

AKADEMİK SANAT, TASARIM VE BİLİM DERGİSİ

akademik sanat

ISSN - 2458-9776

SAYI ISSUE 21 • 2024





ANKARA
**HACI BAYRAM VELİ
ÜNİVERSİTESİ**

ISSN - 2458-8776

SAYI ISSUE 21 • 2024

**© ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ LİSANSÜSTÜ
EĞİTİM ENSTİTÜSÜ**

**© ANKARA HACI BAYRAM VELİ UNIVERSITY
GRADUATE SCHOOL OF EDUCATION**

AKADEMİK SANAT, TASARIM VE BİLİM DERGİSİ

akademik sanat

KURUCU FOUNDER

Prof. Dr. Mehmet Naci BOSTANCI

EDİTÖR EDITOR

Dr. Öğr. Üyesi Nesli Tuğban YABAN

YABANCI DİL EDİTÖRÜ FOREIGN LANGUAGE EDITOR

Dr. Öğr. Üyesi Ayşe Selmin SÖYLEMEZ

EDİTÖR YARDIMCILARI EDITOR ASSISTANTS

Arş. Gör. Ozan KAHVECİ

Arş. Gör. Rumeysa ÖZTÜRK

DİZGİ TYPOGRAPHIC/LAYOUT

Arş. Gör. Ozan KAHVECİ

YÖNETİM YERİ ve ADRESİ EXECUTIVE OFFICE

Akademik Sanat; Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi

Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Emniyet Mahallesi, Abant-1. Caddesi No:10/2 E Blok, Kat:7

06500 Yenimahalle/ANKARA Tel: (0312) 546 13 53

E-posta: akademik.sanat@hbv.edu.tr

© ANKARA HACI BAYRAM VELİ ÜNİVERSİTESİ

LİSANSÜSTÜ EĞİTİM ENSTİTÜSÜ

© ANKARA HACI BAYRAM VELİ UNIVERSITY

GRADUATE SCHOOL OF EDUCATION

DANIŞMA KURULU ADVISORY BOARD

- Prof. Dr. Ali Akın AKYOL
(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Prof. Dr. Attila DÖL
(Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi)
Prof. Dr. Ayhan ÖZER
(Gaziantep Üniversitesi)
Prof. Dr. Aysun ALTUNÖZ
(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Prof. Dr. Ayşen SOYSALDI
(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Prof. Dr. Birsen ÇEKEN
(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Prof. Cevza CANDAN
(İstanbul Teknik Üniversitesi)
Prof. Dr. Fehim HUSKOVİÇ
(Üsküp Kiril Metodi Üniversitesi)
Prof. Dr. Fulya BAYRAKTAR
(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Prof. Dr. Gültekin AKENGİN
(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Prof. Dr. Hakan PEHLİVAN
(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Prof. Dr. Kaan CANDURAN
(Hacettepe Üniversitesi)
Prof. Dr. Mustafa ARAPİ
(American University of Tirana, Academy of Fine Arts)
Prof. Dr. Nehat BEKİRİ
(Makedonya Teteva Üniversitesi)
Prof. Dr. Saliha AĞAÇ
(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Prof. Stalbek BAKTIGULOV
(Kırgızistan Türkiye Manas Üniversitesi)
Prof. Dr. Turan AKSOY
(Arucad Arkin University of Creative Arts and Design)
Prof. Dr. Yüksel GÖĞEBAKAN
(İnönü Üniversitesi)
Doç. Dr. Gül YAŞARTÜRK
(Akdeniz Üniversitesi)
Doç. Dr. Üyesi Hüseyin ÖZÇELİK
(Hacettepe Üniversitesi)
Doç. Dr. İsmail Aysad GÜDEKLİ
(Akdeniz Üniversitesi)
Doç. Dr. Mehmet SAĞ
(Akdeniz Üniversitesi)
Doç. Dr. Sevil KERİMOVA
(Azerbaijan State University of Culture and Fine Art)

YAYIN KURULU EDITORIAL BOARD

- Prof. Dr. Esma İĞÜS
(Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)
Prof. Dr. Fatma Belma OĞUL
(İstanbul Teknik Üniversitesi)
Prof. İnel İNAL
(Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)
Prof. Dr. Seher TETİK IŞIK
(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Prof. Dr. Serdar TUNA
(Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi)
Prof. Dr. Solmaz BUNULDAY
(Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)
Prof. Dr. Tolga AKALIN
(Giresun Üniversitesi)
Prof. Dr. Yaşar Selçuk ŞENER
(Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)
Doç. Dr. Ayça TUFAN BAKNALI
(Yıldız Teknik Üniversitesi)
Doç. Dr. Aytül PAPİLA
(İstanbul Beykent Üniversitesi)
Doç. Dr. Ceyhan KONAK
(Kocaeli Üniversitesi)
Doç. Dr. Engin ASLAN
(Dokuz Eylül Üniversitesi)
Doç. Emine YALUR
(Bandırma Onyeddi Eylül Üniversitesi)
Doç. Dr. Ergün ARDA
(Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)
Doç. Evrim ÖZESKİCİ
(Uşak Üniversitesi)
Doç. Dr. Ezgi TOKDİL
(Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Elif ANBARPINAR
(Sinop Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Gökçin ÇUBUKCU
(Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Hülya DEMİR
(Ondokuz Mayıs Üniversitesi)
Dr. Öğr. Üyesi Tamer KAVURAN
(Fırat Üniversitesi)

Nursun HAFIZOĞLU	1-15
EKOLOJİK SORUNLARIN SANATA YANSIMASI VE SUE COE ESERLERİ Reflection of Ecological Problems in Art And Sue Coe Works	
Mehmet Emin AKSARAY, Serdar DARTAR	16-26
SAYFA TASARIMININ TANIMI VE TEMEL UNSURLARI Definition and Basic Elements of Page Design	
Can ÇOBANOĞLU, Sibel ALMELEK İŞMAN	27-46
18. VE 19. YÜZYIL AMERİKA BİRLEŞİK DEVLETLERİ SANATINDA SAVAŞ TEMALI RESİMLER 18th and 19th Century War-Themed Paintings in United States Art	
Kenker OKTAV	47-61
PIETER BRUEGEL'İN RESİMLERİNDE MEKAN VE ZAMAN ANLATIMI ÜZERİNE ÇÖZÜMLEME Space and Time Expression in Pieter Bruegel's Paintings	
Kübra KURT, Erkan AYDINTAN	62-81
YAPAY IŞIĞIN TEMEL ALINDIĞI ENSTALASYONLARDA IŞIĞIN; MEKÂN, SANAT NESNESİ VE ZİYARETÇİ İLE İLİŞKİSİ ÜZERİNE BİR SAPTAMA A Determination on the Relationship of Light with Space, Art Objects, and Visitors in Installations Based on Artificial Light	
Neslihan ERDOĞAN, Arife Deniz OKTAÇ BEYCAN	82-105
ANADOLU'DA YABANCI OKULLAR MESELESİNE MİMARİ BİR BAKIŞ: MERZİFON AMERİKAN KOLEJİ An Architectural Look on The Issue of Foreign Schools in Anatolia: Merzifon American College	
Güncel Gürsel ARTIKTAY	106-113
BİYOKÜLTÜREL BAKIŞ AÇISIYLA MÜZİKTE "SANAT" VE "SANATÇI" KAVRAMI The Concept of "Art" and "Artist" in Music From a Biocultural Perspective	
İlyas Arapoğlu, Duygu Kahraman	114-126
SERAMİK SANATINDA ALTERNATİF KALIP YÖNTEMLERİ Alternative Mold Methods in Ceramic Art	
Kani ÜLGER	127-150
GOTİK, RÖNESANS VE BAROK DÖNEM RESİM SANATININ HEYKEL VE MİMARİ DİSİPLİNLERİYLE ETKİLEŞİMİNİN SANAT ESERLERİ ODAĞINDA İNCELENMESİ Investigation of the Interaction of Gothic, Renaissance and Baroque Painting Art with Sculpture and Architectural Disciplines in the focus of Painting Artworks	

EKOLOJİK SORUNLARIN SANATA YANSIMASI VE SUE COE ESERLERİ

Reflection of Ecological Problems in Art And Sue Coe Works

Nursun HAFIZOĞLU¹

ÖZET

İnsanlık tarihinde doğa ve doğa-insan ilişkisi, ilkel toplulukların sanatlarıyla başlayan ve günümüze kadar uygarlığın geçirdiği tüm dönemlerde öne çıkan, sanatın temel konularından biridir. Sanayi devriminden sonra ise büyük toplumsal değişimlerle beraber sanattaki alışlagelmiş doğa algısı kırılarak biçim değiştirmeye başlamıştır. Özellikle 1960'lı yıllardan itibaren doğa-insan ilişkisinde taraf tutan ve doğadan yana tavır almaya başlayan sanatçılar, çevre problemlerine dikkat çekmeye ve farkındalık oluşturmaya çalışmışlardır.

Günümüzde de ekoloji temelinde bakıldığında, iklim krizi, nüfus artışı, canlı türlerinin yok olması, hava- su-toprak kirliliği, çölleşme-kuraklık vb. gibi durumlar Antroposen Çağı'nın en büyük problemlerini oluşturmaktadır ve küresel olarak yaşanan bu krizin etkileri birçok sanatçının odağında yer almaya başlamıştır. Sanat-doğa ilişkisi incelenirken, sanatçıların bütüncül bir bakış açısına sahip olmalarının yanı sıra hassasiyetlerinin belli bir konu üzerinde odaklandığı da görülmektedir. Bu sanatçılardan biri olan Sue Coe, sanatında ve yaşamında hayvan hakları savunucusu ve bir aktivisttir. Sanatçının özellikle insan faaliyetleri sonucunda zarar gören hayvanları konu edinen eserleri birer protesto niteliğindedir. Sanatçının çalışmalarında yer verdiği hayvan figürleri bu araştırma kapsamında ekolojik sorunların sanata olan yansımalarını tespit edebilmek ve sanatın doğa-insan ilişkisi üzerinde üstlendiği tutumu anlayabilmek adına araştırılmıştır.

Araştırma, literatür tarama yöntemi ve doküman inceleme modeliyle yapılmış olup, elde edilen veriler betimsel analizle özetlenerek yorumlanmış ve içerik analiziyle derinlemesine incelenmiştir. Doğa-insan arasındaki ilişkinin sanata yansıdığı kaynaklar birincil kaynak olarak ele alınmış olup, ekolojik kriz çağdaş sanatçıların üretimleri üzerinden incelenmiştir.

Araştırmayı sınırlandırmak adına belirtilen konu ve zaman aralığı dışında kalan yazılı ve görsel veriler araştırma kapsamı dışında bırakılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Ekoloji ve sanat, Sue Coe, güncel sanat, doğa, eleştirel sanat

ABSTRACT

In the history of humanity, nature and the relationship between nature and nature and man begins with the art of primitive communities and continues as one of the main subjects of art in all periods of civilization until today. After the industrial revolution, with the great social changes, the perception of nature in art was broken and changed its form. Since the 1960s, artists who have taken sides in the nature-human relationship have tried to draw attention to environmental problems and raise awareness.

Today, when we look at it on the basis of ecology, climate crisis, population increase, extinction of living species, air-water-soil pollution, desertification-drought, etc. constitute the biggest problems of the Anthropocene Epoch. The effects of this global crisis are in the focus of many artists. In addition to the artists having a holistic perspective on the art-nature relationship, it is also seen that their sensitivities focus on a certain subject. One of those artists, Sue Coe, is an animal rights activist and activist. The artist's works, especially those about animals harmed as a result of human activities, are protests. The animal figures included in his works were investigated in order to understand the attitude of contemporary art practices on the nature-human relationship.

In the study, the literature was made with the review method and document review model, and the obtained data were summarized and interpreted by descriptive analysis and examined in depth with content analysis. The sources in which the relationship between nature and human are reflected in art have been considered as primary sources and the ecological crisis has been examined through the productions of contemporary artists.

In order to limit the research, written and visual data outside the specified subject and time interval were excluded from the scope of the research.

Keywords: Ecology and art, Sue Coe, contemporary art, nature, critical art

EXTENDED ABSTRACT

In this research, contemporary art practices are examined in order to understand the period, especially by touching on the breaking points of the human-nature relationship after the industrial revolution. In the face of social and spiritual problems created by the changes in the relationship between art and nature since the 1960s, the artist wanted to draw attention to and question the problems of the age with his productions, as well as producing aesthetic objects related to nature. Today, due to increasing natural destruction, this relationship has become a part of contemporary art practices.

The fact that many artists focus on the ecological crisis and the destruction of nature causes globalization to find a wide place in the context of contemporary art. Sue Coe, one of the artists who deal with the relationship between art and nature, is an animal rights advocate and activist in her art and life. The artist's works, which are about animals damaged as a result of human activities, are examined in a documentary manner and have a protest nature. The effects of globalization, especially on animals, were discussed through the artist's works, and the social reflections of the situation were investigated.

In addition, the artist, who dealt with issues such as sexism, racism, capitalism, war, social injustice, and animal cruelty, protested all forms of violence and exploitation by criticizing social injustices and abuse of power in social and ecological terms throughout his artistic life. In this research, Sue Coe's sensitivity in painting and print studies, which is a system criticism, has been examined for its reasons.

In the study, the change of art in the nature-human relationship after the 1960s was discussed, and the literature review method was used to collect data on the subject. Theses, articles, periodicals and non-periodical publications that can have an idea about the artists who bless nature, want to raise awareness and produce works on the subject are discussed. In addition, the study has been supported by sources dealing with artistic and social events from the 1960s to the present.

The research was conducted with the literature review method and document review model, the data obtained were summarized with descriptive analysis and interpreted and subjected to an in-depth process with content analysis. The sources on which the relationship between nature and human are reflected in art are considered as primary sources, and contemporary works of art after 1960 are examined. Examples of the works produced by 9 artists in order to draw attention to nature and raise awareness were examined, and the works directly related to the research subject were examined in order to shed light on the subject. Instead of works in which the perception of nature in art changes and the artist imitates and imitates nature, the works of these 9 artists are the artistic expressions of the destruction of nature as a result of human activities.

In addition, the artist Sue Coe, who is the subject of research, has touched the nerve endings of the society and shed light on sensitive issues such as animal rights by using the power of drawing attention to the subject, creating awareness and persuading the art. The fact that the artist, who wants to activate the audience, does not allow the messages in his works to be overshadowed by any element and even exhibits a direct expression in his works by adding words/symbols can be considered as an effort to convey his sensitivity to the subject and strengthen his sphere of influence. While depicting pain with a documentary attitude in most of his works, the artist almost wanted to shake the audience. Because Coe does not want the viewer to enjoy looking at the works, but rather to be shaken by the depictions of reality, and to get rid of this exploitation order created by man for all the creatures of the planet. In this context, Coe's paintings can be seen as a challenge to the centuries-old dichotomy between nature and culture.

In order to limit the research, written and visual data outside the specified subject and time period were excluded from the scope of the research.

GİRİŞ

Sanat-doğa ilişkisi mağara duvar resimlerinden başlayan ve tarihsel olarak uygarlığın doğa ile kurduğu ilişkiye göre şekillenen bir gelişim göstermektedir. İlkel toplulukların sanatıyla başlayan bu süreç, düşünce yapıları ve toplumlar geliştikçe onların yaşam biçimlerine uygun olarak değişmiştir. Gelişen-dönüşen dünyayla beraber dönemin ruhuna uygun olarak sanatçının doğayı ele alış biçimi, üretim malzemeleri ve tekniği de değişim göstermiştir. Özellikle 18.yy'ın ortalarından itibaren başlayan sanayileşmeyle insan-doğa ilişkisindeki denge sarsılmış, doğa ağır hasarlar almaya başlamıştır. 1960'lardan itibaren yaşanan siyasal, kültürel ve toplumsal alanlardaki radikal değişimlerle beraber sanattaki doğa algısında büyük kırılmalar meydana gelmiştir. Bu yıllarda endüstrileşmenin etkisi ile çevre sorunları yaşanan dünyada sanatçı tepkisini sadece doğaya öykünerek değil, ona dikkat çekmeye ve onu iyileştirmeye çalışarak göstermiştir. Sanatçılar, yine aynı dönemde gelişmeye başlayan çevreci hareketle beraber statükonun simgesi olan müze ve galeriler yerine doğayla daha yakın ilişki kurabilecekleri alternatif mekân arayışlarına yönelmişlerdir ve galeri mekanlarından dışarı çıkarak doğa ile iletişime geçmişlerdir.

Sanat-doğa ilişkisinde 1960'lardan itibaren yaşanan değişimlerin neden olduğu sosyal ve ruhsal problemler karşısında sanatçı, doğayı konu alan estetik nesne üretmenin yanı sıra üretimleriyle çağın problemlerine dikkat çekmek ve sorgulamak istemiştir. Bu ilişki artarak devam eden doğal tahribat sebebiyle çağdaş sanat uygulamalarının bir parçası haline gelmiştir.

Sanatçıların birçoğunun ekolojik kriz ve doğa katliamı konularına odaklanmaları, küreselleşmenin güncel sanat tartışmaları bağlamında geniş yer bulmasına sebep olmaktadır. Sanat-doğa ilişkisini ele alan sanatçılardan biri olan Sue Coe, sanatında ve yaşamında hayvan hakları savunucusu ve bir aktivisttir. Sanatçının özellikle insan faaliyetleri sonucunda zarar gören hayvanları konu edinen eserleri belgeleri bir tavırla üretilmiş olup, protesto niteliğindedir.

1.Ekoloji Kavramı ve 1960 Sonrası Güncel Sanatta Ekolojik Yansımalar

Ekoloji terimi ilk kez 1866 yılında Alman bilim insanı Ernst Haeckel tarafından kullanılmıştır. Canlıların hem birbirleriyle hem de çevreleriyle ilişkisini inceleyen bu bilim dalı günümüzde toplumsal, felsefi ve politik bir hareket olarak da tanımlanmaktadır. 18.yy aydınlanma düşüncesinin ve beraberinde gelen sanayi devriminin doğa üzerindeki yıkıcı etkileri karşısında oluşmaya başlayan bu ekolojik hareket, günümüze kadar farklı yaklaşımlar üzerinden geliştirilmiştir. Bu akımlardan başlıcaları, derin ekoloji, toplumsal ekoloji ve eko-feminizmdir. Descartes'ın madde ve ruhu ayıran anlayışının aksine, ekolojik anlayışların neredeyse genelinde bütüncül bir yaklaşım vardır ve doğa-insan karşıtlığının ortadan kaldırılması hedeflenir (Yıldırım, 2017:290).

18.yy'da Aydınlanma Çağı'nın ve sanayileşmenin başlamasıyla beraber, değişen dinamikler insanın doğa algısını dönüştürerek onun doğadan kopmaya başlamasına ve ekolojik sistemin büyük hasar almasına neden olmuştur. Ekoloji konusuyla özellikle 20.yy'dan itibaren birçok filozof yakından ilgilenmiş, toplumu bilinçlendirmenin yanı sıra önerdikleri yeni sistemle çözüm önerileri sunmuşlardır. Rousseau aydınlanmayı ve modernliği ilk eleştirenlerden biri olarak, modernitenin, mülkiyetle eşitsizliği getirdiğini ve insanın doğaya dönmesiyle eşitliğin sağlanabileceğini belirtmiştir. Ayrıca Rousseau, doğaya olan müdahalelerin ihtiyaçlar kapsamında olması gerektiğinin altını çizmiştir. (Görmez, 2010:63) Luc Ferry 2000 yılında yayınlanan "Ekolojik Yeni Düzen" adlı kitabında, doğaya inanmayı ve onun bir ruhu olduğunu unutan insanın, Descartes'tan beri, doğaya kar odaklı politikalar sebebiyle acımasızca davrandığını ve hümanizmin insan-doğa arasındaki ayrışmayı arttırdığını söylemiştir (Ferry, 2000:16). Rosi Braidotti "İnsan Sonrası" adlı kitabında Da Vinci'nin "Vitruvius Adamı" çizimi üzerinden Avrupa merkezli hümanist görüşü sorgulamıştır. Doğaya ve insana ait bütün ölçütlerin egemen medeniyet üzerinden şekillendirilmesini eleştirmiştir (Braidotti, 2021:25-27). Derin ekoloji'nin babası olarak görülen Alda Leopold ise "Yeryüzü Etiği" başlıklı denemesinde batı toplumlarındaki egemen olan küçümseyici ve ayrımcı bakışı eleştirmiş ve yeryüzünün mükemmel işleyişine odaklanmıştır (Ferry, 2000:99). Felix Guattari ise 1989 yılında yayınladığı "Üç Ekoloji" başlıklı makalesinde ekolojik problemlerin tek başına çözüme ulaşamayacağını belirtmiştir. Ekolojiyi, ideolojik bir fenomen olarak da gören Guattari için ekolojinin çevresel, toplumsal ve zihinsel olmak üzere üç türü vardır ve bu türlerin bağlanmasıyla "ekosofi" terimi oluşmaktadır (URL 27). Toplumsal ekolojiyi geliştiren bilim insanı Murray Bookchin'e göre ise, siyasi ve toplumsal olayları doğru değerlendirmedikçe ekoloji konusunda herhangi bir başarı sağlanamaz (Yıldırım, 2017:296). Murray Bookchin konu hakkında şöyle belirtmiştir;

"Ekoloji, benim açımdan, hep sosyal ekoloji oldu: Yani doğa üzerindeki tahakküm kavramının, insanın insan üzerinde, hatta erkeğin kadın, yaşlıların gençler, bir etnik grubun diğeri, devletin toplum, bürokrasinin birey, bir sınıfın diğer sınıflar ve sömürgeci güçlerin sömürge halklar üzerindeki tahakkümünden kaynaklandığına inanıyorum.

