayetinde bana dokunan ışınlar yayar” (Barthes, 1996, s. 98). Daniel Rubinstein and Katrina Sluis “Two The Digital Image in the Photographic Culture the Photographic Image in Digital Culture” makalesinde Barthes’ın bu göndergeye bağlı, fotoğrafın özü olan şeyde aklına getirmedeği bir şeyin olduğunu söylemektedirler. Bu fotoğrafın özü (noema) olarak gördüğü şeye, aslında laboratuvar teknisyeninin işlem sırasında değiştireceği en ufak şeyin bile etkisinin olacağıdır. Verdiği örnekte eğer teknisyen film kimyasının derecesini farklı şekilde ayarlarsa görüntünün indexicality (işaret eden/gösteren)’si tamamen yitirileceği şeklindedir (Rubinstein & Sluis, 2013, s. 27).

Dijital görüntünün bizi etkilemesi için önce göndergesine mi bakmak gereklidir? Geleneksel fotoğrafta bile göndergenin değiştiği ortadayken post fotoğrafta göndergeden bahsetmek mümkün müdür?

Bugün, post fotoğrafik çağa girerken, hayali ile gerçek arasındaki ontolojik ayrımlarımızın ortadan kaldırılamaz kırılabilirliği ve kartezyen rüyanın trajik anlaşılabilirliği ile bir kez daha yüzleşmeliyiz. Gölgeyi düzeltmeyi gerçekten öğrendik, ama anlamlarını sağlamayı ya da doğruluk değerlerini sabitlemeyi değil; Platon’un mağarasının duvarlarında hala titriyorlar (Mitchell, 1994, s. 225).

Günümüzde kitle iletişim araçlarındaki fotoğrafik görüntüler bilgisayarlara bile ihtiyaç duyulmadan telefonlar aracılığıyla da işlenip oluşturulabilmektedir. Hatta bazı popüler sosyal medya araçlarında fotoğrafik görüntülerde özellikle herhangi bir bozuma uğramadığını belirtmek için hastag kullanılmaktadır. #nofilter gibi. Çekilen bu kadar fotoğraf anıları nasıl barındıracaktır? Hatırlatma nesnesi olarak kalmalı mıdır? Hatırlatma eylemini yine belli aralıklarla dijital dünya bize dayatmaya mı çalışacaktır? Temel amaç unutturmamaya mı çalışacaktır? Yoksa bellekte yer edemediği halde bize zorla bir anı mı oluşturulmaya çalışılmaktadır?

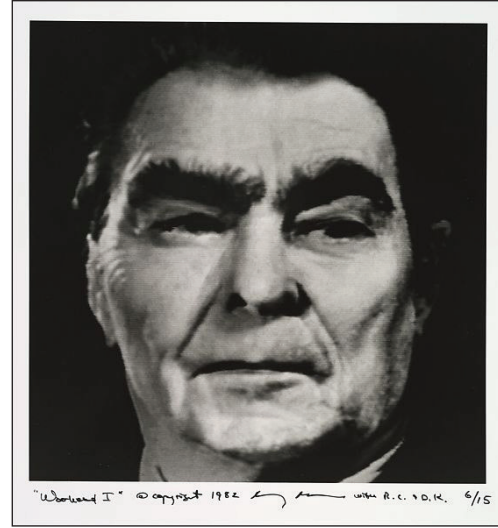
Fotoğrafta Bağlamı Dışında Kullanılan Anılar

Günümüzde teknolojinin gittikçe gelişmesi manipülasyonların sadece bilgisayar aracılığıyla değil dijital fotoğraf makineleri veya telefon aracılığıyla çekim esnasında bile yapılmasına imkân sağlamaktadır. Artık düğmesine bile basmadan yüz algılamaya gibi özellikleriyle kendi kadrajını kendisi belirleyen makineler mevcuttur. Fotoğrafı çeken artık biz değil makinelerdir. Üstelik fotoğraf elde etmek için bir makineye bile sahip olmamız gerekmemektedir. İnternetteki görüntüler kullanılarak fotoğraf oluşturulabilir.

Barthes, fotoğrafın geçmişi anımsamadığından bahseder. Fotoğrafın onda yaptığı etki zamanla ve uzaklıkla bozulmuş yenilemesi değil, gördüğü şeyin gerçekte var olduğuna tanıklık etmesidir. Bu nesnel gerçeklikten post fotoğrafik

dönemde daha da uzaklaşmış, sanal ve hiper gerçekliğe doğru evrilmeye başlanılmıştır.