Benim düşünceme göre, sosyal ekoloji, özgürlük anlayışını sadece fabrikada değil, aile içinde de sadece ekonomide değil, psişede de sadece maddi yaşam koşullarında değil, ruhsal koşullarda da sürdürmelidir. Toplumdaki en moleküler ilişkileri, özellikle kadın ve erkek, yetişkinler ve çocuklar, beyazlar ve diğer etnik gruplar, heteroseksüeller ve eşcinseller –bu liste uzatılabilir- arasındaki ilişkileri değiştirmedikçe, toplum en sosyalist anlamda sınıfsız ve sömürsüz hâle gelse de tahakküm varlığını sürdürecektir. (...) Hiyerarşi var olduğu sürece, tahakküm, insanları bir elitler sistemi etrafında örgütlediği sürece, doğaya hükmetme projesi de devam edecek ve gezegenimizi kaçınılmaz bir yok oluşa götürecektir.” (Bookchin, 1996: 76-77).

Ekosistemin bu derece hasar görmesinden, egemen kapital güçlerin ve burjuva hiyerarşisinin sorumlu olduğunu belirten çoğu felsefi görüş, bazı noktalarda birbirlerinden ayrılmaktadırlar. Örnek olarak, eko-feminizm akımı dünyanın bu yok oluşa sürüklenme sebebini erkek egemen sistemde bularak, doğa gibi, kadınların da eril sistemden zarar gördüklerini ve sömürdüklerini belirtir. Ama tüm bu ekolojik akımlarda ana amaç, insan-doğa-toplum ilişkisinin egemen güçlerin tahakkümünden özgürleştirilerek, bütünsel bir anlayışa bürünmesini sağlamaktır.

18.yy’ın Aydınlanma düşüncesi ve sanayi devriminden bugüne kadar inşa edilen ekonomik ve siyasal politikalarda insan-doğa karşıtlık olarak kurgulanmıştır. Doğanın sadece sömürülmesi üzerine kurulan bu ekonomik modeller, ekosistemin ağır hasar almasına sebep olmuş ve bu durum 20.yy’ın ikinci yarısından itibaren geri döndürülemez bir hal almaya başlamıştır. Bu yıkıcı etkilerin şiddetlenerek artması, sanat-doğa ilişkisinin ekolojik anlayış doğrultusunda değişimine sebep olmuştur. Bu değişimin 1960’lı yıllar sonrası yaşanması tesadüf değildir. Artan çevre kirliliğinin yanı sıra tüketim toplumunun hızla yapılandırılması tam da bu yıllarda ivme kazanmıştır. Sanatçı 1960’lardan itibaren doğaya öykünerek, onu taklit ederek, sadece estetik bir nesne olarak ele almayı bırakıp, ona dikkat çekmeye, onu korumaya hatta iyileştirmeye çalışmıştır.

Bu bağlamda birçok sanatçı ekolojik krizin farklı alt başlıklarına odaklanarak, farkındalık yaratmak istemektedir. Ekoloji konusuna değinen sanatçılardan biri de Hans Haacke’dir. Politik içerikli eserleriyle tanınan Hans Haacke’in eserleriyle görünenin altındaki gerçeğe vurgu yaptığı söylenebilir. Toprak sanatıyla bağlantılı olarak sanatçı, 1969’da Cornell Üniversitesinde ‘Grass Grows’ (Çim Büyüyor) adını verdiği çimenlerle örtülü bir toprak tümsek sergilemiştir. Haacke yaptığı çalışmaların özelliğini kendi ifadeleriyle şöyle açıklamıştır;

“Öyle bir şey yap ki doğayla karışsın, sabit kalmasın yerinde, çevresindeki değişikliklere tepki versin... Isıya, sıcaklık değişikliklerine duyarlı bir şeyler yarat, hava akımlarına maruz kalsın yerçekimi gücüne dayansın işleyişi, doğal bir şeyler anlatsın.” (Aktaran; Aydın, Zümrüt, 2013:58).

Kimyasal kullanmadan galeri mekânında yetiştirilen bu çimenler sanatçı için doğayla sanatsal bir platformda etkileşimde bulunabilmenin bir yoludur. Haacke, doğanın ve sanatın birbirlerine bu kadar yakın olmalarını ve izleyicilerin sadece gözlemlerle değil, dokunarak da doğayı deneyimlemelerini istemiştir.



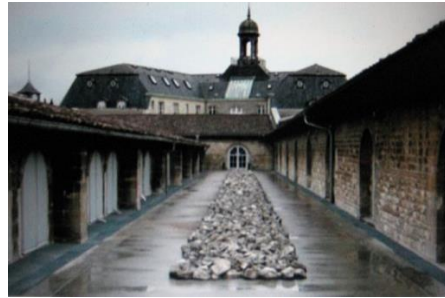
Resim 1. Hans Haacke, ‘Grass Grows’ (Çim Büyüyor), 1966-1969, (URL 12).



Resim 2. Mel Chin, 'Toprak Diriltme Projesi', 1993, Minnesota, (URL 13).

Mel Chin, 'Toprak Diriltme Projesi'ni zehirli atık yığınlarının olduğu ABD Minnesota Pig's Eye Landfill Bölgesi'nde gerçekleştirmiştir. Ekolojik ıslah projesi olan bu çalışma, verimsizleşmiş arazi bölgesinde gerekli tarım ilaçları kullanılarak zehirli toksik metallerin bitkiler tarafından topraktan emilmesiyle toprağın tekrar iyileştirilmesi sağlanmaktadır. Demir çitlerle çevrili bir alanda, + sembolü oluşturacak şekilde bitkileri ekerek alanın ortasına yerleştirmiştir. Bu projede, çevre kirliliğinin önlenmesinin yanı sıra, insan etkinliklerinin sonucunda oluşan kirli toprakların geri kazanılması ve iyileştirilmesi hedeflenmiştir. Sanatçı doğal süreci hızlandırarak yaklaşık üç yıl süren çalışmanın sonucunda tüm alanı zehirlerden arındırmıştır. Chin yaratıcı gücün, sadece metaforik bir eser üretmek değil, bir sorunun kendisine direk olarak müdahale edilerek harekete geçirilebileceğini ifade etmiştir. Chin için sanat, bir dil olmanın yanı sıra değişimi içerisinde barındıran, bir işleve sahip olan ve insanları harekete geçirebilen bir yapıya sahiptir. Bu sebeple de toplumda kritik önem arz eder (Antmen, 2009:255).

Alan Sonfist, Chin'inkine benzer bir projeyi 1975 yılında 'Bakir toprak Havuzu' adını altında New York, Lewiston'da uygulamıştır. Sanatçının kimyasal atık alanında yürüttüğü bu projenin amacı, verimsizleşmiş arazinin iyileştirilerek, tekrar ormanlandırılmasını sağlamaktır (Antmen, 2009:255).



Resim 3. Alan Sonfist, 'Bakir Toprak Havuzu', 1975, Lewiston/New York/ U.S.A., (URL 14).

İstanbul Modern, 2016 yılında doğayı yücelten ve çevresel farkındalığı gündeme getiren 'Yok Olmadan' adlı sergiye ev sahipliği yapmıştır. Sergide yer alan sanatçıların ortak meselesi ekolojidir (URL 6). Sergi katılımcılarından Yoko Ono'nun bu sergi için ahşap tabutlar ve zeytin ağaçlarından oluşan "Ex It" adlı eseri mekâna özgü yerleştirmedir ve daha önce farklı ebatlarda olan versiyonları 1997 yılında sergilenmiştir. Ono'nun çalışmasında, gerçek ebatlarda 50 adet tabutun kapaklarında bulunan pencerelerden dışarıya uzanan zeytin fidanları görülür. Zeytin ağacı sembolik anlam olarak hayatın devamını ve barışı temsil eden bir ağaçtır. Tabut ile zeytin fidanı arasındaki bu tezatlık aslında sanatçının elde etmek istediği anlamı ortaya çıkarmaktadır. "Sanatçıya göre "Ex It" bir süreklilik olarak yaşamın ta kendisidir. Bir başka deyişle, ölüm, yaşamın kendisini var eden, yaşatan ve olgunlaştırandır" (URL 7). Yerleştirmeye, kuş sesleri de eşlik eder. Bu yalın ve çarpıcı çalışma yaşam-ölüm dengesinin önemini vurgulayarak, bu dengenin ekolojik kriz sebebiyle bozulmasının getireceği felaketleri sezdirmektedir.



Resim 4. Yoko Ono, 'Ex It' , 1997-2007, Ahşap tabut, zeytin ağacı ve ses, İstanbul Modern Sanat Müzesi Koleksiyonu /Sanatçı Bağı, (URL 15).

Brezilyalı sanatçı Nele Azevedo'nun Sao Paulo, Paris, Belfast, Lima ve Porto gibi şehirlerde sergilenen "Minimum Monument" adlı yerleştirmesi küresel iklim krizine dikkat çeken, kentsel bir sanat eylemidir. Sanatçı, buzdan 20 santimetre boyunda oturan yüzlerce figür oyar ve onları dış mekandaki basamakların üzerine, kamusal alanlara yerleştirir (URL 1). Yüzü olmayan heykeller zaman geçtikçe küçük su birikintilerine dönüşüp birleşirler. Buz heykellerin erimesi yaşadığımız büyük çevre felaketine göndermede bulunarak, durumun vahametinin sanatsal bir ifade yöntemiyle algılanmasını sağlamıştır.



Resim 5. Nele Azevedo, "Minimum Monument", 2016, São Paulo, Fotoğraf © Néle Azevedo, (URL 16).

Steve Lawler (Mojoko) ve Eric Foenander "Kimse Bizi Kurtaramaz" (Eriyen Süper Kahraman) isimli çalışmalarıyla 2012 yılında Singapur Sanat Müzesinde ekolojik krize ve iklim değişikliğine dikkat çekmeye çalışmışlardır (URL 11). Heykelde bir süper kahramanın kafasının ve gövdesinin mum gibi erimiş hali görülmektedir. Dünyayı bir süper kahramanın bile artık kurtaramayacak olduğunun altının ironik bir biçimde çizildiği çalışmada, küresel ısınma konusunda farkındalık yaratma amacı güdülmüştür.



Resim 6. Steve Lawler (Mojoko) ve Eric Foenander, “Kimse Bizi Kurtaramaz” (Eriyen Süper Kahraman), 2012, (URL 17).



Resim 7. Adrián Villar Rojas, ‘Tüm Annelerin En Güzeli’, 2015, Mekâna özgü enstalasyon, organik ve organik olmayan malzemeler, (URL 18).

14. İstanbul Bienalinde yer alan Adrián Villar Rojas, Antroposen Çağı ve dünyanın sonu kavramlarını araştıran, eserlerinde sembolik ve mitolojik anlatımları kullanmayı tercih eden bir heykeltıraştır. Rojas, Büyükada'ya konumlandırılan “Tüm Annelerin En Güzeli” adlı çalışmasında, denizden karaya doğru gelen gerçek boyutlu 29 adet hayvan heykelinden oluşan mekâna özel bir enstalasyon düzenlemiştir. Bu beyaz renkli inorganik malzemeden yapılmış hayvanların her birinin üzerinde organik atıklardan ve âtil malzemelerden yapılmış başka bir hayvan yer almaktadır. Farklı ülkelerden toplanmış olan organik maddeler, deniz suyuyla aşınmış olup, bu sebeple biçimlerini tamamlayamamış haldedirler (URL 5). Sanatçının ‘Tüm Annelerin En Güzeli’ adlı çalışmasında ‘Doğa Ana’ kavramına referans verdiği düşünülerek, inorganikle organik arasındaki farkı izleyiciye sunarken kirletilmiş olan denizlere dikkat çekmek istediği söylenebilir.



Resim 8. Deniz Aktaş, “Umudun Yıkıntıları 1”, Kâğıt üzerine mürekkepli kalem, 120 x 310 cm, 2019, (URL 19).

2019 yılında düzenlenen 16. İstanbul Bienali'nin küratörü Nicolas Bourriaud; sanatın günümüzdeki rolünü, onun insan ile insan olmayı birbirine bağlayan antropolojik bir araştırmaya dönüşmesi olarak tanımlamıştır. Bourriaud, Antroposen'in en görünür sonuçlarından birinin “Yedinci Kıta” adı verilen 3,4 milyon kilometrekare genişliğinde yer kaplayan ve 7 milyon ton ağırlığında yüzen plastik yığının oluşumu olduğunu belirtir. Bienal başlığı da çağımızın bu büyük çevre felaketine dikkat çekmek, sebepleri ve sonuçları üzerinde düşünmeye sevk etmek adına “Yedinci Kıta” olarak belirlenmiştir (URL 4).

Bienal sanatçılarından Deniz Aktaş'ın “Yok Yerler” adlı serisi insan faaliyetlerinin kentler ve doğa üzerindeki yıkıcı etkilerine odaklanmaktadır. Aktaş, Caspar David Friedrich'in kırılmış bir buz katmanı içinde sıkışıp alabora olmuş bir gemiyi gösteren “Umudun Enkazı” (1823-24) adlı tablosuna gönderme yapan eserleri, Antroposen Çağı'nda insanlığın doğa karşısında bir çeşit ‘intihar bombacısı’ durumunda olduğunun altını çizmektedir (URL 2). Çevresel

çöküşü ve kentsel çürümeyi yine kentsel görüntüler üzerinden gösteren sanatçı için doğanın yıkımı ve insanın umutsuzluğu birbirini tetikleyen ve sürekliliğe dönüşen bir kaos yaratmaktadır.

2.Ekolojik Farkındalık Yaratan Bir Sanatçı: Sue Coe

İngiliz ressam ve illüstratör olan Sue Coe, işçi sınıfı bir ailenin çocuğu olarak 1951'de İngiltere'de dünyaya gelmiştir. Coe'nun büyüdüğü evin yakınlarında bir mezbananın yer alması, onu hayvan hakları konusunda duyarlı hale getirmiştir ve bu duyarlılığını sanat yaşamı boyunca aktivist kimliğiyle iç içe geçirerek devam ettirmiştir (URL 9). Aynı şekilde İngiltere'de işçi sınıfından bir kadın olarak Coe'nun "İyi bir sanatçı" olmasının ciddi bir seçenek olarak görülmemesi, onun politik konulara ve eşitsizliklere olan duyarlılığını perçinlemiştir (URL 3). Cinsiyetçilik, ırkçılık, kapitalizm, savaş, sosyal adaletsizlik, hayvan zulmü gibi konuları ele alan sanatçı, sanat yaşamı boyunca sosyal adaletsizlikleri ve gücün suistimalini toplumsal ve ekolojik açıdan eleştirerek, şiddetin ve sömürünün tüm biçimlerini protesto etmiştir (URL 9).

Eleştirmen Donald Kuspit'in "Yüzleşmeye dayalı devrimci sanatın yaşayan en büyük uygulayıcısı" olarak adlandırdığı Sue Coe, sanatın dikkat çekme, farkındalık oluşturma ve ikna etme gücünü kullanarak, toplumun sinir uçlarına dokunup, hassas konulara ışık tutmuştur (URL 3). Tarafsızlığın artık karşılayabileceğimiz bir konum olmadığını söyleyen ve izleyiciyi harekete geçirmek isteyen sanatçının çalışmalarındaki mesajların herhangi bir unsurla gölgelenmesine müsaade etmemesi ve hatta kelimeler/semboller ekleyerek, çalışmalarında dolaysız bir anlatım sergilemesi onun kendine özgü figüratif bir stil geliştirmesini sağlamıştır.

Francisco Goya, Käthe Kollwitz ve Leon Golub gibi sanatçılarla aynı toplumsal hassasiyeti paylaşan sanatçı, çoğu eserlerinde belgeci bir tavırla acıyı tasvir ederken izleyiciyi sarsmak istemiştir (URL 9).



Resim 9. Sue Coe, "Bebek Fil Ölü Anneye Bağlı", Tuval üzerine yağlı boya, 22,9-22,9cm., 2007, (URL 20).

"Elephants We Must Never Forget" adlı seriye ait "Bebek Fil Ölü Anneye Bağlı" isimli çalışma hayvan zulmünü tüm gerçekliğiyle gözler önüne seren bir resimdir. Resimde yerli halkla ortak çalışan avcılar ve dişleri için yavrusunun gözleri önünde vahşice baltalarla katledilen bir fil yer alıyor. Resim arka planındaki yerde yatan filler ise bu durumun ne ilk ne de son olduğunu izleyiciye yansıtıyor. İnsan vahşetini tuvale dolaysız, net bir şekilde aktaran Coe, acının sansürlenmemiş halini resmederken, bu katliamın izleyicide öfke uyandırmasını ve haksızlığa karşı harekete geçmesini bekler gibidir.



Resim 10. Sue Coe, “Jumbo’nun Ölümü ve Küçük Fil Tom Thumb”, Bristol üzerine grafiti kalemi- guaj- sulu boya, 101,6-138,1cm., 2007, (URL 21).

Sue Coe’nin “Jumbo’nun Ölümü ve Küçük Fil Tom Thumb”, “Elephants We Must Never Forget” adlı seriye ait bir diğer çalışmasıdır. Barrett’in belirttiği üzere, seriye ait çalışmalar arasında Thomas Edison’un elektrik şirketinin tanıtımı sebebiyle elektrik verilip öldürülen bir filin, on bir çalışmadan oluşan acıklı öyküsü de yer almaktadır (Barrett, 2014:96). Eleştirmen Roberta Smith’in, Coe’yu ‘muckrating ressamı’ olarak tanımlamasının altında, onun bir haberci gibi skandalların topluma ulaşmasında sanatını ustalıklı kullanması yatmaktadır (URL 10).

Coe “Jumbo’nun Ölümü ve Küçük Fil Tom Thumb” adlı resmi, hayvan zulmünün, özellikle çocuklara eğlenceli olarak lanse edilen sirklerin acı gerçekleri üzerine kurmuştur. Basın bültenine göre, bu seri sirk hayvanların durumunu belgeleyen ilk sergi olmuştur (Barrett, 2014:96). Sanatçının resminde, biri ölü olan iki filin yanında yer alan, kapitalizmin doğal kaynakları sömürmek üzere ulaşabildiği her yere döşediği tren yolu ve tren bulunmaktadır. Doğal yaşam alanlarından trenlerle taşınan bu vahşi hayvanlar, egemen kapitalist pazar mantığıyla çoğaltılan ve et endüstrisinde kullanılan en karlı hayvanlardan biri olan evcil ineklerle beraber tuvaldeki yerlerini almışlardır.

Sanatçı, sirk ve gösteri merkezlerindeki hayvanların, onları izlerken olduğu gibi neşeli olmadıklarını, aksine doğal yaşam alanlarından koparılmış ve hiç suçları olmamasına rağmen tüm yaşamları boyunca hapsedilmiş olmalarından dolayı çektikleri acı ve ızdırabı göstermek istemiştir.



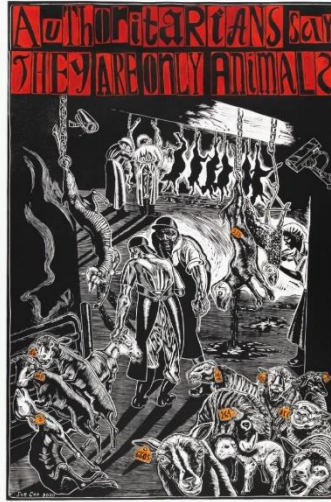
Resim 11. Sue Coe, “Savaş Silahı Olarak Yemek”, Japon kâğıdı üzerine gravür, 26,4-21,6cm., 50 edisyon, 2022, (URL 22)

Uluslararası Sanat Eleştirmenleri Birliği üyesi Linda F. McGreevy, Sue Coe hakkında, acı verici sorunlardan kaçmayan ve devleti denetlemekten bıkmış usanmayan bir sanatçı olarak tanımlar (URL 10). Sanat tarihindeki birçok sanatçı gibi Coe ‘da egemen güçlerin toplum üzerinde sıklıkla uyguladığı tahakkümlere sessiz kalamamış ve acıyı tasvir ederken izleyici üzerinde net ve sarsıcı bir etki bırakmak istemiştir. “Käthe Kollwitz gibi ben de her zaman benimle ilgili değil, izleyici için işler yapmaya çalıştım” diyen sanatçı, “Savaş Silahı Olarak Yemek” adlı gravürde anne-çocuk ilişkisini öne çıkararak, karar vericilerin savaş silahı olarak yiyeceği de kullandıklarının altını çizmiştir (URL 8).



Resim 12. Sue Coe, “Yok Olmaya Doğru Uyurgezerlik”, Dokuma kâğıt üzerine linol baskı, 35,9-53,7cm., 2018, 100 Edisyon, (URL 23).

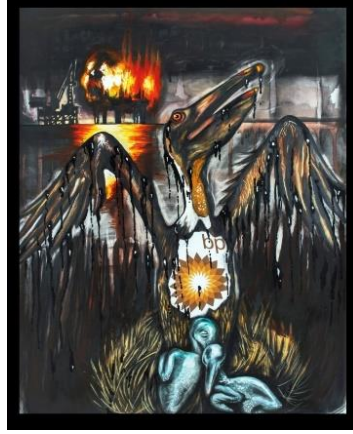
“Yok Olmaya Doğru Uyurgezerlik” sanatçının 2018 tarihli çalışmalarından biridir. Çalışma dört ana plandan oluşmaktadır ki bu planlar izleyiciye sıralı olarak bir anlatı sunarlar. Sol taraftaki türleri tükenmemiş ama bu durumun garantisi de olmayan kaplan, maymun, gergedan gibi hayvanlar biyolojik ve kimyasal etkenlerden korunmak için askeri gaz maskesi takmış haldedirler. Hayvan grubunun önünde uyur gezer bir insan ve onların arkasında yer alan bir mezarlık vardır. Mezarlığa daha dikkatli bakıldığında zararlı insan faaliyetleri sonucunda soyu tükenen canlıların, tükeniş tarihleriyle beraber yer aldığı görülmektedir. Son olarak mezarlığın gerisinde egemen kapital güçlerden birinin sembolü ve onun paralelinde yer alan ve insan egemenliğinin garantörü olan elektriğin sembolü olarak kullanılan bir sokak lambası yer almaktadır. Sanatçı bu çalışmada taraf olmadan sessizce yaşamaya devam edersek hep beraber yok olacağız mesajını iletmiştir ve bu anlatımıyla onun amacı izleyeni uykusundan uyandırarak, harekete geçmesini sağlayabilmektir.



Resim 13. Sue Coe, “Otoriteler Onların Sadece Hayvan Olduğunu Söylüyor”, Japon kâğıdı üzerine linol baskı ve el boyaması, 76,5-50,8cm., 2019. (Sanatçı Baskısı), (URL 24).

Sue Coe, içselleştirdiği aktivist kimliğiyle sanatsal yaşamına devam eden bir sanatçıdır. Et endüstrisinin korkunç yüzü sanatçıyı derinden etkilemiştir. Mezbahaları ve et paketleme fabrikalarını gezerek, karşılaştığı gerçekleri sanatsal ifade biçimine dönüştürmüştür.

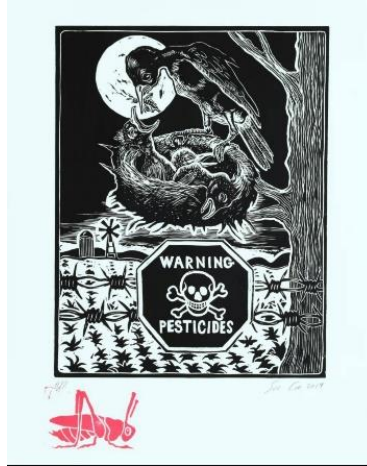
Sadece et endüstrisini değil, genetik mühendisliği, hayvan araştırmaları, çevre kirliliği, yoğun tarım gibi çok çeşitli konularda araştırma yaparak, bunları çalışmalarına aktarmıştır. “Otoriteler Onların Sadece Hayvan Olduğunu Söylüyor” adlı çalışmada Coe temiz market reyonlarındaki paketlenmiş yiyeceklerin görünmeyen içler acısı halini izleyiciye sunmuştur. Bir mezbahanın sıradan bir görüntüsü olan çalışmada, kesilmeyi bekleyen, sıraya alınan, o an kesilen ve çoktan kesilmiş olan hayvanlar görülmektedir. Siyasi ve ticari otoritelerin onların sadece hayvan olduklarını söyleyen tutumlarının aksine, insani duygulara sahip olan, et endüstrisinin hiç acımadığı bu hayvanlar, korkan, üzülen, yardım bekleyen ifadeleriyle çalışmada yer almışlardır.



Resim 14. Sue Coe, “Körfezde Cinayet”, Bristol üzerine grafiti kalemi- guaj- sulu boya- yağlı boya, 73,7-58,4cm., 2010, (URL 25).

20. yüzyıldan itibaren dünya ticaretinde çok önemli yere gelen ham petrol ve doğal gaz gibi enerji kaynaklarının çıkarılması ve kullanılması birçok çevresel sorun yaratmıştır. 21.yy’da savaşların en önemli gerekçelerinden biri olan fosil yakıtlar devletlerin gücü ve varlığı konusunda stratejik öneme sahip görünmektedir. Çok uluslu şirketler tarafından çıkarılan bu fosil yakıtlar, taşınma, aktarma, patlama, tanker ve platform kazaları vb. gibi birçok sebeple küresel ölçekte kirlilik oluşturabilmektedir.

“Körfezde Cinayet” adlı resimde kapitalistlerin aç gözlülükleri sebebiyle, belki de gerekli tedbirlerin alınmaması sonucunda bir patlama veya kaza sonrası resmedilmiştir. Doğal yaşam alanı körfez olan canlılar bu felaketten en büyük darbeyi alırlar. Resimde anne pelikan çoktan bu yoğun kirliliğe dayanamayıp ölen yavruları için çığlık atmaktadır. Belki kendisi de tüylerine petrol bulaştığı için kirli sulara batıp boğulacak. Sanatçının bu resmi yaparak dikkat çekmek istediği nokta, çok uluslu şirketlerin devletlerle yaptığı anlaşma sonucunda doğanın katledilmesine göz yumulmasıdır. Sanatçı konunun önemine ve hayatiliğine dikkat çekerek, bu cinayetleri belgelendirmek istemiştir.



Resim 15. Sue Coe, “Uyarı:Pestisitler”, Kağıt üzerine linol baskı, 2019, 3 AP., (URL 26).

“Uyarı:Pestisitler” çağımızın en büyük sorunlarından biri olan beslenme ihtiyacını karşılamak üzere tarımda kullanılan pestisit yani tarım ilacı sorununa dikkat çeken bir çalışmadır. Dünya nüfusuyla beslenme ihtiyacı doğru orantılı olarak artış göstermektedir. Bu sebeple otoritelerin tarımdaki verimi arttırmak ve gıda maddelerinin raf ömrünü uzatmak üzere kullandığı bu kimyasal mücadele yöntemi hedef organizmaya seçkin etkinlik gösteremedikleri için hedef organizma dışındaki organizmalarda da çeşitli hastalıklara yol açar, hatta öldürücü

olabilir. Çalışmada yer alan kuşun yavrularını beslemek üzere getirdiği yiyecek olan, kendisi de pestisitten etkilenen böcek, yavruların ölümüne neden olmaktadır. Sanatçının mesajı açıktır; doğal dengeye yapılan her türlü müdahalenin bedeli açıktır ve insan dahil tüm türler için öldürücü olabilir.

SONUÇ

Evrensel bir karaktere sahip olan kapitalizmin sonuçları gezegenin geleceğini tehdit etmektedir. Egemen sistemin dayatmaları ve ekonomik-siyasal politikaları ekosistem üzerinde doğrudan etki ederek, onun geri dönüşü olmayacak zararlar görmesine sebep olmuştur. Ekolojik anlayışların çoğunda bahsedilen bu durumun üstesinden gelebilmek için, toplumun ve ideolojinin yeniden yapılandırılması gerekmektedir. Özellikle doğa-insan ilişkisindeki uyum ve denge sağlanarak, modern öncesi organik toplumun bütüncül bakış açısına geri dönülmelidir. Doğanın sömürülmesinin önüne geçilmelidir. Konu hakkında 1990 sonrası, Birleşmiş Milletler çatısı altında bu süreci yönetmek ve iklim değişikliğiyle başa çıkmak üzere devletler küresel bir mücadele başlatmışlardır. 1997 yılında imzalanan Kyoto Protokolü ve 2015 yılında imzalanan Paris Sözleşmesi bu mücadelede önemli rol oynamıştır. Ekolojik krizin tüm canlıları etkileyen sürekliliği karşısında sanat da kendi gücünü kullanarak bu konuya dikkat çekmeye ve farkındalık oluşturmaya çalışmıştır.

1960'lı yıllardan itibaren sanatın doğayla kurduğu ilişki, onu taklit etmekten, ona öykünmekten öteye giderek onu kutsayan, onunla iletişime geçen bir anlayışa bürünmüştür. Çevre felaketlerinin etkisinin giderek artması çevreci hareketlerin başlamasına ve bazı sanatçıların konuyu yakından inceleyerek, çevre sorunlarına farklı sanatsal malzeme ve uygulama biçimleri getirmelerine sebep olmuştur.

Sanat-doğa ilişkisinde yaklaşık altmış yıldır artarak devam eden bu ekolojik hassasiyet, güncel sanat pratiklerinde geniş yer bulmaktadır. Sanatçıların resim, heykel, yerleştirme, özgün baskı, fotoğraf, performans, vb. gibi farklı alanlarda ürettiği çalışmalar, dikkati ekolojik krize çekerek, sanatın hayatı değiştirme gücünü ortaya çıkarmıştır. Ekolojik sorunların tespitinde toplumsal olanın yansımaları, sanat üzerinden okunarak, çözüm önerileri ise yine sanat yoluyla belirlenebilir. 1960 sonrası sanatçılar, toplumun içinde bulunduğu çıkmazı fark ederek, ona yol göstermek adına üretimlerde bulunmuşlardır. Bu üretimlerin odağında yer alan doğa, sanatçı için, toplumun dikkatini çekmek istediği bir alana dönüşmüştür ve disiplinler arası çalışmaların da katkılarıyla sanat, toplumsal olarak üzerine düşen sorumluluğu üstlenmiştir. Sanatçılar halen sistemin yok saydığı doğaya sahip çıkmak adına üretimlerini arttırarak devam etmektedirler.

Sue Coe, hayatı sanatla değiştirmeye çalışan sanatçılardan sadece biridir. Sanatçının çalışmalarındaki hayvan figürleri, egemen sistemin hayvanlar üzerindeki tahakkümlerini göstererek, eşitsizliğin ve doğanın insan tarafından sömürülmesinin hem belgesi hem de protestosu niteliğindedir. İdeolojik olarak, ekolojik akımlardaki bütünsel yaklaşımı benimseyen sanatçı, insan merkezli değil, doğa merkezli bir bakış açısına sahiptir. Sanatçının çalışmalarının ekolojik bilinçlenmeyi ve hassasiyeti tetikleyerek toplum üzerinde bir farkındalık yaratması doğa-sanat ilişkisi açısından değerlidir. Oluşan bu bilinçlenmenin ekonomik ve siyasal değişimlere yansımaları, doğa-insan karşıtlığının ortadan kaldırılması açısından önem teşkil eder. Ekolojik tavrını aktivist kimliğiyle birleştiren Coe, göstergeleri deşifre ederek, gerçek olanın sarsıcı yüzüyle hesaplaşmaktadır. Bu hesaplaşma sosyo-kültürel açıdan çağını temsil eden bir sanatçı olması ve eserlerin toplumda yarattığı etki bakımından dikkate değerdir. Sanat eleştirmeni Terry Barrett'e göre, "Bir sanat eserinin kimin, neden, hangi kriterler için ve hangi amaçla yapıldığı bilgisi, bir çalışma incelenirken yardımcı olacak bağlamsal bilgidir." (Barrett, 2014:96). Bu açıdan bakıldığında özellikle hayvan zulmünün görünür olması adına Coe'nun ürettiği çalışmalar, acımasız gerçekleri deşifre etmiş ve gösterilmek istenmeyeni gözler önüne sererek, izleyici üzerinde sarsıcı bir etki yaratmak istenmiştir. Luc Ferry'nin de belirttiği gibi, insanların kendilerini hayvanlardan daha değerli kılmak adına öne sürdükleri akıl, dil, vb. gibi özelliklerle, türler arasında doğru bir karşılaştırma sağlanamaz. Zeki bir insan bir ahmağa kıyasla daha fazla hak sahibi değildir, aynı şekilde dilsizle kıyaslandığında bir geveze de öyle. Hayvan-insan arasındaki anlamlı olan tek kıstas, haz ve acı duyma yeteneğidir (Ferry, 2000:62). Adalet kavramının da sorgulandığı çalışmalarda, insanın hem kendi türü üzerinde hem de diğer canlı ve cansız varlıklar üzerindeki acımasızlığının sorgulanması yapılmıştır. Kapitalist düzenin hegemonyası ahlaki ve kültürel açıdan eleştirilmiştir.

Sanatçının çalışmalarının çoğunda yer alan metin ise, konunun önemini vurgular ama resimlerin ayrılmaz bir parçası değildir. Genellikle kenar boşluklarına atılmış ve görselin anlamını vurgulamak üzere resme hizmet eden parçalarıdır. Çünkü Coe, izleyicinin eserlere bakarken zevk almasını değil, aksine gerçekliğin tasvirleri karşısında sarsılarak

harekete geçmesini ve gezegendeki tüm canlıların, insanın ortaya çıkardığı bu sömürü düzeninden kurtulmasını istemektedir. Bu bağlamda Coe'nun resimleri, doğa ve kültür arasındaki yüzyıllardır süren ikiliğe karşı bir meydan okumadır ve onun sanatçı-aktivist kimliğiyle başlattığı bu mücadelenin tezahürü sanatın etkileme ve yönlendirme gücüyle toplumda kendine yer bulacaktır.

KAYNAKÇA

- Antmen, A., (2009). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar* (2. baskı), İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Barrett, T. (2015). *Neden Bu Sanat? Çağdaş Sanatta Estetik ve Eleştiri* (Çev: E. Ermert). (1. baskı), İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Barrett, T. (2014). *Sanatı Eleştirmek. Günceli Anlamak* (Çev: G. Metin). (2. baskı), İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Brecher, J. (2016). *İklim Direnişi: Bir Hayatta Kalma Stratejisi* (Çev: Ö. Madra, Dü., & D. Kılıç), İstanbul: Yeni İnsan.
- Braidotti, R. (2021). *İnsan Sonrası* (Çev. Ö. Karakaş). (4. baskı), İstanbul: Kolektif Kitap.
- Bookchin, M. (1996). *Ekolojik Bir Topluma Doğru* (Çev. A. Yılmaz), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Duben, İ. ve Yıldız, E. (2008). *Seksenlerde Türkiye'de Çağdaş Sanat: Yeni Açılımlar* (1. baskı), İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Ferry, L. (2000). *Ekolojik Yeni Düzen* (Çev; T. Ilgaz), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Görmez, K. (2010). *Çevre Sorunları*, Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.
- Hasgüler, S.B. (2013). *Türkiye'de Sanat Üretimi* (1. baskı), İstanbul: Parşömen Yayınevi.
- Kastner, J.W. (2005). *Land and Environmental Art* (Yayınlanmamış Çev: K. Dikilitaş). (Aktaran: Yrd. Doç. İrfan Aydın- Arş. Gör. Yeşim Zümrüt, 2013:58), Phaidon, New York, ISBN 0-7148-4519-1.
- Kuspit, D. (2006). *Sanatın Sonu* (Çev: Y. Tezgiden). (2. baskı), İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Leppert, R. (2017). *Sanatta Anlamın Görüntüsü* (Çev: İ. Türkmen). (3. baskı), İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Polat, N. (2016). *Çağdaş Sanat Konuşmaları* (1. baskı), İstanbul: Okan Üniversitesi Yayınları.
- URL 1: Azevedo, N. Kişisel Web Sayfası. Solo Sergiler, <https://www.neleazevedo.com.br/solo-exhibitions>, Erişim Tarihi: 13.12. 2022.
- URL 2: Bantmag. (2019). *Bienal Röportajları*, <https://bantmag.com/bienal-roportajlari-deniz-aktas/>, Erişim Tarihi: 24.04.2023.
- URL 3: Galerie St. Etienne. (1989). *Sue Coe, Porkopolis*, <https://www.gseart.com/exhibitions-essay/934>, Erişim Tarihi: 04.04.2023.
- URL 4: İKSV. (2019). 16. İstanbul Bienali. 'Yedinci kuta', <https://bienal.iksv.org/tr/16-istanbul-bienali/kuratoriun-metni>, Erişim Tarihi: 23.04.2023.
- URL 5: İKSV. (2015). 14. İstanbul Bienali. 'Tuzlu Su', <http://14b.iksv.org/works.asp?id=94>, Erişim Tarihi: 23.04.2023.
- URL 6: İstanbul Modern. (2016). 'Yok Olmadan' Sergi Kataloğundan, https://www.istanbulmodern.org/tr/sergiler/gecmis-sergiler/yok-olmadan_1738.html, Erişim Tarihi: 15.01.2023.
- URL 7: İstanbul Modern. (2016). *Koleksiyondan Bir Seçki*, <https://www.istanbulmodern.org/tr/koleksiyon/%20koleksiyon/5?t=3&id=1042>, Erişim Tarihi: 21.01.2023.
- URL 8: Laika Magazine. 2021. *Sue Coe Röportajı*, <http://laikamagazine.com/sue-coe-animal-rights-artist/>, Erişim Tarihi: 06.05.2023.
- URL 9: Moma. (2018). *Sue Coe Grafik Direnç*, <https://www.moma.org/calendar/exhibitions/4984>, Erişim Tarihi: 04.04.2023.
- URL 10: Sue Coe. Kişisel Web Sitesi, <https://www.suecoe.com/>, Erişim Tarihi: 01.04.2023.
- URL 11: WideWalls. (2012). *Eriyen Bir Süper Kahramanın Dev, Komik Heykeli*, <https://www.widewalls.ch/murals/mojoko-and-eric-foenander-no-one-can-save-us-singapore>, Erişim Tarihi: 18.03.2022.
- URL 12: Resim 1, <http://pedroramirezart.blogspot.com/2013/12/hans-haacke-grass-grows-1967.html>, Erişim Tarihi: 14.02.2023.
- URL 13: Resim 2, <https://www.izmir.art/tr/doga-cagdas-sanat-ve-antroposen>, Erişim Tarihi: 14.02.2023.
- URL 14: Resim 3, <https://salimekaman.wordpress.com/2013/11/22/land-art-yeryuzu-sanati/>, Erişim Tarihi: 14.02.2023.
- URL 15: Resim 4, <https://www.istanbulmodern.org/tr/koleksiyon/%20koleksiyon/5?t=3&id=1042>, Erişim Tarihi: 15.02.2023.
- URL 16: Resim 5, <https://www.rotka.org/nele-azevedonun-eriyen-yuzlerce-uz-figuru-iklim-krizinin-yogunlasan-tehditini-yansitiyor/>, Erişim Tarihi: 15.02.2023
- URL 17: Resim 6, <https://www.widewalls.ch/murals/mojoko-and-eric-foenander-no-one-can-save-us-singapore>, Erişim Tarihi: 14.02.2023.
- URL 18: Resim 7, <https://attec.design/tr/project/adrian-villar-rojas/>, Erişim Tarihi: 17.02.2023.
- URL 19: Resim 8, <https://bantmag.com/bienal-roportajlari-deniz-aktas/>, Erişim Tarihi: 18.02.2023.
- URL 20: Resim 9, <https://www.suecoe.com/artworks/categories/32-elephants-we-must-never-forget/>, Erişim Tarihi: 01.04.2023.
- URL 21: Resim 10, <https://www.suecoe.com/artworks/categories/32-elephants-we-must-never-forget/>, Erişim Tarihi: 01.04.2023.
- URL 22: Resim 11, <https://www.suecoe.com/artworks/categories/26-era-of-authoritarians/>, Erişim Tarihi: 01.04.2023.

- URL 23: Resim 12, <https://www.suecoe.com/artworks/categories/33/5052-sue-coe-sleepwalking-into-extinction-2018/>, Erişim Tarihi: 01.04.2023.
- URL 24: Resim 13, <https://www.suecoe.com/artworks/categories/51/5086-sue-coe-authoritarians-say-they-are-only-animals-2019/>, Erişim Tarihi: 01.04.2023.
- URL 25: Resim 14, <https://www.suecoe.com/artworks/categories/12/4810-sue-coe-murder-in-the-gulf-2010/>, Erişim Tarihi: 04.04.2023.
- URL 26: Resim 15, <https://www.suecoe.com/artworks/categories/33/5078-sue-coe-warning-pesticides-2019/>, Erişim Tarihi: 07.04.2023.
- URL 27: E-Skop. (2021). *Ekozofi Nedir?Felix Guattari ile Söyleşi. (Çev: E. Sezgin)*, <https://www.e-skop.com/skopbulten/ekozofi-nedir-f%C3%A9lix-guattariyle-soylesi/6210>, Erişim Tarihi: 20.11.2023.
- Yıldırım, C. (2017). Ekoloji Düşüncesinde İnsan ve Toplum Anlayışı, *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 6/1: 289-308.
- Yılmaz, M. (2009). *Sanatçıları Okumak Ya Da Postmodern Söyleşiler* (1. baskı), Ankara: Ütopya Yayınevi.