Dijital teknolojiyi kullanarak fotoğrafik portre yapan ilk sanatçılardan birisi Nancy Burson’dur. 1980’li yıllarda film yıldızlarının, siyasetçilerin, suikastçıların yüzlerinden parçalar seçerek yeni portreler yaratmaktadır.



Şekil 2. Warhead 1, Nancy Burson, jelatin gümüş baskı, 19,3x19,2 cm, 1982.

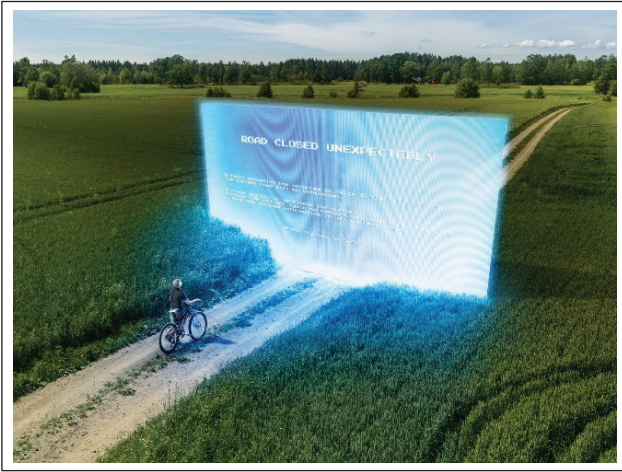
Bir diğer post fotoğraf sanatçısı olarak Julia Borissova’yı incelersek o da yaptığı işlerinde nesnelere veya öznelere bağlamı dışında kullanarak oluşturmaktadır. DOM (Documentobject Model) adlı projesinde “Khrushchyovka” adı verilen toplu konut türünü seçerek ev maketi yapmıştır. Bu toplu konut modellerinin Khrushchev dönemi Rusya’da yapıldığını ve toplu konut fikrinin ilk onların aklına geldiğini söylemektedir. Ancak Stalin dönemi bu toplu konutlar mimari açıdan bir yozlaşma olarak görülmüştür. Şimdi ise zamanlarını doldurdukları için yıkılacaklardır. Ne kadar mimari açıdan beğenilirse de hala içlerinde Rusların yaşadığını söylemektedir. Borissova bu evleri kendi bağlamlarından çıkartarak onları gerçek ve hayali bir kolajla teatral bir sahne yaratmaya çalışmıştır. Projesindeki temel kavram evi nasıl hatırladığımız, nasıl hissettiğimizle ilişkilidir (Borissova, 2018).

Bir diğer post fotoğraf sanatçısı ise 1984 İsveç doğumlu Erik Johansson’dır. Fotoğraf sanatçısı olan Johansson çektiği farklı fotoğrafları bilgisayar ortamında bir araya getirerek sürreal bir dünya yaratmaktadır. Çektiği fotoğraflarda “an”ı yakalama yerine daha çok hayali bir ortam oluşturmaya çalışmaktadır. Her ne kadar hayali ortamlar yaratsa da gerçekçi gözükmesi için uğraşmaktadır.

Bu bölümün sonunda görülüyor ki nesnel gerçekliğin fotoğraftaki durumu değişmiştir. Fotoğrafın anı saklama, tanık olma, belgeleme ve unutturma gibi işlevleri ile belleğin hatırlama, çarpıtma, değiştirme gibi işlevleri birlikte



Şekil 3. DOM (Document object Model), Julia Borissova, 15x20 cm, 2014.



Şekil 4. Road Closed Unexpectedly, Erik Johansson, surreal photography, 2019.

çalıştığında belleğin güvenilir yapısı fotoğrafı da etkileyecektir. Birlikte bir unutuşa zemin hazırlamaları ve bir yalanı paylaşabilmeleri olası gözükmektedir.