SAYFA TASARIMININ TANIMI VE TEMEL UNSURLARI

Definition and Basic Elements of Page Design

Mehmet Emin AKSARAY¹, Serdar DARTAR²

ÖZET

Sayfa tasarımı yani mizanpaj sanat disiplinleri gibi soyut olanı somutlaştırmanın görülebileceği alanlardan biridir. Bu somutlaştırma çabası, iletişim ihtiyacının tasarım alanına nasıl tezahür ettiğini anlamamıza yardımcı olabilir. İnka İmparatorluğu'nun düğümler (Quipu) ile iletişim kurmasından günümüz baskı makinelerine kadar geçen süreçte insan zihni, zihinde canlanan imden fonetiğe ve fonetikten forma asırlar boyunca iletişimi düzenli, etkili, estetik yahut farklı bir biçimde aktarmanın yollarını aramıştır ve aramaya devam etmektedir. Bu makalenin temel amacı sayfa tasarım kavramını yani mizanpajın doğrudan unsurlarını incelemektir. Bunu yaparken temel kıstas tipografi olarak belirlenmiştir. Mizanpaj, yazının tarihi ile paralel gelişmiş bir kavram denilebilir. Bulunan yazıtlar, kitabeler, çömlek üzerine çizilmiş şekiller ve Hiyerogliflerden modern Latin alfabesine değin harflerin ne zaman yön değiştirdiği, bazı yazım tercihlerinin ne zaman ve neden terk edildiği bilinmemektedir. Buna bağlı olarak mizanpaj kavramı her ne kadar yazı tarihini açıklamak ve anlamlandırmak adına birçok kaynakta farklı tarih aralığında ele alınsa da mizanpajın başlangıcı matbaanın icadı olarak varsayılır ve seri üretim ile ilişkilendirilir. Tüm bunlara bağlı olarak makalede özellikle yazının tarihi ve mizanpaj ilişkisine değinilecek kısımlarda "bilinmemektedir, varsayılmaktadır" ifadeleri günümüzde daha çözülememiş birçok çivi yazısı, tablet, çömlek yazısı yahut birtakım hayvan derileri üzerine işlenmiş çizgilerin sırrından ve arada yok olmuş dil ailelerinden yazı ailelerinden kaynaklanmaktadır. Bu makalenin sınırları, mizanpajda kullanılan temel unsurların matbu ürünler bağlamında önemini, kullanımını ve etkisini incelemektedir. Makalede, sayfa tasarımının tanımı ve gelişimi, sayfa tasarımında temel kavramlar ve sayfa tasarımında temel unsurların estetik ve işlevsel açıdan önemi ele alınmaktadır. Literatür taramasında mevcut verilerin ve anlatımların karmaşıklığı göz önüne alınarak, sayfa tasarımı kavramı ile mizanpaj kavramının eşanlamlı ifadeler olmasına rağmen literatürde neredeyse kullanılmaması göz önünde bulundurularak "sayfa tasarımı" yerine "mizanpaj" kavramı kullanılacaktır. Makale, literatür katkısı dışında sanat tasarımı dalları olan grafik tasarım, görsel iletişim tasarımı, iletişim tasarımı, etkileşimli tasarım vb. ve basım yayın alanında bulunan öğrenciler için kılavuz niteliği taşıması amaçlanmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Sayfa tasarımı, mizanpaj, yazının tarihi, sayfa tasarım unsurları, yazı düzeni

ABSTRACT

Page design, that is, layout, is one of the areas where abstracted concretization can be seen, such as art disciplines. This effort at embodiment can help us understand how the design of communication products is manifested. From the Inca Empire's communication with knots (Quipu) to today's printing machines, the human mind has searched for regular, effective, aesthetic or different processes of communication throughout the centuries, from the sign that comes to mind to phonetics and from phonetics to form. The main purpose of this article is to increase the direct ambiguity of the page design refresh, that is, the layout. In doing this, the basic criterion was determined as typography. It can be said that layout is a concept that has developed parallel to the history of writing. By referring to the modern Latin alphabet from the found inscriptions, inscriptions, writings on pottery and hieroglyphs, it was determined when the letters changed direction and when and why some writing preferences were abandoned. Accordingly, although the term layout is discussed in different dates in many sources in terms of the history and meaning of writing, the beginning of layout is assumed to be the invention of the printing press and is associated with mass production. Accordingly, in the sections where the history of the written special script and its relationship with layout will be discussed, the expressions "it is not known, it is assumed" come from the secrets of many cuneiform scripts, tablets, pottery fragments or lines engraved on animal parts that have not yet been deciphered today, and from language families and writing families. The boundaries of this article examine the importance, use and impact of the basic elements used in layout in the context of printed products. In the article, the definition and development of page design, basic concepts in page design and the aesthetic and functional importance of basic elements in page design are discussed. Considering the complexity of the available data and expressions in the literature review, the concept of "layout" will be used instead of "page design", considering that the concept of page design and layout are almost not used in the literature, although they are synonymous expressions. Apart from the literature contribution, the article also covers art design branches such as graphic design, visual communication design, communication design, interactive design, etc. It is intended to serve as a guide for students in the field of printing and publishing.

Keywords: Page design, layout, history of writing, page design elements, text layout

1. ORCID: 0009-0003-2929-9245

2. ORCID: 0000-0002-5944-8331

1. Yüksek Lisans Öğrencisi Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalı Tezli Yüksek Lisans Programı, emin.aksaray@std.yildiz.edu.tr

2. Doçent Doktor, Yıldız Teknik Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Bileşik Sanatlar Ana Sanat Dalı, Sanat Bölümü, sdartar@yildiz.edu.tr

EXTENDED ABSTRACT

Page design is an essential aspect of creating effective and appealing design products, such as books, newspapers, magazines or web pages. Page design involves the use of various elements, such as typeface, layout, images and other visual components, to convey the intended message and aesthetic of the product. The purpose of this article is to examine and evaluate the basic elements used in page design and to discuss how they interact with each other and with the principles of design. The article also aims to highlight the importance of understanding and applying these elements in page design, as well as to provide some examples and guidelines for their effective use.

The article begins by defining page design and its objectives. Page design is the process of arranging and organizing the elements on a page to create a coherent and attractive visual presentation. The objectives of page design are to communicate the content clearly and efficiently, to enhance the readability and usability of the product, and to reflect the identity and style of the author or publisher. The article then introduces the main elements used in page design: typeface, layout, images and other visual components. Typeface refers to the font or style of the text on a page. Layout refers to the arrangement or structure of the elements on a page. Images refer to any graphical or pictorial elements on a page, such as photographs, illustrations or diagrams. Other visual components refer to any additional elements that enhance the appearance or functionality of a page, such as color, background, borders or icons.

The article then analyzes each element in detail, explaining its characteristics, functions and effects on the overall design. Typeface is an important element that affects the legibility, tone and mood of the text. The article discusses how to choose an appropriate typeface for different purposes and audiences, as well as how to use different typeface features, such as size, weight, style and spacing. Layout is another crucial element that affects the organization, flow and hierarchy of the information on a page. The article discusses how to create an effective layout that balances the visual weight and white space of the elements, as well as how to use different layout techniques, such as grids, columns or frames. Images are another powerful element that can attract attention, convey meaning and evoke emotion on a page. The article discusses how to select relevant and high-quality images that support the content and message of the product, as well as how to use different image types, such as decorative or informative images. Other visual components are also important elements that can enhance the aesthetic or functional value of a page. The article discusses how to use color, background, borders and icons to create contrast, harmony and interest on a page.

The article also discusses how these elements relate to the principles of design, such as contrast, alignment, balance, hierarchy, proximity, repetition and unity. The principles of design are general guidelines that help designers create effective and appealing visual compositions. The article explains how these principles can be applied to page design to achieve different goals and effects. For example, contrast can be used to create emphasis or distinction between elements; alignment can be used to create order or consistency among elements; balance can be used to create stability or symmetry among elements; hierarchy can be used to create order or importance among elements; proximity can be used to create grouping or relationship among elements; repetition can be used to create consistency or rhythm among elements; unity can be used to create harmony or cohesion among elements.

The article provides some examples of good and bad page design practices, illustrating how the elements and principles can be used or misused to create different outcomes. The examples show how different choices of typeface, layout, images and other visual components can affect the clarity, readability, usability and attractiveness of a page. The examples also show how different applications of contrast, alignment, balance, hierarchy, proximity, repetition and unity can affect the coherence, emphasis, organization and interest of a page.

Additionally, the article addresses the distinction between design principles and page design principles, which is often overlooked or confused in the Turkish literature on the subject. The article aims to clarify the definitions and applications of these concepts and to point out the errors or inconsistencies that may arise from their misuse. Design principles are universal guidelines that apply to any type of visual composition; page design principles are specific guidelines that apply only to page design products. Design principles are based on psychological theories of perception; page design principles are based on practical considerations of communication.

GİRİŞ

Sayfa tasarımı yani mizanpaj basılı ürünlerden dijital ortamlara kadar sıkça kullanılan bir tasarım terimi ve sürecidir. Bu süreç, basılı materyallerden dijital platformlara, adında sayfa-yüzey, aktarım yapılabilecek somut bir alan, ibaresi bulunan her alanda karşımıza çıkabilir. Sayfa tasarımı, görsel düzenin yanı sıra etkileşimli bir olgu olduğu ve yazılı görsel iletişimin önemli bir parçası olduğu için hedef kitlesine açıkça mesajını iletmelidir. Sayfa tasarımında kullanılan temel unsurlar; yazı tipi, görsel düzen, sayfa boşluğu, satır aralığı, paragraf aralığı, harf aralığı, hizalama gibi unsurlardır. Bu unsurlar, sayfa tasarımının estetik düzeni dışında kullanılabilirlik ve erişilebilirlik açısından önemli bir husustur. “Mizanpaj oluşumunda sayılan bu bileşenlerin nasıl bir düzen içerisinde bir arada oldukları ve sayfadaki dağılımları da önemlidir”. (Koyuncu, 2016:143)

Bu makale, sayfa tasarımı ve mizanpajın temel unsurlarını, özellikle tipografi olmak üzere, derinlemesine incelemeyi amaçlamaktadır. Mizanpaj, yazının tarihiyle eş zamanlı olarak gelişmiş ancak ortaya çıkış tarihi kesin olmayan bir kavramdır. Antik yazıtlardan, kitabelerden, çömler üzerine çizilmiş figürlerden ve Hiyerogliflerden modern Latin alfabesine kadar, harflerin evrimi ve bazı yazım tercihlerinin ne zaman değiştirildiği ve neden terk edildiği hala bilinmemektedir. Buna bağlı olarak mizanpaj kavramı her ne kadar yazı tarihini açıklamak ve anlamlandırmak adına birçok kaynakta farklı tarih aralığında ele alınsa da mizanpajın başlangıcı matbaanın icadı olarak varsayılır ve seri üretim ile ilişkilendirilir. Makalede, yazının tarihi ile mizanpaj arasındaki ilişki üzerinde durulacak ve "bilinmemektedir, varsayılmaktadır" ifadeleri, günümüzde hala çözülememiş olan çivi yazısı, tablet, çömlek yazısı veya hayvan derileri üzerine işlenmiş çizgilerin sınırlarına ve kaybolmuş dil ailelerine atıfta bulunacaktır. Böylece, bu alandaki araştırmaların desteklenmesi ve akademik bağlamda bir hatırlatıcı işlevi görmesi amaçlanmaktadır.

Mizanpajın temel unsurlarının matbu ürünlerdeki önemi, kullanımı ve etkisi bu makalenin kapsamı içindedir. Sayfa tasarımının (mizanpajın) tanımı, gelişimi, temel kavramları ve estetik ile işlevsel önemi ele alınacaktır. Literatür taramasında, mevcut verilerin ve anlatımların karmaşıklığı göz önünde bulundurularak, sayfa tasarımının temel unsurları belirlenmeye çalışılacaktır. Sayfa tasarımı ve mizanpaj terimleri eşanlamlı olmasına rağmen, literatürde nadiren kullanıldığı için bu makalede "mizanpaj" terimi tercih edilecektir. Mizanpajın tanımı, tarihsel süreci, sayfa tasarımına özgü temel kavramlar olan sayfa, ızgara-kılavuz, kenar boşluğu ve taşma payı, aralıklar, hizalama, organizasyon ve tipografi ile metin ilişkisi gibi unsurlar açıklanacaktır. Farklı mecralarda, örneğin bir mobilya markası kataloğu ve bir holdingin faaliyet raporu gibi, sayfa tasarım örnekleri görseller eşliğinde karşılaştırmalı olarak incelenecektir. Son olarak, makale, grafik tasarım, görsel iletişim tasarımı, iletişim tasarımı, etkileşimli tasarım gibi sanat tasarım dalları ve basım yayın alanında öğrenim gören öğrenciler için bir rehber niteliğinde olması hedeflenmektedir. Bu çalışma hem teorik hem de pratik bilgileri bir araya getirerek, sayfa tasarımının ve mizanpajın anlaşılmasına katkıda bulunmayı amaçlamaktadır.

1. Sayfa Tasarımının Tanımı ve Gelişimi

Sayfa tasarımı yani mizanpaj Fransızca bir kelime olan mise en page “mise: yerleştirmek ve page: sayfa”. (Press, 2023) kelimelerinin bir araya gelmesiyle türemiştir. Tarihsel süreçte yazının icadıyla ihtiyaç haline gelmiş-gelişen ve gelişimini hâlâ sürdüren- bir tasarım sürecidir. Tüm bu sürecin temelini harf, kelime, satır, paragraf, sütunlar ve görseller gibi öğeler oluşturmaktadır. Öğelerin kullanım sürecine verilen genel ad ise sayfanın düzenlenmesi, mizanpaj ya da sayfa tasarımı olarak tanımlanır. Bahsi geçen öğeler tasarımcı tarafından doğru bir biçimde konumlanır ve kullanılırsa, tasarlanan ürünün; izleyici, okuyucu ve kullanıcı tarafından algılanması; yani, erişilebilirliği de mümkün olur. Böylelikle tasarlanan ürünün kendisi kullanıcı tarafından rahatlıkla etkileşime geçebilir. Bu tür kaideler sayfa tasarımında kullanılan temel tasarım unsurlarının önemli bir husus olduğunun bariz göstergesidir.

Bu bağlamda sayfa kavramının da tanımlanması gerekmektedir. Sayfa kavramı tarihte farklı kültürlerin, toplumların yahut insan gruplarının grafik bellek (Graphic Mnemonics) oluşturmak amacıyla işaretlediği malzemelere kadar uzanan geniş bir evrime sahip olduğu bilinmektedir. M.Ö. 9000’li yıllara ait Ishango Kemiği bu sembolleştirmenin yani iletişimi somutlaştırma çabasının delili niteliğindedir. Bilgiyi depolamanın dışında bilgiyi fiziksel görsel bir alana



Görsel 1. Wikipedia En: Ishango Kemiği,
M.Ö. 9000,
(URL 1, 2024)

hapsetme, aktarma ihtiyacı doğal olarak sayfa tanımını belirlemiştir. Bu tanım kemiklerden, çakıl taşlarına, duvarlara, çömlere, deri elbise ve parçalara, ağaç kabuklarına, mezar taşlarına, kitabelere, kitaplara ve günümüzde kullandığımız teknolojik ürünlerin ekranına kısaca bir bilgisayarın “masaüstüne” kadar genişletilebilir. Temelde sayfa kavramı, yazının görselin aktarıldığı “sınırlı alandır” bu alan üzerinde modern anlamda ilk düzenlemeler matbaanın icadı ile seri üretim çabasına bağlı olarak standartlaşmaya başlamıştır. Arkaik dönemde bu düzenlemeler Hiyeroglifler, Sümer Yazıları, Sami Havzası, Antik Yunan, İndus Vadisi gibi imparatorluklar ve toplumlar tarafından yapılsa da ortak bir yazı ve görsel yerleştirme standardı global bir çoğunluk tarafından geliştirilemediği ve hali hazırda günümüzde bulunan antik tabletlerin büyük bir dilimi çözümlenemediği için mizanpajın kesin bir tarihi konusunda literatürde net bir tarihe varılamamıştır.

Sayfa kavramının, imi-sembölü aktarmak için kullanılan sınırlı alan şeklinde tanımlanmasını yaptığımızı göre bu kavramın oluşmasında ve grafik öğelerin kullanımına bağlı tasarımdan kopamayan ilişkisini irdelemek adına yazıyı da incelememiz gerekmektedir. Yazıyı; tasarımdan, mizanpajdan bağımsız düşünmemek gerekir. Temelde bir im olan mesajın görsel tasviri yazıdır. Yazı, Fonetik sesletimi kolektif olarak algılamak adına oluşturulmuş desenler, semboller ve işaretçilerin sistemler bütünüdür. Sonuç olarak zihinde oluşturulan im grafik bir öğeye ihtiyaç duymuş ve somut olması için biçime, forma aktarılmıştır. Yazının bütün tarihini başlı başına mizanpaj olarak değerlendirmek yanlış olmayacaktır. Bu, imin ses ile malzemenin grafik değere evrilme süreci olarak tanımlanabilir.

1.1. Duvarlardan Kâğıtlara: Yazının Kısa Tarihi

Sembolleştirme, insanın kendini ifade etme çabasıdır. Bu çabayı bariz bir şekilde iletişimin temellerini oluşturan bir sistemde, yazıda görmek mümkündür. Yazı, insanlık tarihi boyunca iletişimin temel araçlarından biri olmuştur. İlk yazıların duvarlara, kayalara ve çömler parçalarına kazınan semboller ve çizimlerden oluştuğu görülmektedir. Ancak bilinenin aksine yazı birdenbire ortaya çıkmış bir sistem değildir. Yazı, işaretlemeler ile oluşan bir sistemler bütünüdür. Kolektif ve tarihsel bir sürecin parçasıdır.

“Yazı hiç yoktan var olmuş değildir. Pek çok insanın tercih ettiği klişe, ilahi kökenli olduğudur. Aslında bu kurgu Avrupa’da 1800’lere kadar geçerliliğini korudu ve ABD’deki ve İslam ülkelerindeki bazı cemaatler tarafından hâlâ benimsenmektedir”. (Fischer, 2022:7)

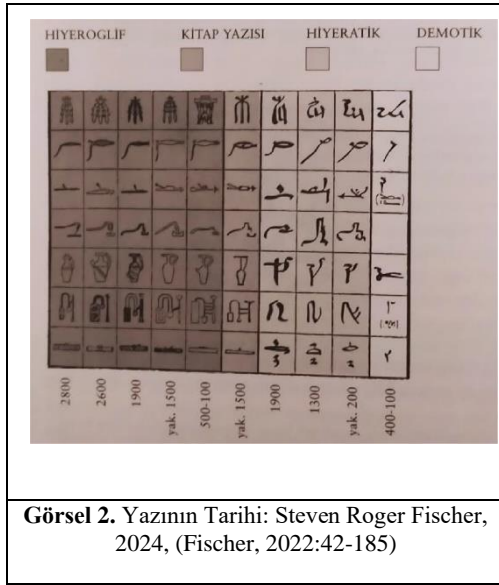
Buna bağlı olarak yazı sistemlerinin, işaretlemelerin, sembollerin kısaca örüntüler kurarak anlam oluşturan birçok şeyin kültürel ilişkisini kurmamız yanlış olmayacaktır. Yani yazı, iletişim ihtiyacından doğsa da üzerinde kendi kültürüne ait öğeler taşıması kaçınılmazdır. Duvarlara işlenen resimlerin, işaretlerin, sembollerin kâğıda geçme serüveninde bu kültürel detayı anlamak herhangi bir yazı sistemine bakıldığında toplumsal kimlik üzerinde çözümlenme yapmakta rol oynayabilir. Ayrıca bu anlamlandırma sürecinde neyin gerçek anlamda yazı neyin yazı olmadığı hâlâ tartışmaya açık bir konudur. “Yazının, insan konuşmasını, düşüncesini ve başka şeyleri kısmen ya da bütünüyle grafik olarak yeniden üretmek için standartlaştırılmış sembollerin karakterler, işaretler ya da işaret bileşenleri) sıralaması olduğu tam da kabul edilebilir. Aslında bu, yazının halihazırda akla uygun en genel tanımı olabilir. Her bir sistemin geçmişte bunu ne derecede başardığı, her toplumun gitgide karmaşıklaşmasıyla ortaya çıkan gereksinimiyle belirlenirdi. Ancak bu tanım da olsa olsa, sınırlamaya direnir görünen özel bir olgunun sınırlayıcı bir tanımından ibarettir. Yazı, çok farklı devirlerde pek çok farklı kişi açısından çok farklı şeyler ifade ettiğinden ve edeceğinden, formel bir tanım tuzağından tümüyle kaçınmak en iyi çözüm olabilir”. (Fischer, 2022:6)

Kültürel izler üzerinden anlamlandırmanın dışında, yazı sistemleri kökenlerinin, geçmişinin çok eski olduğu bariz bir şekilde görülmektedir çünkü tüm bu yazı sistemi tarihine dair veriler sınırlı, tartışmaya açık ve bulunan yeni bir keşif ile çok eski olduğu aşıkardır.