SONUÇ

Görüntüyü elde etme, sunma şekilleri teknoloji ile birlikte farklılaşmıştır. Aktarılan ya da izleyiciye sunulan görüntülerin anlamlı bir bütünlüğe sahip olma niteliği bozulmaya dolayısıyla bellekte kalıcı hale gelebilmesi için oluşturulacak koda imkân sağlamamaya başlamıştır. Virilio, görüntü içerisinde yaşamaya başlayan toplumun hafızalarının gereksiz nesnelere, imgelerle bir yığına dönüştüğünü, bu yığınım hafızlarında kötü bir şekilde bir araya getirilmiş semboller halini almakta olduğunu söylemektedir. Bu Jameson'ın fazla görüntüye maruz kalan bir belleğin yitimi anlatımına eş değer gözükmektedir. Buradan da anlaşılıyor ki bellek yitimi olası gözükmektedir. Görüyoruz ki tarihte bellek ile ilgili çalışmalar yapan sanatçılar bellek yitimine de hizmet etmiştir.

Fotoğrafın anıyı nasıl barındırdığı araştırıldığında, Berger'in unutulmuş diye kaydettiği söyleminin olanaklı olduğu ortaya çıkmaktadır. Barthes'ın tanımlamasında da gördüğümüz gibi fotoğrafik gönderge sadece merceğin önüne koyulan gerçek şeydir. Ona göre fotoğrafın gördüğü gerçeklik gerçek olmayan bir şeye dönüşmektedir. Bu gerçeklik sadece fotoğrafta gördüğümüz nesnenin orada olmasıdır. Bunu da geçmiş ile şimdinin bir çakışması olarak anlatmaktadır. Geçmiş ile şimdinin çakışmasına teknolojinin imkanlarıyla geleceğin de eklenebileceği ortadadır. Fotoğraf her ne kadar şimdi ile ilişkili olsa da fotoğraf makinelerinin çalışma prensibinden dolayı aslında bir ışık hareketidir. Bunun sonucunda geçen bir zaman vardır. Dolayısıyla eş zamanlılık burada yitirilmektedir. Eş zamanlılığını yitiren şey ne kadar şimdiyi imleyebilir? Fotoğraf anlık hareketi hapseder. Bunu yaparken an'a ait uzamı gösterebilmek için eylemsizliğinden kurtulmayı çabalar. Dolayısıyla fotoğrafı çekilen şey ne gözün gördüğüdür ne de zamansal olarak gerçektir. Yanıtılan şey merceğin önüne koyulan şeyin gerçekliğidir. Gerçekliğin bir temsildir.

Öncelikle gözün karşılaştığı o kadar fotoğraftan bir seçme yapabilmesi önemlidir. Burada belleğin nasıl bir kodlama yapacağı ve kodun nasıl kalıcı hale geleceği önem kazanmaktadır. Daha sonra bir fotoğrafa yani sabit bir görüntüye baktığımızda bizi neden etkilediği sorusunun cevabı olarak Barthes'ın *studium* ve *punctum* kavramları doğrultusunda her ikisini de barındırması gerektiği ortaya çıkmaktadır. Fotoğrafın günümüzdeki görüntü bolluğunda Barthes'ın deyimiyile "gerçekliği" ikileştirmeden ve kararsız bırakmadan vurguyla dönüştürmesi durumunda, bu etkinin bulunmasının zor olacaktır. Yani, çok fazla görüntünün olduğu bir ortamda, belirli bir etki yaratmanın zorluğu ortadadır. Aynı zamanda Barthes bu etkinin hareketli görüntülerde mümkün olmadığı çünkü hareketli görüntülerde an'ın kaybolduğu ve fotoğrafın özü denilen şeyin yitirilmiş olduğunu söylemektedir. Fotoğraf her ne kadar unutmaya barındırsa da aslında unutulmanın tekrardan hatırlandığı bir inşadır. Buradan anlaşılıyor ki fotoğrafların bir anıyı barındırması tartışmasından ziyade gerçeklikleri tartışılan bir noktadayız.

Fotoğrafla başlayan görüntü elde etme, gerçekliğin değişmesine de olanak sağlamıştır. Sontag gerçek için görüntüler bize ne veriyorsa o olduğunu söylemektedir. Özellikle 19. yüzyıl sonrası gerçek denilen şeyin görüntüler ile anlatılır olduğunu aktarmıştır. Çünkü fotoğrafın her şeyden önce bir görüntü ve gerçeğin izi olduğunu söylemektedir.