“MÖ 4. binyılın ortalarında Uruk’ta bir Sümerli tarafından “icat” edildiğini, karmaşık bir muhasebeyle uğraşmada daha iyi bir yöntem arayışının sonucu olarak kasten geliştirildiğini ileri sürenler olmuştur. En eski “yazının” Çin’de bulunduğunu ve MÖ 4000’lere ait olduğunu iddia edenler de vardır. Ancak, bütün uzmanlar aynı fikirde değil”. (Fischer, 2022:7-21)

Yazı sisteminin çıkış noktası, icadı yahut oluşumuna dair net bir tarihi olmasa da iletimi ve iletişimi baz alacak olursak bilinen tarihi ile M.Ö. 3500’lerde Sümer çivi yazısı, yazı sistemi olarak genel kabul görmektedir. Bu yazı aynı zamanda onlardan birkaç bin yüzyıl sonra gelecek olan ve yazı sistemine dönüşecek Mısır Yazısı-Hiyeroglifler olarak kıyaslanır ve akademik camiada Mısır’ın M.Ö. 2800’lerdeki logo-grafik oymaları sebebi ile ciddi tartışmalara yol açmaktadır. Temel sorun Sümer çivi yazısının iletişim kurmakta zayıf olmasıdır, fonografik özellikleri bakımından Hiyeroglifleri andırsa da Hiyeroglif, Mısır dilini asırlarca yaşatmayı başarmış, sürekli form değiştirmiş

ve gelişmiştir. Tam burada devreye ilkel de olsa mizanpaj girmektedir. Sümerlilerin seçtiği çamur, tablet ve taş üzerine oymalar onları fiziki aşınımlardan korumuş olsa da yazının ve ilişkili olarak dilin gelişmesine imkân tanımamıştır. Taşıma bakımından pratik değildir. Sümerce dilinde bulunan sesletimin gösterge karşılığını aktarmak fazla zaman almaktadır. Bu da doğal olarak Sümerce dilinin ve yazısının sonunu getirmiştir fakat bu da başka bir soruyu getirmektedir. Hiyeroglifler de taşlara, tabletlere işleniyordu bu dili ve yazı sistemini zamana karşı koruyan neydi? Doğru malzeme seçimi, papirüsün kullanımıydı. Nil Havzası boyunca yazı kendini sürekli olarak geliştirdi. Yukarı Mısır olarak bilinen yerde firavunlar kendi propagandalarını ve dini ritüellerini yerine getirmek için Hiyeroglifleri kullansa da Nil Havzası boyunca ticaret ile uğraşan gemiciler, vezirler ve daha birçok grup yazıyı daha pratik kullanmanın yollarını asırlarca geliştirdiler. Bu gelişim Mısır İmparatorluğu'nda bilimin, sanatın, dinin, ticaretin ve bu alanlar arasında gelişen sayısız icadın yolunu açmıştır. M.Ö. 2800 Eski Mısır dönemine ait Hiyeroglifler M.Ö. 1900 sonrasında papirüse erişimin kolaylaşmasıyla logo-grafik özelliğini kaybederek fonografik değer kazanmıştır. Örneğin bir ünsüz hecenin sembolü (Mısır dili ve birçok eski dil ünsüz heceli yazılardan oluşmaktadır yani bir ünsüz hece bir harfe tekabül etmektedir) üzerinde bulunan detayları kaybederek günümüzdeki modern yazılara yaklaşmayı başarmıştır.



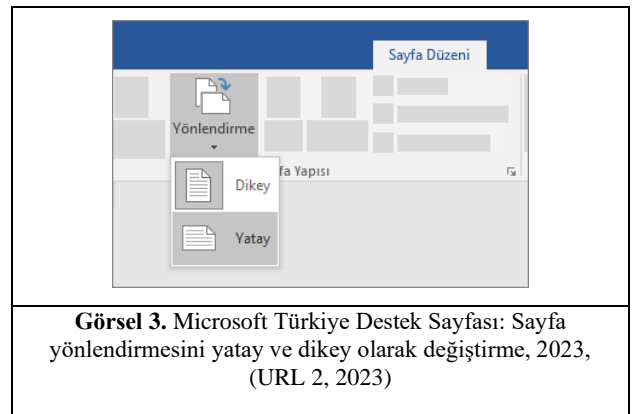
Doğru malzeme seçiminin sayfa tasarımına-mizanpaja etkisi kaba taslak bir bakış ile ilkel dönem örneklerinde açıkça görülüyor. Tabii taş, kil, maden, ağaç kabuğu gibi malzemelerden sonra en önemli yazı yüzeyi nihayet kâğıt olmuştur. Kâğıt, yazının icadından yaklaşık 3000 yıl sonra Çin'de ortaya çıkmıştır. Kâğıdın icadı, yazının yayılmasını ve depolanmasını kolaylaştırmıştır. Kâğıt hem ucuz hem de hafif bir malzeme olduğu için yazının kullanım alanlarını genişletmiştir. Sonrasında matbaanın da icadına bağlı olarak edebiyat, tarih, felsefe, din gibi alanlarda eserler çoğaltılmaya başlanmıştır. Hâliyle yazının sanatsal-estetik değeri üzerinde arayışlara gidilmiştir. (bkz. Fischer, 2022:257-321) Yazı karakterleri ve yazıtipleri (Typeface) geliştirilmeye başlanmıştır. Yazıya gelen imla, noktalama ve destekleyici semboller anlaşmayı kolaylaştırmıştır. Sayfa kavramı oluşmuş ve sayfaları tasarruflu kullanmanın yolları aranmıştır.

2. Sayfa Tasarımında Temel Kavramlar

Mizanpajın tarihsel sürecine yazı tarihi üzerinden kısaca değindikten sonra, sayfa tasarımını şekillendiren temel kavramları ele almak gerekmektedir.

Bu başlıktan itibaren bahsi geçecek olan örneklendirmeler günümüzü kapsamaktadır.

Literatürde bazı çalışmalarda sayfa tasarımının temel kavramları ile temel tasarım kavramlarının birbirine karıştırıldığı görülmektedir. Nokta, çizgi, desen, denge, renk gibi unsurlar temel tasarım kavramlarıdır ve sayfa tasarımının temel unsurları değildir. Buna bağlı olarak adında tasarım geçen her disiplinde temel tasarım ilkeleri-unsurları tabii olarak bulunmalıdır. Bu unsurların dışındaki her kavram, unsur, ilke ise o disiplinin kavramı hâline gelmiş öğelerdir. Hâliyle sayfa tasarımının temel unsurları yalnızca sayfa ve sayfayı düzenlerken kullanılan unsurlardır. Bu unsurlar aşağıda açıklanacak olan kavramlar ve bu makalenin son bölümü olan tipografi gibi unsurlardır. Bu makalede bulunan “unsur” ifadesi, açıklayacağımız kavramların hem bir kavram hem de bir terim olmasından unsur olarak adlandırılmıştır.



Görsel 3. Microsoft Türkiye Destek Sayfası: Sayfa yönlendirmesini yatay ve dikey olarak değiştirme, 2023, (URL 2, 2023)

Sayfa tasarımı, ürünün ortamına göre farklı aşamalara ayrılmaktadır. Matbu ürünler için baskı öncesi ve baskı sonrası aşamalar, dijital ortam ürünleri için ise çıktı (export) öncesi ve çıktı sonrası aşamalar söz konusudur. Ancak burada temel kavramlardan bahsedeceğimiz için biz her iki uygulamanın da ortak kavramlarını inceleyeceğiz.

2.1. Sayfa

Sayfa, yazı veya görsel içerik taşıyan düz bir yüzeydir. Sayfa tasarımında sayfanın boyutu, şekli, oranı ve yönlendirilmesi önemlidir. Şekilleri, görselleri, harfleri yani bir sayfada olması gereken öğelerin tümünü aktaracağımız bir alan olmadan, sayfa tasarımından söz edilemez. Buna bağlı olarak sayfanın boyutu ve şekli içeriğin türüne ve amacına göre belirlenir. Örneğin, bir kitap sayfası ile bir afiş sayfası arasında boyut ve şekil farkı vardır. Sayfanın oranı ise sayfanın eninin boyuna bölümü ile ifade edilir. Sayfanın yönlendirilmesi ise sayfanın yatay (manzara) veya dikey (portre) olarak kullanılmasındır. Son olarak sayfanın oluşturulduğu materyal de önemlidir. Örneğin yumuşak ve dokulu bir kâğıttan üretilen sayfada mürekkep dağılım oranı daha fazla iken sert ve dokusuz bir kâğıtta mürekkep dağılım oranı daha azdır. Bu, baskı sonrasında küçük ve çentikli-serif harflerin birbirine karışma-okunabilirlik ya da kıvrımlı hatlara sahip tasarımlarda ince detayların yapısına, doğru kullanım tercihine göre etkiye bulunabilir.

2.2. Izgara-Kılavuz

Izgara, sayfa tasarımında kullanılan öğelerin konumlandırılmasına yardımcı olan geometrik bir araçtır. Izgara, sayfayı eşit veya orantılı bölümlere ayırarak düzen ve uyum sağlar. Çoğu masaüstü yayıncılık programında ızgara kılavuz eşliğinde kullanılır. Izgarada dikey, yatay ve asimetrik hatları sabitlemek için (bkz. Görsel 1) kılavuz adı verilen kılavuzlar kullanılır. Izgara, satır, sütun, kenar boşluğu ve modül gibi bileşenlerden oluşur. Estetik ve işlevsel olmasının yanında ızgaranın asimetrik ve simetrik gibi çeşitleri bulunmaktadır. Ancak Ambrose ve Harris (2019)'e göre kesin biçimde ızgara yapısına sadık kalmak yaratıcılığı engelleyebilir ve hayal gücüne az yer veren tasarımlarla sonuçlanır.

2.3. Kenar Boşluğu ve Taşma Payı

Kenar boşluğu, sayfanın kenarları ile içerik arasında bırakılan boş alandır. Kenar boşluğu, sayfa tasarımında nefes alma alanı olarak da adlandırılır. Kenar boşluğu, okunabilirliği artırır ve içeriği vurgular. Üst, alt, sağ ve sol olmak üzere sayfanın dört tarafında bulunur. Kenar boşluğunun dışında oluşturulan boş alana ise, kesim payı ya da taşma payı adı verilir. Bu pay baskı sonrasında yaşanacak kâğıt kaybına karşın baskıyı korumaya almak için bırakılır. Dijital ortamlarda kullanılacak olan ürünlere taşma payı uygulanmaz.

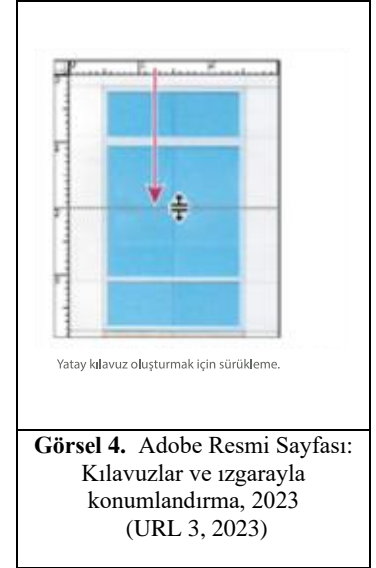
2.4. Aralıklar: Harf, Paragraf, Satır, Sütun

Aralıklar, sayfanın görsel estetiği ve işlevi bakımından önemli bir unsurdur. Metnin okunaklılığı, metnin düzeni, baskı sırasında yaşanacak olan hataların önüne geçmek adına aralıklar kullanılır. Dijital ortam ürünleri için de aralıkların önemli bir rolünün olduğu görülmektedir. Örneğin sosyal platformlarda her platformun kendi görsel paylaşım standartlarına göre metne uygulanacak aralık yeniden biçimlendirilir. Aralıklar; harf(karakter) aralığı, paragraf aralığı, satır aralığı ve sütun aralığı olarak olmak üzere dörde ayrılır. Aralıklar, bir nevi “boşluk” kavramının da anlama ve anlamaya değer kattığının somut göstergesidir. Aralıkların çok fazla ya da çok az bırakılması okunaklılığın dışında tasarımcı tarafından estetik haz amaçlı kullanılır.

“Aralama harfler arasındaki boşlukları tanımlayan ve tasarımın bir parçası olan değerdir”. (Ulrich, 2020: s.216; 1-2)

Harf (Karakter) aralığı, iki harf arasındaki mesafedir. Yazının görsel algısını etkiler. Harf aralığı çok az veya çok fazla olursa yazının genel görünümü doğal olarak değişir. Harf aralığı genellikle yazı tipinin (Typeface) özelliğine göre ayarlanır. “Ayrıca sözcükler arasındaki boşluklar satır aralığından daha büyük olmamalıdır”. (Ulrich, 2020: s.216; 1-2)

Paragraf aralığı, iki paragraf arasındaki mesafedir. Paragraf aralığı, yazının anlaşılabilirliğini etkiler. Paragraf aralığı genellikle satır aralığının 1 ila 2 katı olarak belirlenir.



Görsel 4. Adobe Resmi Sayfası: Kılavuzlar ve ızgarayla konumlandırma, 2023 (URL 3, 2023)

Satır aralığı, iki satır arasındaki mesafedir. Satır aralığı, yazının okunabilirliğini etkiler. Satır aralığı genellikle yazı karakteri boyutunun 1.2 ila 1.5 katı olarak belirlenir.

Sütun Aralığı, iki sütun arasındaki mesafeyi ifade eder. Bu aralık türü, genellikle makale, gazete, dergi, kitap, katalog gibi masaüstü yayıncılık alanlarında kullanılmaktadır. Sütun aralığı, bir metinde bulunan sözcük sayısının göz önünde bulundurularak tercih edilen bir uygulamadır ve genellikle sayfa tasarımı sağlaması amacıyla kullanılır.

2.5. Hizalama

Hizalama, sayfa tasarımında bulunan tüm tasarım malzemelerinin (görsel, metin, şekil gibi) sayfada konumlandırılmasıdır. Bu konumlandırma temelde sayfanın sağ, sol, orta, yukarı ve aşağı yönlerine doğru yapılır. Diğer unsurlarda olduğu gibi bu unsur da estetik ya da işlevsel seçime göre tasarımcı tarafından biçimlendirilir. Hizalama bir nevi sayfa içerisinde yapılan enstalasyon çalışmasıdır.

2.6. Öncelik ve Organizasyon

Öncelik ve organizasyon, tasarım alanında ve diğer sanat disiplinlerinde önemli bir unsurdur. Bu öğeler, sadece tasarım veya sayfa düzenlemesiyle sınırlı kalmayıp, materyal seçiminden işin teslimine kadar süren süreç boyunca tasarımcı tarafından kullanılır. Hiyerarşinin doğru şekilde uygulanması, tasarımda etkileyici bir etki yaratmanın yanı sıra kullanıcı deneyimini iyileştirmeye yardımcı olur.

Öncelik ve organizasyon, tasarımcının tasarım sürecinin temel bir parçasını oluşturur. Bu süreç, tasarımın amacını ve hedef kitlesini anlamayı içerir. Tasarımcı, malzeme seçiminden renk düzenlemesine, sayfa yönlendirmesinden, tipografi seçimine ve düzenlemeye kadar bir dizi karar alır. Bu unsurun kullanılması, tasarımın amacını ve mesajını etkili bir şekilde aktarmasına yardımcı olur.



Örneğin yukarıda sunulan görselleri karşılaştırdığımızda, bir tarafta Ikea kataloğunun sayfa tasarımı (bkz. Görsel 5) ve diğer tarafta Koç Holding'e ait bir faaliyet raporunun sayfa tasarımı (bkz. Görsel 6) arasında farklar açıkça gözlemlenmektedir. Ikea kataloğu, sayfa tasarımında satış odaklı bir öncelik sırası benimsemekte ve görsellerin yanı sıra ayrıntıları vurgulamaktadır. Öte yandan, Koç Holding'in faaliyet raporu, metin ağırlıklı bir tasarım benimsemekte okunabilirliğe, anlaşılabilirliğe ve anlamlandırmaya yönelik metni infografiklerle desteklemektedir. Bu farklar, iki tasarım arasında sayfa yönlendirmelerinde dahi belirgin bir şekilde görülmektedir. Ikea, sayfa tasarımında yatay bir yönlendirme kullanarak müşterilere ferah ve geniş bir alan sunarken, Koç Holding dikey bir yönlendirmeyi tercih

etmiş ve raporun sayfa tasarımına daha resmi bir görünüm kazandırmıştır. Ayrıca, okuyucunun metinle ilgisini sürdüreceği detaylara da dikkat çekmek amacıyla, kırmızı renkle vurgulanan dikkat gerektiren yazılar ve kalın yazı stiliyle sunulan sayısal rakamlar gibi unsurlara yer verilmiştir.

3. Tipografi ve Metin İlişkisi

Tipografi ve metin unsurlarına ilişkin bir değerlendirmenin yapılmadığı ikinci bölüm, tipografinin büyük önemine dayanarak, bu konunun daha ayrıntılı bir şekilde ele alınması gerektiği düşüncesiyle ayrı bir bölüm başlığı (bu bölümün başlığı) altında sunulmuştur.

Garfield (2018)'e göre bir yazı karakterinde, her harfin kendi coğrafyası vardır.

Garfield'in bu ifadesi, bilgisayar klavyesinde bulunan harf ve sembollerin tasarımda mesleki jargon olarak kullanılan "karakter" adlandırılmasının gerekçesini açıklar niteliktedir. Bu bakımdan yazı'nın ehemmiyeti tasarımda genel anlamda önemli bir yere sahiptir. Kendine has kimlikleri olan karakterlerin şekillenme sürecinde kültürlerin ciddi anlamda katkısının bulunduğu bariz bir biçimde görülmektedir.

Bir sayfa tasarımında ana unsurların başında "sayfa"dan sonra tipografi ve metin gelmektedir. Özellikle dergi, makale, gazete, kitap gibi matbu ürünlerde sayfanın büyük bir bölümünü metin oluşturmaktadır. Bu tür ürünlerin sayfa tasarımında ise genellikle görselden önce yazı baz alınarak sayfa düzenlemesi yapılır.

Sayfa tasarımında seçilecek olan yazı karakteri, yazıtipi, yazı stili ve font düzenlemesi-tasarımı yapılacak olan ürünün hedef kitlesine hitap etmelidir. Örneğin tasarlanacak olan ürün ticari bir amaç için yapılıyorsa fiyat gibi önemli detayların yazı stili kalın (Bold) olarak ayarlanmalı, punto seçimi bulunduğu yüzeyde diğer yazılardan daha büyük olmalıdır. Aynı örnek gazeteler üzerinden de verilebilir. Manşetler her zaman büyük ve kontrollü (Stroke) yazılmaktadır ve bu tür ticari amaç taşıyan ürünlerin ilk önceliği yazının anlaşılabilirliğidir. Times New Roman gibi çentikli-tırnaklı (Serif) bir yazıtipi (Typeface) seçilebilir aksine Arial gibi çentiksiz-tırnaksız (Sans) kendinden kalın ve düz hatlara sahip bir yazıtipi de seçilebilir. Mühim olan yazıtipinin okunabilirliği olmalıdır.

Her yazıtipinin kendine has bir ölçeklendirmesi, ağırlığı ve karakteri bulunmaktadır. Bu yazıtiplerinde yazıtipinin karakteri o kadar önemli bir husustur ki bir siyasi seçimde seçim aracı olarak dahi kullanılabilir tıpkı Gotham yazıtipi gibi:



Garfield (2018), Gotham'ın Obama ekibinin ilk seçimi olan Gill Sans'ın yerini aldığını; Gill Sans çok ciddi ve katı olduğu için bırakıldığını (Hatta Gotham'ın kırtan fazla çeşidinin, Gill Sans'ın onbeş çeşidinin olduğunu). Obama'nın ise "Harika bir seçim," diye karşılık verdiğini New York Times'tan Alice Rawsthorn ile aralarında geçen süreci anlatmıştır.

Garfield'ın verdiği örnekten hareketle, yazıtipinin görsel hazzın ötesinde, kitleler üzerinde ciddi etkilere sahip olduğu görülmektedir. (Bu noktada, tıpkı M.Ö. Mısır'daki ticaretle uğraşan kesimin yazının etki alanını genişletmek amacıyla girdiği pratik arayışı akla gelebilir.) Bu konuda, Amerika Birleşik Devletleri Gıda ve İlaç Dairesi (FDA) tarafından gerçekleştirilen bir ambalaj etiketi uygulaması, Mark Wilson tarafından detaylı bir şekilde incelenerek bu durum açıkça ortaya konulmuştur.

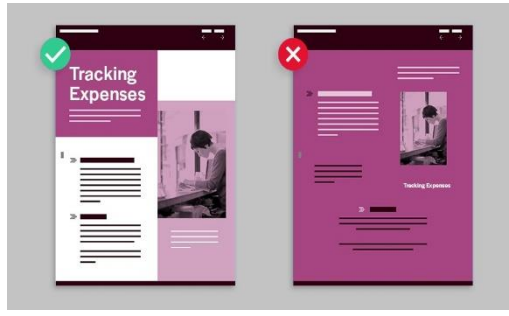
"Porsiyon miktarı büyütüldü. Böylece şimdi etiketler FDA'nın önceki çabaları sayesinde, insanların gerçekten ne kadar yediğini öncesine göre daha iyi yansıtıyor". (Wilson, 2020: s.217; 1-3)

Tüm bu örneklerin ışığında, bir yazı karakterinin, yazıtipinin, yazı stili ve fontun tasarımda ve sayfa tasarımında ne kadar önemli bir unsura sahip olduğu açıkça ortaya çıkmaktadır. Bir sayfanın karakteristik özelliklerini belirlemede, bir kitabın türüne (bilim kurgu, fantastik, edebiyat, felsefe vb.) ve okuyucunun metinde tutulmasına yönelik hedeflere uygun olarak doğru bir yazı karakteri seçimi büyük önem taşır. Uçar (2019) bu konu hakkında: "Artık grafik tasarımda tipografi, bilgi ve mesajın anlaşılabilir bir form diliyle iletilmesinin yanı sıra, bir tarz, kişilik, görsel bir dil, farklı bir imge olarak ortaya konan bir eleman olma iddiasını taşımaktadır" ifadelerine yer vermiştir.

4. Karşılaştırmalı Örneklendirmeler

	 <p>1. Birleşme Yeri Algılayıcı Baskı malzemelerinin birleşme yerlerini algılar ve baskıya devam ederken bunları otomatik olarak atar.</p> <p>2. Dahili Astarlama Ünitesi Uygun tüm baskı malzemelerini verirni, talep üzerine su bazlı boyayla astarlar. Daha büyük baskı malzemesi maliyetleri ve basılaştrılması envanter yönetimi ile rakiplerinizle oranızdaki farkı açar.</p> <p>3. Mürekkep Dolabı Yedki üde kadar renk istasyonuyla Pantone gamında %97'ye varan oranlara ulaşın. HP Indigo Electrolink günlük 7'lü renk renk ve kapasiteli beyaz mürekkep portföyü dahil olmak üzere çok çeşitli özel mürekkeplerle iş fırsatlarını yakalayın.</p> <p>4. Güçlü alt yapı Güçlü ve uzun süre hizmet etmek için üretti.</p>
<p>Görsel 7. Gutenberg Matbaası 1440: Gutenberg Matbaası Replikası, C.A, 1999 (URL 6, 2024)</p>	<p>Görsel 8. HP Indigo Baskı Makinesi 2020 (URL 7, 2024)</p>

Görsel 7'de bulunan makine Gutenberg'in matbaasının bir replikasıdır, orijinal matbaa günümüze ulaşamamıştır. İlk basılan eserden yola çıkarak yapıldığı yıl 1440 olarak belirlenmiştir. Net bir veriye ulaşamamaktadır. Görsel 8'de bulunan HP marka endüstriyel bir matbaa baskı makinesidir. Katalog, broşür, kitap ve ciltleme makinesinin sadece temel yeteneklerini oluşturmaktadır. Arkaik dönemlerde mizanpaj kavramının gelişmemesinin temel nedenini anlamakta bariz bir örnek. Seri üretimin standart zorunluluğu ile ilişkisi örneğin 50x70 cm iki bin adet bir afiş yapmak standart bir maliyet oluştururken iki bin ve her biri farklı ölçülerde kesimlerde afiş yapmak standart üzerinde ve yüksek bir maliyet oluşturacaktır.


<p>Görsel 9. Adobe Resmi Sayfası: Dijitalde iyi mizanpaj ve kötü mizanpaj örneği, 2020, (URL 8, 2024)</p>



Görsel 10. Shumi Perhiniak: Bir Derginin Mizanpaj Anatomisi, 2020, (URL 19, 2024)

SONUÇ

Bu makalede sayfa tasarımının-mizanpaj tanımı, gelişim süreci yazının kısa tarihinden başlanarak incelenmiştir. Sayfa tasarım unsurlarının sınırları çizilmeye çalışılmış ve sayfa tasarımının tarihsel süreci yazının tarihi ile paralel olarak incelenmiştir. Bu gözlem sürecinde çeşitli görseller ve alanında uzman kaynaklar kullanılarak örneklerle gerekli argümanlar sunulmuştur.

Sonuç olarak, bu makalede sayfa tasarımının tanımı, gelişimi ve temel kavramları ele alınmıştır. Sayfa tasarımında sayfa, ızgara-kılavuz, kenar boşluğu ve taşma payı, aralıklar, hizalama, öncelik ve organizasyon tipografi ve metin ilişkisi gibi unsurların nasıl kullanılacağı ve etkileşime girdiği incelenmiştir. Bu unsurların sayfa tasarımında estetik ve işlevsel açıdan önemli bir rol oynadığı ve hedef kitleye mesaj iletmek için etkili bir araç olduğu gösterilmiştir. Sayfa tasarımının basılı ürünlerden dijital ortamlara kadar geniş bir alanda kullanıldığı ve bu alanda yeni trendlerin ortaya çıktığı da belirtilmiştir. Son olarak verilen görsel örnekler ile konu pekiştirilmek istenmiştir. Sayfa tasarımının bu dinamik sürecinde güncel kalmak ve yaratıcı olmak için temel unsurları iyi bilmek ve uygulamak gerekmektedir ancak tarihsel süreç de göz ardı edilmemelidir. Gelecek çalışmalarda, sayfa tasarımının farklı alanlarda nasıl uygulanabileceği ve hangi sonuçlar doğurabileceği araştırılabilir. Geçmiş ile ilişkisi özellikle arkeologlar, filologlar ve sanat tasarım akademisyenlerinin ortak çalışmaları ile derinlemesine irdelenebilir. Literatüre katkıda bulunmak adına bazı kavramsal düzenlemeler de önerilmiştir.

KAYNAKÇA

- Ambrose, G., Harris, P. (2019). *Grafik Tasarımda Sayfa Düzeni*. (D. B. İz, Çev.) İstanbul: Literatür.
- Fischer, S. R. (2022). *Yazının Tarihi (A History Of Writing)*. (A. H. KONAR, Çev.) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Garfield, S. (2018). *Tam Benim Tipim: Bir Font Kitabı*. (S. Gürses, Çev.) İstanbul: Domingo.
- Koyuncu, S. (2016, 03 11). Gazete Mizanpajının Okuyucu Algısı Üzerindeki Belirleyiciliği. *Abant Kültürel Araştırmalar Dergisi*, s. 143-155. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/285586> adresinden alındı.
- Uçar, T. F. (2019). *Görsel İletişim ve Grafik Tasarım*. İstanbul: İnkılap.
- Ulrich, F. (2020, Eylül). Sihirli Geometri: Yazıtipinin Punstosunu, Genişlikleri ve Boşlukları Belirleme. (B. Erkmen, Dü., A. Dağıstanlı, Çev.) *Grafik Sanatlar Üzerine Yazılar*(216), s. 1:2. <https://gmk.org.tr/publications/yazilar/eylul-2020-sayi-216> adresinden alındı
- URL-1: [https://en.wikipedia.org/wiki/Ishango_bone#/media/File:Ishango_bone_\(cropped\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Ishango_bone#/media/File:Ishango_bone_(cropped).jpg) (Erişim Tarihi: 29.03.2024)
- URL-2: <https://support.microsoft.com/tr-tr/office/sayfa-y%C3%B6nlendirmesini-yatay-veya-dikey-olarak-de%C4%9Fi%C5%9Firme-9b5ac1af-9998-4a37-962b-a82b689572a9#:~:text=Sayfa%20y%C3%B6nlendirmesini%20yatay%20veya%20dikey%20olarak%20de%C4%9Fi%C5%9Firme,-Y%C3%BCr%C> (Erişim Tarihi: 10.06.2023)
- URL-3: <https://helpx.adobe.com/tr/photoshop/using/grid-guides.html> (Erişim Tarihi: 10.08.2023)
- URL-4: https://publications-us-en.ikea.com/ikea_bathroom_2023/page/22-23 (Erişim Tarihi: 10.06.2023)
- URL-5: <https://cdn.koc.com.tr/cmscontainer/kocholding/media/koc/03yatirimci-iliskileri/yatirimci-seti/koc-holding-2022-faaliyet-raporu.pdf?ext=.pdf> (Erişim Tarihi: 10.06.2023)
- URL-6: <https://www.printmuseum.org/gutenberg-press> (Erişim Tarihi: 02.03.2024)
- URL-7: <https://www.hp.com/tr-tr/industrial-printers/indigo-digital-presses/labels-flexible-packaging-digital-presses/6k-printing-press.html> (Erişim Tarihi: 02.03.2024)
- URL-8: <https://helpx.adobe.com/iv/indesign/how-to/design-principles.html> (Erişim Tarihi: 05.03.2024)
- URL-9: <https://yesimadesigner.com/anatomy-of-a-magazine-layout/> (Erişim Tarihi: 05.03.2024)
- Wilson, M. (2020). (B. Erkmen, Dü., A. Dağıstanlı, Çev.) *Grafik Sanatlar Üzerine Yazılar*(217), s. 1:3. <https://gmk.org.tr/publications/yazilar/ekim-2020-sayi-217> adresinden alındı.

18. VE 19. YÜZYIL AMERİKA BİRLEŞİK DEVLETLERİ SANATINDA SAVAŞ TEMALI RESİMLER*

18th and 19th Century War-Themed Paintings in United States Art

Can ÇOBANOĞLU¹, Sibel ALMELEK İŞMAN²

ÖZET

Britanya'nın 1763 yılında Yedi Yılı Savaşları'nın kazanması, Amerika Birleşik Devletleri'nin bağımsızlık yolundaki gidişatının başlangıç noktası olarak kabul edilmektedir. Amerikalı tarihçiler mücadeleyi Devrim Savaşı olarak adlandırma eğiliminde görmüştür. Bazı Amerikalı akademisyenler, savaşı ister sadece bir onay verici ister Devrim'in önemli bir yönü olarak görseller de bir grup istisna dışında, çatışmayı neredeyse tamamen Amerika içinde ve Amerika için yapılmış olarak kabul etmişlerdir. Araştırma kapsamında 1775-1781 yılları arasında gerçekleşmiş olan 12 adet savaş (7 farklı sanatçının toplamda 13 eseri) incelenmiştir. Araştırmanın bulguları kapsamında komutanların savaş alanlarında grup portrelerinin yanı sıra komutanların hayatını kaybettiği anların da betimlendiği gözlenmiş, ölen bu komutanlar eserlerde kahramanlaştırılarak dramatize edilmiştir. Çalışma kapsamında öne çıkan sanatçılardan John Trumbull ele aldığı generaller arasında Hugh Mercer, George Washington, Joseph Warren, Richard Montgomery, Benjamin Lincoln bulunmakta ve bu savaş sahnesi tasvirlerinden kimileri müzelerde sergilenirken kimisi de devlet binasında sergilenmektedir. Rakip ordunun komutanlarının teslim olduğu anların da yine sanatçılar tarafından irdelendiği gözlenmiştir. 1775-1781 yılları arasında gerçekleşen kara savaşlarından Bunker Tepesi, Quebec, Trenton, Princeton, Brandywine, Paoli, Germantown, Monmouth, Jersey Savaşı ve Yorktown kuşatmasının betimlendiği görülmektedir. Bununla birlikte deniz savaşları olan Ushant ve St. Lucia, yine sanatçılar tarafından irdelenen konular arasındadır. Sanatçılar tarafından ele alınan bu savaşlar tarihe ışık tutan belgeler olarak gözlerimizin önündedir. Sanatçıların duyarlılığı, vatanseverliği, kahramanlık öyküleri ve sanatı bir terapi amacıyla kullanmasıyla oldukça farklı ifade biçimleri ortaya çıkmıştır.

Anahtar Kelimeler: Savaş, resim sanatı, batı sanatı tarihi, Amerika sanatı

ABSTRACT

Britain's victory in the Seven Years' War in 1763 is considered the starting point for the United States' path to independence. American historians have tended to refer to the battle as the Revolutionary War. While some American scholars view the war as a mere sanction or an important aspect of the Revolution, with one group of exceptions, they have considered the conflict to be almost entirely fought within and for America. Within the scope of the research, 12 wars (total of 13 works by 7 different artists) that took place between 1775-1781 were examined. Within the scope of the findings of the research, it was observed that the moments when the commanders lost their lives were depicted as well as the group portraits of the commanders on the battlefields, and these dead commanders were dramatized by being heroic in the works. John Trumbull, one of the prominent artists within the scope of the study, includes Hugh Mercer, George Washington, Joseph Warren, Richard Montgomery, Benjamin Lincoln, among the generals he addressed, and some of these war scene depictions are exhibited in museums while others are exhibited in the state building. It was observed that the moments when the commanders of the rival army surrendered were also examined by the artists. It would appear that Bunker Hill, Quebec, Trenton, Princeton, Brandywine, Paoli, Germantown, Monmouth, the Battle of Jersey and the siege of Yorktown were depicted among the land wars that took place between 1775-1781. In addition, Ushant and St. Lucia, which are naval battles, are among the subjects examined by the artists. These wars, depicted by artists, offer us a window into history. The artists' sensitivity, patriotism, heroic stories and the use of art as a therapy have resulted in a variety of forms of expression.

Keywords: War, pictorial art, western art history, America art

1. ORCID: 0000-0002-1138-3401

2. ORCID: 0000-0003-4164-3662

1. Doktor Adayı, Dokuz Eylül Üniversitesi, cancobanoglu5.phd@gmail.com

2. Prof. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi, sibel.almelek@deu.edu.tr

* Bu çalışma Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı kapsamında "18. ve 19. Yüzyıllar Batı Resim Sanatında Savaş Olgusu" başlıklı yayınlanmamış doktora tezinden üretilmiştir.

EXTENDED ABSTRACT

The victory of Britain in the Seven Years' War in 1763 is accepted as the starting point of the United States (USA)'s course towards independence. American historians have disagreed with the tendency to call the struggle the Revolutionary War. They expressed it either by securing independence or as a transformative experience, and thus saw it as an integral part of the Revolution itself. However, some American scholars, with one group of exceptions, have regarded the conflict almost entirely as being fought within and for America, whether they view the war as a mere sanction or as an important aspect of the Revolution.

This turbulent period, which started with a rebellion in 1775, ended with England's acceptance of the independence of the USA in 1783; Concepts such as the state, religion, and personal freedom started to be reevaluated under the umbrella of natural law, science, and enlightenment thought. The effects of this revolutionary outlook on the far-flung British colonies in the North caused America to drastically change the world and create a new nation never seen before.

Delaware, Pennsylvania, New Jersey, Georgia, Connecticut, Massachusetts Bay, Maryland, South Carolina, New Hampshire, Virginia, New York, North Carolina, and the colony of Rhode Island and Providence Plantations are known as the thirteen British colonies in North America. As a result of business ventures on behalf of the British Crown, the colonists, and their families immigrated to the United States in pursuit of religious freedom and greater access to opportunities in their homeland and took pride in their heritage and social status as British citizens.

Within the scope of the research, 12 wars that took place between the years 1775-1781 were examined. These wars were then examined with the works of 7 selected artists and a total of 13 works of art. Based on the findings, it was learned that John Trumbull served in the Continental Army between 1775-1777. It was learned that he later resigned from his post and went to London and Paris to work with Benjamin West in 1780. It was observed that he was inspired by contemporary history paintings in both capitals. Especially in the compositions of John Trumbull's panels, a theatrical atmosphere is created, the figures in the foreground seem to be under a spotlight and the plot is conveyed to the audience under this light. At the same time, it was observed that the artist dealt with quite dark color tones in the background of the figures in order to complete this plot.

In most of the works discussed, the flags and banners of the parties are discussed in detail with vivid colors. While these flags are sometimes positioned among the soldiers in the foreground, sometimes they are positioned among the officers in the army to complement the atmosphere in the background. In the Battle of Paoli and the Battle of Germantown, which took place on September 20-21, 1777, due to the sudden raid by a group of British soldiers on American positions, an Irish artist and war veteran, British Army light infantry Lieutenant Richard St. George Mansergh commissioned the Italian artist Xavier della Gatta to remember the violence and trauma he experienced in 1782.

In the period when war pictures are being discussed, black people are used as slaves and these people see war as a way of liberation from slavery and taking part in the battlefields. While these people are sometimes in the foreground in the works, sometimes they take place in the scenes as a small but detailed element in the work.

The artists included the strategic decisions of their opponents in land and sea wars in their works. In land wars, leaders sometimes used rival positions in their favor with their strategies. In addition, land wars sometimes took place in open rural areas, while sometimes they took place in small squares. The artists present the plot and figures clearly to the audience in both compositions. In naval wars, the sudden change of the wind changed the course of the war. From this point of view, the effects of the wind on the sea and on the ships, naval wars were also examined in detail.

GİRİŞ

Savaş kavramı; nedenleri göz önünde bulundurulduğunda hem felaket hem de hayatta kalma umudunu ifade ettiği için insanlık tarihindeki en karmaşık konulardan biri olarak nitelendirilebilmektedir. İlk zamanlarda hayatta kalma mücadelesi olan savaş, zaman geçtikçe devletlerin birbirleri üzerinde söz sahibi olma aracı haline gelmiştir. Devletler ve dolayısıyla insanlar, savaşın yanında savaşları betimleyen eserleri de güçlerini göstermek amacıyla kullanmaya başlamıştır (Uzun, 2006:4).

Araştırma sürecinde savaş kavramının yabancı alan yazımında savaş anlamına gelen “war” ve mücadele anlamı taşıyan “battle” olarak ele alındığı gözlenmiştir. Cambridge Sözlüğü’nde savaş (war) “iki veya daha fazla ülke veya bir ülke içinde iki veya daha fazla grup arasında savaşmak, asker ve silah kullanmak” (URL 1) anlamında ele alınırken mücadele (battle) ise “Bir savaşta iki ordu arasındaki kavga” olarak tanımlanmıştır (URL 2). Oxford ise savaş (war) kavramını “İki veya daha fazla ülke veya insan grubunun belirli bir süre boyunca birbirleriyle savaştığı bir durum” (URL 3) mücadele (battle) teriminde ise “Özellikle savaş sırasında ordular, gemiler veya uçaklar arasındaki kavga; insan grupları arasında şiddetli bir kavga” olarak ele almıştır (URL 4). Britannica’da ise savaş (war) terimi “ülkeler veya gruplar arasında bir devlet veya savaş dönemi; insanların veya grupların birbirleriyle rekabet ettiği veya kavga ettiği bir durum; bir hükümet veya başka bir büyük kuruluş tarafından tehlikeli veya kötü olarak görülen bir şeyi durdurmak veya yenmek için organize bir çaba” (URL 5) şeklinde açıklanırken mücadele (battle) terimi ise “askerler, gemiler, uçaklar vb. gruplar arasında askeri bir savaş; insanların silah kullandığı şiddetli bir kavga” olarak tanımlanmıştır (URL 6).

1774-1783 yılları arasında Amerika'da gerçekleşen olaylara "Amerikan Devrimi" veya “Bağımsızlık Savaşı” denmektedir. 1763'te Britanya'nın Yedi Yılı Savaşları'nın kazanması, Amerikan bağımsızlık yolundaki gidişatının kaynağı olmuştur. Amerikan tarihçileri mücadeleyi Devrim Savaşı olarak adlandırma eğiliminde olmuş ve bunu ya bağımsızlığı güvence altına alarak Devrim'in bir tür son yazısı olarak ya da dönüştürücü bir deneyim olarak ve dolayısıyla Devrim'in kendisinin ayrılmaz bir parçası olarak görmüşlerdir. Ancak Amerikalı akademisyenler savaşı ister sadece onaylayıcı ister Devrim'in önemli bir yönü olarak görsünler, bir grup istisna dışında, çatışmayı neredeyse tamamen Amerika içinde ve Amerika için savaşılmış olarak kabul etmektedirler. Bu fikri destekleyenler için savaşın son perdesi, Ekim 1781'de Lord Cornwallis'in Britanya ordusunun teslim olması ve Kuzey Amerika'daki askeri operasyonların fiilen sona ermesiyle Yorktown, Virginia'da yaşanmıştır. Çoğu İngiliz tarihçi de bu hikâyeyi desteklemekte, Britanya askeri komutanlarının evlerinden bu kadar uzakta bir silahlı mücadeleyi kazanmaya çalışırken karşılaştıkları zorlukları da ele almaktadırlar. 1775'te Britanya'nın Kuzey Amerika kolonilerinin çoğunun bir isyanı olarak başlayan ve 1783'te Britanya'nın Birleşik Devletlerin bağımsızlığını kabul etmesiyle sona ermiş olan bu karışık dönemde, devlet, din ve kişisel özgürlük gibi kavramlar doğal hukuk, bilim ve aydınlanma düşüncesi çatısı altında yeniden değerlendirilmektedir. Bu devrimci bakış açısının Kuzey'deki çok uzaklardaki Britanya kolonileri üzerindeki etkileri dünyayı şiddetli bir şekilde değiştirmesine ve daha önce gelenlerin hiçbirine benzemeyen yeni bir ulusun ortaya çıkmasına neden olmuştur. Delaware, Pennsylvania, New Jersey, Georgia, Connecticut, Massachusetts Körfezi, Maryland, Güney Karolina, New Hampshire, Virginia, New York, Kuzey Karolina ve Rhode Island ve Providence Plantasyonları kolonisi Kuzey Amerika'daki on üç Britanya kolonisi olarak bilinmektedir. Koloniler Britanya tacı adına ticari bir girişim olmuş ve Büyük Britanya'ya pamuk, tütün, kürk, balık, demir cevheri ve kereste gibi zengin bir mal kaynağı sağlamışlardır. Bu mal kaynağı sağlayan sömürgecilerin ve ailelerinin çoğu aynı zamanda din özgürlüğü ve anavatanlarında kendilerine sunulan fırsatlardan daha fazlasına erişme amacıyla Birleşik Devletlere göç etmişler ve Britanya vatandaşı olarak elde ettikleri miras ve sosyal statüleriyle gurur duymuşlardır. Aynı zamanda yine bu dönemde Britanya kültürü moda, edebiyat, sanat ve eğitimde örnek alınacak ideal bir kültür olarak görülmüştür (Conway, 2013:1–2; History, 2016:4–5).

1. Eserlere konu olan savaşların incelenmesi

1.1. Bunker Tepesi Savaşı (1775)

17 Haziran 1775'te New England askerleri, Britanya ordusuyla ilk kez bir meydan muharebesinde karşı karşıya gelmiştir. Halk arasında "Bunker Tepesi Savaşı" olarak bilinen kanlı çarpışmalar, Boston'dan Charles Nehri boyunca uzanan çevresi çitlerle çevrili meralardan oluşan tepelik bir arazide gerçekleşmiştir. Britanya kuvvetleri sahayı ele geçirmiş olsalar da Massachusetts, Connecticut ve New Hampshire'dan Eyalet askerlerinin verdiği kayıplar şaşırtıcı

derecede fazladır. Muharebede savaşı yaklaşık 2.400 Britanya Askeri ve Deniz Piyadesinden yaklaşık 1.000'inin yaralandığı veya öldürüldüğü bildirilmiştir (URL 7).