Bütün bu bağlamlar sonucunda fotoğraf ne çekilen şeyin ne de gözün gerçekliğini sunmaktadır. Gerçekliğin ancak temsili yapılabilmektedir. Özellikle teknolojinin gelişimi ile bu gerçeklik post fotoğrafta karşımıza piksellerin dünyasını getirmiştir. Piksellerin manipülasyonu kolaylaştırması gerçeklik kavramının tamamen değişmesine sebebiyet vermektedir. Belleğin çalışma prensibine benzer bir şekilde artık fotoğraflar anı barındırmak yerine yeni bir anı, bellek inşa edebilmektedirler. Aynı zamanda fotoğrafın hem şimdi hem de geçmişle ilgili olduğu düşünüldüğünde post fotoğrafla birlikte bir gelecek inşası da kurulabilmektedir. Sonuç olarak özellikle dijital olarak fotoğrafla başlayan bu süreç belleğin çok fazla görüntüye maruz kalması ile bellek yitimine sebep verebilmektedir.

Etik: Bu makalenin yayınlanmasıyla ilgili herhangi bir etik sorun bulunmamaktadır.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar, bu makalenin araştırılması, yazarlığı ve/veya yayınlanması ile ilgili olarak herhangi bir potansiyel çıkar çatışması beyan etmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Ethics: There are no ethical issues with the publication of this manuscript.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author declared no potential conflicts of interest with respect to the research, authorship, and/or publication of this article.

Financial Disclosure: The author declared that this study has received no financial support.

KAYNAKÇA

Antmen, A. (2014). *20. Yüzyıl batı sanatında akımlar*. Sel Yayıncılık.

Arauz, N. S. (2007). Amnezi manifestosu. *Cogito*, (50), 248-257.

Barthes, R. (1981). *Camera Lucida: Reflections on Photography*. (R. Howard, Trans.) Hill and Wang.

Barthes, R. (1996). *Camera Lucida: Fotoğraf üzerine düşünceler*. (R. Akçakaya, Trans.) Altıkkırkbeş Yayın.

Berger, J. (2013). *Understanding a photograph*. Penguin Group.

Borissova, J. (2018). *Julia Borissova*. Accessed on Sep 17, 2020. http://www.juliaborissova.ru/Julia_Borissova_PhotoSite/Projects/Pages/DOM._Part_1.html [CrossRef]

Boyer, P., & Wertsch V. (2009). *Memory in mind and culture*. Cambridge University Press. [CrossRef]

Boyer, P., & Wertsch, J. V. (2015). *Zihinde ve kültürde bellek*. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Burson, N.(1982),*Warhead I*[Photographs]. The Met, New York, NY,United States <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/266955>

Fawns, T. (2016). *Blended memory:Distributed remembering and forgetting through digital photography*. The University of Edinburg.

Heartney, E. (2011). *Art and today*. Phaidon Press Limited.

Jameson, F. (2011). *Postmodernizm ya da geç kapitalizmin kültürel mantığı*. In M. F. Çelikkaya (editor). Nirengi Kitap Birleşik Dağıtım Kitabevi.

Johansson, E.(2019).*Road Closed Unexpectedly*, <https://www.erikjo.com/work/road-closed-unexpectedly>

Mctighe, M. (2012). *Framed spaces, photography and memory in contemporary installation art*. Dartmouth College Press.

Mitchell, W. J. (1994). *The reconfigured eye: Visual truth in the post-photographic era*. The MIT Press.

Rochlitz, R. (2002). Walter Benjamin ve fotoğrafçılık deneyim ve teknik çoğaltılabilirlik. *Sanat Dünyamız*, (84), 189–193.

Rubinstein, D., & Sluis, K. (2013). The Digital Image in Photographic Culture :Algorithmic Photography and the crisis of representation. In M. Lister (editor). *The Photographic Image in Digital Culture* (pp. 22-25): Routledge Taylor&Francis Group.

Schacter, D. L. (2017). *Belleğin izinde : beyin, zihin ve geçmiş*. (E. Özgül, Trans Ed). Yapı Kredi Kültür ve Sanat Yayıncılık.

Sontag, S. (2008). *Fotoğraf üzerine*. (O. Akınbay, Trans Ed). Agora Kitaplığı.

New Museum of Contemporary Art. (1985-1986). *The Art of The Memory: The Loss of History*[Sergi].(1985-1986). New York, NY, United States. <https://archive.newmuseum.org/exhibitions/120>

Virilio, P. (2002). Fotofiniş. *Sanat Dünyamız*, (84), 195–202.