1.2. Quebec Savaşı (1775)

31 Aralık 1775'te Amerikan Devrim Savaşı sırasında, Albay Benedict Arnold ve General Richard Montgomery komutasındaki Amerikan güçleri Britanya işgali altındaki Quebec şehrini ele geçirmeye çalışmış ve bununla birlikte Kanada'daki Amerikan amacı destek kazanmıştır. Ancak saldırı başarısız olmuş ve bu saldırı Montgomery'nin hayatına mâl olmuştur. Quebec Savaşı 1775, Amerikalılar için Devrim Savaşı'nın ilk büyük yenilgisi olarak bilinmektedir (URL 8).

1.3. Trenton Savaşı (1776)

General George Washington'ın ordusu 1776 Noel Günü'nde buzlu Delaware Nehri'ni geçmiş ve sonraki 10 gün boyunca Amerikan Devrimi'nin iki önemli muharebesini kazanmıştır. 26 Aralık günü gerçekleşen Trenton Muharebesi'nde, Washington çekilmeden önce Britanya'nın kiraladığı Hessian olarak bilinen Alman paralı askerlerinden oluşan zorlu bir garnizonu yenmiştir. Washington, bir hafta sonra Britanya kuvvetlerini güneye çekmek için Trenton'a dönmüş, ardından 3 Ocak'ta Princeton'ı ele geçirmek için cüretkâr bir gece yürüyüşü düzenlemiştir (URL 9).

1.4. Princeton Savaşı (1777)

General George Washington, kendisini yakalaması için Trenton'a gönderilen General Charles Cornwallis stratejik dehasını kullanarak çatışmadan kaçınmayı başarmıştır. Bununla birlikte Princeton'dan Trenton'a doğru yola çıktığı sırada karşılaştığı Britanya arka muhafızları karşısında da birkaç çarpışmayı kazanmıştır. Washington'un 26 Aralık 1776'da Trenton'da Britanyalılara karşı kazandığı zaferden derin endişe duyan Cornwallis, 2 Ocak akşamı birlikleriyle birlikte Trenton'a geldi ve Washington'un 5.000 yorgun ama coşkulu Kıta Avrupalısını ve milislerini 8.000 Kızıl ceketli (Redcoats) birlikleri ile ezmeye hazırlanmıştır. Washington böyle bir güçle çarpışmaktan ziyade savaştan kaçınması gerektiğini bilmiştir. Yanı sıra Washington'un bir gecede kaçmaya çalışacağını ön gördüğü bilinmekte, fakat Washington'un hangi yolu izleyeceğini tahmin etmesi gerekmiştir. Cornwallis, Delaware Nehri'ni korumak için birlikler göndermiş ve Washington'un 25 Aralık'taki gece yarısı geçişi için izlediği rotayı tersine çevirmesini beklemiştir. Bunun yerine, Washington kamp ateşlerini yakmış ve ordusu vagonlarının tekerleklerini örterek ve Britanya kampının çevresine sızmıştır. Kıta ordusu şafak vakti kuzeye doğru ilerlerken, sayıları 5'e 1'den fazla olan başıboş Britanya arka muhafızlarıyla karşılaşmışlardır (URL 10).

1.5. Brandywine Savaşı (1777)

11 Eylül 1777 tarihinde gerçekleşen Brandywine Muharebesi, Amerikan Devrimi sırasında Philadelphia yakınlarındaki Britanya kuvvetlerinin Amerikalıları yendiği ancak Devrim ordusunu bir arada bıraktığı çatışmadır. Britanyalı General Sir William Howe, bir kolonist unsurunun Britanya ordusuna katıldığında ordunun ayaklanacağı ve böylece Pennsylvania'yı fiilen savaştan çıkaracağı inancıyla Philadelphia'ya çekilmiştir. Ancak bu hareket, New York'un kuzeyindeki General John Burgoyne'nin kuvvetlerinin kendi başlarının çaresine bakmak zorunda bırakmış ve sonrasında 19 Eylül ve 11 Ekim'de gerçekleşen Saratoga Muharebeleri Britanya ordusunun felaketiyle sonuçlanmıştır. Amerikan ordusunun kazandığı zaferlerin sonucunda Amerika Fransa'yı kendi savaş çabalarına katılmaya ikna etmiş ve bu savaşta önemli bir dönüm noktası olmuştur (Bluhm, 2022).

1.6. Paoli Savaşı (1777)

11 Eylül 1777'de Brandywine Savaşı'ndaki Amerikan yenilgisinden sonra, General George Washington iki görevi yerine getirmeyi kararlaştırmıştır. Filadelfiya'yı General Sir William Howe komutasındaki Britanya kuvvetlerinden ve ayrıca Reading ve Lancaster'daki iç ikmal depolarını korumak istemiştir. Washington, 12 Eylül'de Schuylkill Nehri boyunca çekilmiş, Philadelphia'yı atlayıp ve kuzeybatıya Schuylkill Şelaleleri'ne yönelmiştir. Washington ordusu tam bir gün dinlendikten ve yeniden donatıldıktan sonra, Levering's Ford'da nehri yeniden geçmiş ve 14 Eylül'de, yaralıları ve bagajlarını taşımak için vagon sıkıntısı nedeniyle Brandywine'den bu yana çok az hareket etmiş olan Britanyalılarla yüzleşmiştir (McGuire, 2006:30).

20 Eylül 1777'de gerçekleşen Paoli Savaşı ortaya çıkışından bu yana Amerikan Devrimi'nin tartışmalı bölümlerinden biri olarak kabul edilmektedir. Amerikan ve Britanya kayıtlarında bu savaşın öncesi ve sonrası için bazı önemli kayıtlar gün yüzüne çıkmıştır. Amerikan kuvvetleri, General Charles Grey komutasındaki Britanya kuvvetleri tarafından düzenlenen ani bir gece baskını ile süngü kullanılarak fiilen imha edilmiştir. Yalnızca süngü kullanımına

güvenen Tümgeneral Charles Gray'in emriyle gerçekleşen bu saldırıyla Tuğgeneral Anthony Wayne'in komutası altındaki Amerikan birliklerinin imha edilmesi, olayın daha sonraki açıklamalarında "katliam" teriminin kullanılmasına yol açmıştır. Ancak Paoli baskını, Wayne'in kampına yapılan ve Amerikalıları tamamen hazırlıksız yakalayan iyi planlanmış, mükemmel koordine edilmiş, sürpriz bir saldırı olmuştur. Bu saldırının başarısı, General Grey'in hiçbir koşulda Britanya askerlerinin tüfeklerini ateşleyemeyeceği konusundaki kurnazca ısrarından kaynaklanmıştır. Sadece süngü kullanılacağına dair çifte güvence sağlamak için Grey, tüm suçlamaların çekilmesini ve tüm çakmaktaşlarının silahların kilitlerinden çıkarılmasını emretmiştir. Açıkçası, karanlıkta ateşlenen her atış, bir Amerikan askerinin tam yerini vermiştir (Pleasants, 1948:44).

1.7. Germantown Savaşı (1777)

4 Ekim 1777'deki Germantown Savaşı'nda, General William Howe, 5. Viscount Howe komutasındaki 9.000 kişilik bir İngiliz ordusunu General George Washington komutasındaki 11.000 kişilik bir Amerikan ordusuyla karşı karşıya getirmiştir. İlk hücumun ardından, Amerikan yedek birliklerinin, Benjamin Chew House'da direnen 120 İngiliz askeri tarafından yönleri değiştirilmiştir. Yoğun bir sabah sisi, Amerikan sıraları saldırı birliklerinin yönünü şaşırtmış ve Tümgeneral John Sullivan'ın sağ sıralı askerleri ile Tümgeneral Nathanael Greene'nin sol sıralı askerleri arasında bir dost ateşi olayına yol açmıştır. Bu sıralarda, Amerikan saldırısı ivme kaybetmiş ve her iki sıralı asker grubu geri çekilmiştir. 3.000 Amerikan milisinden oluşan iki geniş yan sıralı asker grubunun sonuç üzerinde çok az etkisi olmuştur. Amerikalı birliklerde öldürülen ve yaralanan 673 askerin yanı sıra 400 asker ise esir düşmüştür. İngilizler ise 520 kayıp vermiştir (Eggenberger, 1985:166–167)

1.8. Monmouth Savaşı (1778)

Monmouth Muharebesi 28 Haziran 1778 Pazar günü gerçekleşmiştir. Savaşın büyük bir kısmı, Monmouth County'nin merkezi olan New Jersey'deki Monmouth Adliyesi (günümüzde Freehold) köyünün hemen dışında yaşanmıştır. Amerikan Bağımsızlık Savaşı'ndaki en büyük muharebelerden biri olan Monmouth Savaşı en uzun tek günlük muharebe olmuş ve Britanyalıların kuzey kolonilerinde askeri bir zafer elde etme ve üstünlük çabalarını fiilen sona erdirmiştir. Savaş, Haziran ayının ortalarında ve Temmuz ayının başlarında, Britanyalıların Philadelphia'yı tahliye etmesi, New Jersey'nin merkezine yürümesi ve New York'ta güvenliğe ulaşması için geçen üç haftalık bir seferin parçası olmuştur (Bluhm, 2023).

1.9. Ushant Savaşı (1778)

Ushant Muharebesi (Birinci Ushant Muharebesi olarak da bilinmektedir) 27 Temmuz 1778'de gerçekleşmiştir. Amerikan Bağımsızlık Savaşı sırasında Fransız ve Britanya filoları arasında Ushant'ın 100 mil (160 km) batısında, bir adada gerçekleşmiştir. Fransa'nın kuzeybatı noktasından İngiliz Kanalı'nın ağzı "Ushant", "Ouessant"ın İngilizceye çevrilmiş telaffuzudur (Clowes, Markham, 1966).

Fransız komutana, bir filoyu ayakta tutmak için mümkünse savaştan kaçınma emri verilmiştir (Mahan, 2013:83). Britanyalılar, 9 Temmuz'da Spithead'den yola çıkan HMS Victory'de Amiral Augustus Keppel komutasındaki otuz gemi, dört firkateyn ve iki yangın gemisinden oluşan bir filoya sahiptir. 8 Temmuz'da Brest'ten yola çıkan Fransız filosunda ise Koramiral Comte d'Orvilliers komutasındaki otuz iki gemi, yedi firkateyn, beş korvet ve bir lugger bulunmaktadır. Keppel, 23 Temmuz öğlen saatlerinden hemen sonra Ushant'ın batısındaki Fransız filosunu görmüştür (Keppel, 1779; Syrett, 1998:40)

27 Temmuz'da sabah saat 6 sularında, Britanya filosu kabaca sıraya girmişken, Keppel, Sir Hugh Palliser komutasındaki birkaç mil ötedeki arka tümene rüzgâr yönünü takip etmesi emrini vermiştir. Sabah saat 9' da o zamana kadar rüzgâra karşı aynı yöne doğru birkaç mil hızla ilerleyen Fransızlar ilerlemelerini sürdürdükleri sırada rüzgâr değişmiş, Britanya ve Fransız filosu aralarındaki boşluğu kapatmasına neden olmuştur. Saat 10:15'te Britanyalılar, Fransızlarla aynı rotada ilerledikten bir süre sonra, rüzgâr yönündeki bir değişiklikle ani yağmur fırtınası olmuş saat 11 civarında hava açılmıştır. Rüzgârın güneybatıya doğru yönündeki değişimiyle d'Orvilliers'in gemilerine emir vererek reddetmeye çalıştığı Britanyalıları avantaj sağlamıştır. Gevşek bir düzenle Britanyalıları doğru ilerleyen Fransızlar, hafifçe rüzgâra doğru dönmüşlerdir. Fransız gemileri rüzgârdan birkaç derece uzakta konumlanmıştır ve d'Orvilliers, Fransız hattının Britanyalılardan biraz uzaklaşmasına neden olan yakın çekim emri vermiştir. Savaş saat 11:20'de hattaki dördüncü Fransız gemisi silahlarını kaldırabildiğinde başlamıştır. Salvosunu düşman amiral gemisine saklamak isteyen Keppel, altı Fransız gemisinin yan atışlarına karşılık verememiştir. d'Orvilliers'in bayrak gemisi olan 110 silahlı Bretagne ile çatışmaya girdikten sonra, Fransız hattındaki altı gemiye saldırmaya devam etmiştir (Syrett, 1998:41–43).

1.10. St. Lucia Savaşı (1778)

15 Aralık 1778'de gerçekleşen St. Lucia Muharebesi veya Cul de Sac Muharebesi, Amerikan Devrim Savaşı sırasında Batı Hint Adaları'ndaki St. Lucia adasında, Britanya Kraliyet Donanması ile Fransız Donanması arasında yapılan bir deniz savaşıdır (Orr, 2008:31).

Britanyalı Amiral Barrington, Fransız filosunun varlığına karşı Ariadne fırkateyni tarafından uyarılmış ve savaş hattını, Isis ve Venüs, Aurora ve Ariadne isimli dört fırkateynini rüzgâra doğru yaklaşan kıyıya yakın olması için düzenlemiştir ve amiral gemisi Galler Prensi'ni ise rüzgâr altı yönüne doğru yerleştirmiştir (Gardiner, 1996:88–91). 14 Aralık'ta Barrington tüm gün boyunca oluşturduğu savunma stratejisiyle, nakliyelerini körfezin içine ancak savaş hattının arkasına yerleştirmiştir. Ertesi gün saat 11:00'e gelindiğinde, nakliyelerin çoğu güvenli bir şekilde savaş hattının arkasında kalmıştır (Ekins, 1828:91).

15 Aralık saat 11:00'de Fransız Amiral d'Estaing, hattın on gemisiyle St. Lucia'ya yaklaşmış ve kıyı bataryalarından biri tarafından ateş açılmıştır. D'Estaing, Barrington'ı arkadan meşgul etmek için harekete geçmiş ve Britanyalıların iki kıyı bataryası tarafından desteklenmesiyle iki filo arasında "sıcak bir çatışma" yaşanmıştır (Gardiner, 1996:88–91). D'Estaing geri püskürtülmüş, ancak savaş hattında yeni bir düzen oluşturmayı başarmıştır. 16:00 saatlerinde d'Estaing, Barrington'un merkezine hattın on iki gemisiyle saldırarak saldırısını yenilemiştir. Ancak yine de Britanyalılar tarafından yoğun ateşe maruz kalmış ve Fransızlar sonunda ikinci kez püskürtülmüştür (Ekins, 1828:92–93).

1.11. Jersey Savaşı (1781)

Jersey Savaşı, Amerikan Devrim Savaşı'nın bir çatışmasıdır. 5 Ocak'ta 1.200 Fransız askeri Jersey'ye yola çıkmıştır. Yolculuk sırasında ikinci tümeden 400 Fransız askeri harap olmuş ve kayalarda kaybolmuştur; diğer tümenler gelmeyi başarmış ve sayılarını 1.400'e çıkarmışlardır. Sabahın erken saatlerinde, karanlığın örtüsü altında ve Britanya muhafızları tarafından fark edilmeden gelen Fransızlar, adanın valisi Binbaşı Moses Corbet'i yakalamış ve teslim olmaya zorlamıştır. Fransızlar Elizabeth Kalesi'ni ele geçirmeye çalışırken, Corbet'in imzalı teslimiyetini sağlamışlardır. Ancak teslimiyet, ateş açan ve Jersey Savaşı'nı tetikleyen Britanya birlikleri tarafından görmezden gelinmiştir. Jersey'nin Fransa tarafından yönetilmesi gerektiğine inanan ve Britanya yönetiminin Fransa ile Amerika arasındaki nakliye yollarına getirdiği tehditten rahatsız olan Fransızlar, 6 Ocak 1781'de adayı işgal etmişlerdir. Jersey Savaşı, 78. Highlander Alayının ilk çatışması olmuştur. 1779'da sadece iki yıl önce adadaki bir Fransız girişimi sırasında Jersey'nin savunmasına katılmışlardır. 6 Ocak'ın erken saatlerinde Fransız işgali konusunda uyarılan Binbaşı Francis Peirson, adaya yayılan 78. Highlanders'ı göndermiştir. Britanyalılar işgalci Fransızlardan çok daha fazla sayıda olmuş ve Fransızları yenmek için Britanya birliklerinin sadece üçte birinin gerekli olacağı bildirilmiştir. Avenue du Marché'ye doğru ilerlerken, Binbaşı Francis Peirson göğsüne isabet eden bir misket topu tarafından öldürülmüştür. Britanya Ordusu'nun kaybetmesine rağmen, birlikler bastırılmıştır. Fransız komutan Baron Philippe de Rullecourt yaralandıktan sonra Fransız askerleri kaçmaya başlamıştır. Britanyalılar sadece on beş kayıp vermiş ve 600 Fransız askerini esir almıştır. Fransızlar, daha sonra yaralanmalarından ölen de Rullecourt da dahil olmak üzere 79 adamını kaybetmiştir. Corbet, askeri mahkeme tarafından şüpheli bir hain olarak yargılanmış, ancak karar sonuçsuz kalmış, Teğmen-Vali olarak görevden alınmıştır. Adanın savunması sonraki yıllarda ağır bir şekilde güçlendirilmiş, 1940'ta Manş Adaları'nın Alman işgaline kadar hiçbir işgal girişiminde bulunulmamıştır (URL 11).

1.12. Yorktown Kuşatması (1781)

26 Eylül'de, George Washington'a Chesapeake Körfezi'nin kuzey ucundaki Elkton kasabasında topçular, kuşatma araçları ve bazı Fransız piyade ve saldırı birlikleri ile yapılan nakliyelerle 7.800 Fransız, 3.100 milis ve 8.000 Kıtaldan oluşan bir ordunun komutası verilmiştir (Lengel, 2005:337)

28 Eylül'de Washington, orduyu Williamsburg'dan Yorktown'u kuşatmak için yönlendirmiştir (Davis, 2007, s. 189). Cornwallis, Gloucester Point'teki York Nehri'nin darlıklarını kaplayan pillerle birlikte toprak işleriyle birbirine bağlanmış yedi tahkimlenmiş mevzi ve topçulardan oluşan bir zincire sahiptir. O gün Washington, Britanya savunmasını yeniden araştırmış ve boyun eğmeleri için bombardımana tutulabileceklerine karar vermiştir. Amerikalılar ve Fransızlar, 28 Eylül günün gecesini açıkta uyuyarak geçirirken, işçi grupları bataklık üzerinde köprüler inşa etmişlerdir. Amerikan askerlerinden bazıları yemek için yaban domuzlarını avlamıştır (Davis, 2007:193–194; Lengel, 2005:337)

29 Eylül'de Washington ordusu Yorktown'a yaklaştırmış ve Britanya topçuları piyadelere ateş açmıştır. Gün boyunca, birkaç Britanya topu Amerikan birliklerine isabet etmiş, ancak çok az kayıp vermiştir. Amerikan tüfekçileri ve Alman paralı birlikleri olan Hessianlar arasında da çatışmalar yaşanmıştır. Cornwallis, Clinton'dan bir hafta içinde 5.000 kişilik yardım gücü sözü veren bir mektup almış ve hatlarını sıkılaştırmak istediği için kuvvetlerinin kasabayı hemen çevreleyen toprak siperleri ile işgal etmesini sağlamak istemiştir ancak bu birlikleri geri çağırmak zorunda kalmıştır. Bunun sonucunda Amerikalılar ve Fransızlar terk edilmiş savunmaları işgal ederek topçu bataryalarını orada kurmaya başlamışlardır. Britanya dış savunması ellerine geçen müttefik mühendisler topçu bataryaları için pozisyon belirlemeye başlamışlardır. Çalışmalarını geliştirmişler ve siperlerini derinleştirmişlerdir. Yanı sıra Britanyalılar da savunmalarını geliştirerek çalışmalar yapmışlardır (Davis, 2007:195–199; Lengel, 2005:337).

9 Ekim'e gelindiğinde, tüm Fransız ve Amerikan silahları yerinde mevzilenmiş, Amerikan silahları arasında üç adet yirmi-üç librelilik top, üç adet onsekiz librelilik top, iki adet sekiz inçlik howitzer tip top (203mm) ve altı adet havan topu vardır. Saat 15:00'te, Fransız topları yoğun yayılım ateşini açmış ve Britanya firkateyni HMS Guadeloupe'u York Nehri boyunca yakalanmasını önlemek için hareket ettirilmiştir. Saat 17.00'de ise Amerikalılar ateşe başlamış, Washington ilk topu ateşlemiştir. Efsaneye göre bu atış Britanya subaylarının yemek yediği bir masaya çarpmıştır. Fransız-Amerikan silahları Britanya savunmasını parçalamaya başlamıştır. Washington, Britanyalıların tamir yapamaması için silahların bütün gece ateşlenmesini emretmiştir. Tüm Britanya silahları kısa sürede susturulmuş, çadırlarını siperlerine yerleştirenlerin yanı sıra savaş alanından kaçan çok sayıda asker de mevcuttur. Bazı Britanya gemileri de kasaba boyunca limana uçan top mermileri tarafından hasar görmüştür (Davis, 2007:217–219).

16 Ekim sabahı daha fazla müttefik topu sıralanmış ve ateş yoğunlaşmıştır. Cornwallis çaresizlik içinde birliklerini York Nehri üzerinden Gloucester Point'e tahliye etmeye çalışmıştır. Gloucester Noktası'nda, birlikler müttefik hatlarını kırıp Virginia'ya kaçabilme ve ardından New York'a yürüyebilme imkânı yakalamıştır. Bir tekne dalgası karşıya geçmeyi başarmış ancak daha fazla asker almak için geri döndüklerinde bir fırtına çıkmış ve tahliyeyi imkânsız hale getirmiştir (Davis, 2007:235–237).

Müttefiklerden Yorktown'a yapılan ateş, yeni topçu parçaları hatta katıldığı her zamankinden daha ağır bir hal almıştır. Cornwallis o gün subaylarıyla konuştu ve durumlarının umutsuz olduğu kararını vermişlerdir. 17 Ekim sabahı bir davulcu ortaya çıkmış, ardından beyaz mendil sallayan bir subay gelmiştir. Bombardıman sona ermiş ve subayın gözleri bağlanarak Fransız ve Amerikan hatlarının arkasına yönlendirilmiştir. Moore House'da 18 Ekim'de Yarbay Thomas Dundas ve Binbaşı Alexander Ross (Britanyalıları temsil eden) ile Yarbay Laurens (Amerikalıları temsil eden) ve Marquis de Noailles (Fransızları temsil eden) arasında müzakereler başlamıştır. Washington, Fransızlar ve Amerikalılar arasında son dakikada hiçbir şeyin dağılmadığından emin olmak için, teslim olma sürecinin her adımında Fransızlara eşit pay verilmesini emretmiştir. Saat 14:00'te müttefik ordusu Britanya mevzilerine girmiştir (Davis, 2007:255; Davis, Hirshler, Troyen, 2003:342; Fleming, 2009:16).

Britanyalılar, ordunun bayraklar dalgalanarak, süngüleri sabitlenmiş ve grubun galiplere bir haraç olarak Amerikan veya Fransız melodisi çalmasıyla dışarı çıkmasına izin verecek geleneksel savaş onurlarını talep etmiştir. Ancak Washington, bir yıl önce Charleston kuşatmasında mağlup edilen Amerikan ordusunun talep ettikleri onurlarını reddettikleri için Britanyalıları bu onurunu vermeyi reddetmiştir. Sonuç olarak, Britanya ve Alman paralı birlikleri Hessianlar bayraklar ve tüfekler omuzlanmış olarak yürürken, grup "Britanya veya Alman marşı" çalmaya zorlanmıştır. Amerikan tarih kitapları, Britanya bandosunun "The World Turn'd Upside Down" şarkısını çaldığı efsanesini anlatmaktadır ancak hikâyenin uydurma olabileceği düşünülmektedir (URL 12; URL 13; URL 14; Kennedy, Cohen, 2018:153).

Cornwallis, bir hastalığı olduğunu öne sürerek teslim törenine katılmayı reddetmiştir. Bunun yerine, Tuğgeneral Charles O'Hara Britanya ordusunu sahaya sürmüştür. O'Hara önce başını sallayan ve Washington'u işaret eden Rochambeau'ya teslim olmaya çalışmıştır. O'Hara daha sonra kılıcını Washington'a sunmuş o da reddetmiş ve ikinci komutanı Benjamin Lincoln'e işaret etmiştir. Teslim olma sonunda Lincoln, Cornwallis'in yardımcısının kılıcını kabul ettiğinde gerçekleşmiştir (Davis, 2007:265; Lengel, 2005:343; Manning, 2016).

Subaylar, askerler, askeri malzemeler ve kişisel mülkler için teslim olma şartlarını ve koşullarını özetleyen teslimiyet maddeleri 19 Ekim 1781'de imzalanmıştır. İmzalayanlar arasında Washington, Rochambeau, Comte de Barras (Fransız Donanması adına), Cornwallis ve Kaptan Thomas Symonds (mevcut kıdemli Kraliyet Donanması subayı) vardır. Cornwallis'in Britanya askerleri savaş esiri ilan edilmiş, Amerikan kamplarında iyi muamele sözü verilmiş ve subayların şartlı tahliye edildikten sonra evlerine dönmelerine izin verilmiştir (Lengel, 2005:342; Morrissey, 1997:73).

2. Eserlerin betimsel analiz yöntemiyle çözümlenmesi

Yaşadığı dönemde “vatansever-sanatçı” olarak adlandırılan John Trumbull (1756–1843), 1775-1777 yılları arasında Kıta Ordusu'nda görev yapmıştır. Daha sonra görevinden istifa etmiş ve 1780'de Benjamin West ile çalışmak için Londra'ya ve Paris'e gitmiştir, her iki başkentte de çağdaş tarih resimlerinden ilham almıştır. Trumbull, bağımsızlık mücadelesindeki çatışmaların kritik olaylarına dayanan bir dizi kompozisyonla ölümsüzleştirme planıyla ABD'ye dönmüş ve böylece yeni ulus için yeni bir ikonografi yaratmıştır. Devrim Savaşı'nın kutlama görüntüleriyle tanınmış ve nihayetinde birden fazla versiyondan oluşan sekiz farklı sahneyi tamamlamıştır. Eserlerinde, aralarında William Howe, Henry Clinton, Israel Putnam ve William Prescott'un da bulunduğu Silahlı askerlerin çoğu tanımlanabilmektedir. Çatışmanın her iki tarafındaki beyaz subayların çoğunun isimleri kaydedilirken, daha yakın tarihli araştırmalar, özellikle sağda bir tüfek tutan Siyah adam olmak üzere diğer bazı figürlere odaklanmıştır. O gün hizmet ettiği bilinen Afrikalı Amerikalı askerlerden ikisi Salem Poor veya Peter Salem olarak tanımlanmaktadır. Bununla birlikte, figürün, önünde kılıçla duran tüylü şapkalı subay Teğmen Thomas Grosvenor'un köleleştirilmiş bir adamı olan Asaba'yı temsil etmesi daha muhtemel görünmektedir (Davis, Hirshler, Troyen, 2003; Kelley, Lewis, 2005:98).



Resim 1. John Trumbull, General Warren'ın Bunker Tepesi Savaşı'ndaki Ölümü, Haziran 17, 1775, 1786, tuval üzerine yağlıboya, 50,16 x 75,56 cm, Museum of Fine Arts Boston, Boston. (URL 27)

Trumbull, bu eserinde (Resim 2) Kanada'da Britanyalılara karşı Amerikan seferindeki bir kahramanın ölümünü anmaktadır. Eserdeki diyagonal kompozisyon, açık ve koyu kontrastları, parlak renklerin kullanımı ve hareketin resim yüzeyine yakın tasviri, dramayı daha da arttırmaktadır. Tümgeneral Richard Montgomery bir kar fırtınası sırasında Quebec'e girmeye çalışmış, ancak ordusunun bir kısmı firar ettikten sonra, Britanya ve Kanada birlikleri Amerikalıları pusuya düşürmüştür. Bir top patlamasıyla yaralanan Montgomery, Matthias Ogden'in kollarında ölmektedir. Karla kaplı toprak, yaprakları soyulmuş ağaçlar ve gecenin kasvetli karanlığı, Amerikan askerlerinin keder ve şokunu gözler önüne sermektedir (URL 15).



Resim 2. John Trumbull, Quebec Saldırısında General Montgomery'nin Ölümü, Aralık 31, 1775, 1786, tuval üzerine yağlıboya, 62,5 x 94 cm, Yale University Art Gallery, New Haven. (URL 15)

Emanuel Leutze (1816-1868), 25 Aralık 1776'da Trenton'da Washington'un Hessenlilere saldırısını tasviriyle Amerika'da ve Almanya'da büyük bir başarı kazanmıştır. Leutze bu konunun ilk versiyonuna (Resim 3) 1849'da başlamıştır. 1850'de stüdyosunda çıkan bir yangında hasar görmüş ve restore edilip Bremen Kunsthalle tarafından satın alınmasına rağmen bina 1942'de bir bombalı saldırıda yıkılmıştır. Leutze, daha sonra 1851 Ekim'inde New York'ta sergilenen konunun diğer versiyonuna (Resim 4) başlamıştır. Bu gösterimde Marshall O. Roberts, tuvali o zamanlar oldukça yüksek bir miktar olan 10.000 \$ karşılığında satın almıştır. 1853'te Knoedler sanat galerisi bu eserin bir gravürünü yayınlamıştır. Bununla birlikte pek çok sanatçının bu eserin kopyasından oluşan pek çok çalışması vardır (URL 16).



Resim 3. Emanuel Leutze, Delaware'ı Geçen Washington, 1850, tuval üzerine yağlıboya, 365,7 x 640,9 cm, Kunsthalle Bremen, Bremen. (URL 28)



Resim 4. Emanuel Leutze, Delaware'ı Geçen Washington, 1851, tuval üzerine yağlıboya, 378.5 x 647,7 cm, Metropolitan Museum of Art, New York. (URL 29)

Resim 5'te Trumbull; Princeton, New Jersey savaşındaki birçok anı betimlemektedir. Merkezde, kuşatılmış adamlarından kopmuş Tuğgeneral Hugh Mercer, altında ölmekte olan atı ile bir Britanya süngüsünden ölümcül darbeyi beklemektedir. Orta mesafede, General George Washington; kahverengi bir at üzerinde, yanında Dr. Benjamin Rush, birliklerini toplamak için sahaya hücum etmektedir. Trumbull, bu sahnenin daha önceki bir yağlıboya taslağında yükseltilmiş olan Mercer'in atının başının konumunu indirerek, odağı Mercer'in ölümünden, cesareti Amerikan ordusuna çok önemli bir zafer kazandıran başkomutan'a kaydırmıştır (URL 17).



Resim 5. John Trumbull, General Mercer'in Princeton Savaşı'nda Ölümü, Ocak 3, 1777, 1789 ya da 1839, tuval üzerine yağlıboya, 53.3 x 78,1 cm, Yale University Art Gallery, New Haven. (URL 17)

Junius Brutus Stearns (1810-1885), Brandywine Savaşı'nda Washington ve Lafayette adlı eserinde (Resim 6), Devrim Savaşı'nda ABD'nin o zamanki başkenti olan Philadelphia'nın kontrolü için yapılan önemli bir savaşı tasvir etmektedir. Çevredeki bölge hakkında daha az bilgili olan General Washington, Brandywine Nehri'ni Washington'un bilmediği daha kuzey bir yerde geçmeyi ve savaşı kazanmayı başaran Britanyalı General Howe tarafından alt edilmiştir. Bu zafer, Philadelphia'nın nihai Britanya işgaline yol açmıştır. Brandywine Muharebesi aynı zamanda Marquis de Lafayette'in muharebeyi gördüğü ve bu eserde tasvir edildiği gibi bacağından yaralandığı ilk muharebedir (URL 18).



Resim 6. Junius Brutus Stearns, Brandywine Savaş'ında Washington ve Lafayette, 1848, tuval üzerine yağlıboya, 82,6 x 108 cm, Özel Koleksiyon. (URL 18)

20-21 Eylül 1777 gecesi, bir grup Britanya askeri, günümüzün Pensilvanya eyaletinin Malvern kenti yakınlarındaki bir alanda kamp kuran Kıta Ordusu birliklerine sürpriz bir saldırı başlatmıştır. Paoli Savaş'ı olarak bilinen mücadelede, Britanya hafif piyadeleri ve hafif ejderha olarak bilinen süvarileri ile Pennsylvania Tuğgeneralı Anthony Wayne'in kaçan birliklerine ağır kayıplar verdirmiştir. İrlandalı bir sanatçı ve savaş gazisi olan Britanya Ordusu hafif piyade Teğmen Richard St. George Mansergh, bu eseri (Resim 7) 1782'de Paoli'de yaşadığı şiddeti ve travmayı hatırlamak için İtalyan sanatçı Xavier della Gatta (1758-1828)'yı görevlendirmiştir (URL 19).

Sol alt plandaki at sırtında olan dört İngiliz süvarisi, 16. Hafif süvari (British Light Dragoons) üyeleridir. Uzun çelik kılıçlarını Paoli'de yıkıcı bir etki yaratmak için kullanılmıştır. Bir süvari ise Pensilvanya askerine saldırdığı sırada kılıcını kaldırmaktadır. Bu sahnenin yanında ise St. George'un arkadaşı Martin Hunter, yaralı elini bir bandajla sarmaktadır. Hunter, anılarında Paoli'deki yakın dövüşü hatırlamış: "Kampa girer girmez sağ elimden bir kurşun yedim. Orada bulunan adamı yanımda gördüm ve ateş ettiğinde ona doğru koşuyordu. Hemen infaz edildi" ifadelerini kullanmıştır. Bu sahnenin sağ kısmında, eserin merkezinde ise Yüzbaşı Patrick Ferguson'un bir grup tüfekçisi, yeşil paltolar giymekte ve 25 inçlik uzun süngülerle arkadan doldurmalı tüfeklerini taşıyarak Paoli'deki saldırıyı yönetmeye yardım etmektedirler. Bu sahnenin altında yerde yatmakta olan figür ise 40. Alayın hafif bölüğünün İrlandalı komutanı Yüzbaşı William Wolfe'dur. Birliklerini Paoli'de yönetirken ölmüştür. Wolfe'un hemen yanında Amerikalı Tuğgeneral Anthony Wayne'in birlikleri, Paoli'deki kamplarını savunmak için çabalamaktadır. Pensilvanyalılar tüfeklerini ateşlemişlerdir, ancak ortaya çıkan parlamalarla İngilizler daha efektif bir saldırı gerçekleştirmiştir. Wayne, birliklerini tam bir yenilgiden kurtarmak için geri çekilmiştir. Paoli Savaş'ı, aynı zamanda "Paoli Katliamı" veya "Wayne'nin Olayı" olarak da tanımlanmaktadır. Eserin sağ paneli boyunca ele alınan Wayne'in birlikleri, kamplarında bir orman hattı boyunca çadır yerine, "perde" veya "kabin" olarak da adlandırılan çalı kulübeleri inşa etmişlerdir. Bu kulübeler rüzgâr ve yağmurdan bir miktar koruma sağlamıştır. Hem Washington'un hem de Howe'un birlikleri, Philadelphia Harekâtı sırasında çadır taşıyan bagaj vagonlarının yakınlarda olmadığı zamanlarda geçici çalı kulübe kampları inşa etmişlerdir. Kendisi hem bir sanatçı hem de bir gazi olan komisyoner Richard St. George, Paoli'yi "kanlı bir noktürn sahnesi" olarak hatırlamakta ve savaşın ayrıntılı tablosunun oluşturulmasına yardımcı olmuştur. Sanatçı resminin sağ alt köşesine adını ve tarihi atmıştır. Richard St. George, savaş zamanı hizmetinden sonra İtalya'ya gitmiş ve Xavier della Gatta'ya bu tabloyu yaratmak için gereken görgü tanığı ifadesini sunmuştur. Yaşadığı travmayı hatırlamak için konuyu bir başka sanatçıya ele aldırması ve belki bu yönde terapiye gitmesi araştırma açısından farklı bir sonuç göstergesi olabileceği düşünülmektedir (URL 19; URL 20).



Resim 7. Xavier della Gatta, Paoli Savaşı, 1782, kâğıt üzerine guaj, Museum of the American Revolution, Philadelphia. (URL 19)

Xavier della Gatta tarafından 1782'de yaratılan bir diğer tablo ise, Amerikan Devrim Savaşı'nın Philadelphia Harekatı'nın bir parçası olan 1777 Germantown Savaşı'nı canlı ve doğru bir şekilde tasvir etmektedir. Ancak Della Gatta, Amerika'ya asla ayak basmadığı bilinmektedir. 4 Ekim 1777'de yapılan Germantown Muharebesi'nden bir sahnenin tasvir edildiği bu eserde (Resim 8) ilk olarak sol planda General Washington'ın kuvvetleri görülmektedir. Pennsylvania, Maryland ve Delaware'den gelen alaylar, Germantown'daki saldırıyı yönetmişlerdir. Washington'un toplam saldırı gücü Pennsylvania, Maryland ve New Jersey'den yaklaşık 8.000 Kıta Ordusu askeri ve 3.000 milis içermektedir. Ön planda at sırtındaki subayın General Sir William Howe olduğuna inanılmaktadır. General Martin Hunter'a göre General Howe, İngiliz hafif piyadelerinin Washington ordusundan çekildiğini görünce, "Hafif Piyade, Utan! daha önce geri çekildiğini hiç görmedim!" şeklinde haykırmıştır. Buradan hareketle Howe, 8.000 askerini toplayarak ve Philadelphia'dan takviye kuvvet çağırarak Amerikan Ordusunu geri çekilmeye zorlamıştır. Arka planda ise Germantown'ın kuzeybatısındaki Beggarstown köyü görülmektedir. Washington ordusu, 4 Ekim'de Beggarstown ile Germantown'u birbirine bağlayan, şimdi Germantown Bulvarı olarak adlandırılan ana yolda İngilizlere saldırmıştır. Eserin merkezindeki ana yol boyunca ele alınan hafif piyade birliklerine siyahi bir trompetçi liderlik etmektedir. İngiliz Ordusuna katılmak için kölelikten kaçan bir adam olabileceği düşünülmektedir. Bu dönemde köleleştirilmiş birçok erkek ve kadın, İngiliz Ordusunu özgürlüğe giden bir yol olarak görmüştür. Orduyu takip edenler, subay hizmetlileri, çamaşırhaneler dahil olmak üzere çeşitli pozisyonlarda görev almışlardır. İngiliz Ordusunun kampta ve savaş alanında emirlerini iletmesine yardımcı olmak için bu trompetçi gibi birkaç kişi müzisyen olarak görev yapmıştır. Cliveden'in bahçe duvarlarının hemen önünde yine siyahi bir figür öne çıkmaktadır. Afrika kökenli bu vagon sürücüsü, İngiliz hafif piyadelerini tıbbi tedavi için Philadelphia'ya tahliye etmektedir. Richard St. George da Germantown'daki savaş alanından kurtarılıp bu tip arabalar ile şehre götürüldüğü bilinmektedir. Görgü tanıkları, yaralıları Germantown'dan Philadelphia'daki derme çatma hastanelere getirmenin 200 vagon yükü aldığını bildirmiştir. Panelin sağ kısmındaki tuğla bina, İngiliz 40. Alayından askerlerin, dünyanın en kanlı çatışmalarından bazılarında saldıran Kıta Ordusunu durdurduğu Philadelphia'lı avukat Benjamin Chew'in evi olan Cliveden'in temsilidir. Cliveden'in gerçek boyutları eserdeki ölçülerine kıyasla oldukça büyüktür. Eserde bu binaya Yarbay Thomas Musgrave komutasındaki 40. Alay'ın girip bu alanı savunmaya hazırlandığını gösterilmektedir. 40. Alay, Cliveden'i yaklaşık iki saat boyunca yoğun topçu ateşinden ve 10 piyade saldırısından korumuştur. İngiliz Ordusu hafif piyade Teğmen Richard St. George Mansergh İrlandalı bir sanatçı ve savaş gazisi olan St. George, bu tabloyu 1782'de İtalyan ressam Xavier della Gatta'ya yaptırmıştır. Eserin alt planında Onbaşı George Peacock, yaralı Richard St. George'u savaş alanından kurtarmaktadır. St. George, kahramanca çabası için Peacock'a bir onbaşının üç yıllık maaşına eşdeğer 50 gine (altın para) hediye etmiştir. St. George, savaşın ilk anlarında yaşamış olduğu bu travmatik kafa yaralanmasının ardından, hayatının geri kalanında bu yaranın uzun vadeli sonuçlarıyla mücadele etmiştir (URL 21; URL 22;)



Resim 8. Xavier della Gatta, Germantown Savaşı, 1782, kâğıt üzerine guaj, Museum of the American Revolution, Philadelphia. (URL 22)

Bu dramatik eserde (Resim 9), 28 Haziran 1778'de Monmouth County, Freehold yakınlarında meydana gelen bir çatışma tasvir edilmektedir. Kalabalık ve hareketli çalışmanın merkezinde, kılıcını kaldırmış kahverengi bir atın üzerinde oturan George Washington görünmektedir. Beyaz atlı General Charles Lee, Washington'un solunda, Washington'un hemen arkasında kırmızı üniforma klapaları olan Marquis de Lafayette ve onun arkasında şapkasında beyaz bir tüy olan Alexander Hamilton bulunmaktadır. Baron von Steuben, kompozisyonun en sağ kenarında, tüylü metal bir miğfer takmaktadır. General Lee'nin solunda ve çevresinde, süngülerle tüfekler taşıyan, resmi olmayan giysiler içinde büyük bir milis grubu izlenmekte. Aralarından biri küçük bir havuzdan su almaya çalışırken ön planda görünmektedir. Havuzun sağında elinde tüfek tutan başka bir erkek yine şapkasıyla su doldurmaktadır. Onun arkasında sağda, bir milis tarafından desteklenen yaralı bir asker görülmektedir. Bir topçu tugayı, Washington'un arkasındaki uzaklardaki bir tepeye doğru ilerlemektedir. Ana Amerikan ordusu, düzenli bir şekilde, uzak mesafede, tuvalin en sağ köşesinde görünmektedir (Lender, Stone, 2016:218; URL 23).



Resim 9. Emanuel Leutze, Washington, Askerleri Monmouth'ta Topluyor, 1851-54, tuval üzerine yağlıboya, 132,1 x 221 cm, Monmouth County Historical Association, New Jersey. (URL 23)

Theodore Gudin (1802-1880) tarafından ele alınan bu eserde (Resim 10), sol planda Britanya Filosu izlenmektedir. Eserin merkezinde Koriyamiral Comte d'Orvilliers'in bayrak gemisi izlenmektedir. Rüzgârın güneybatıya doğru yönündeki gelmesiyle d'Orvilliers'in gemilerine emir vererek saldırıya geçmektedir. Salvosunu düşman amiral gemisine saklamak isteyen Britanyalı Amiral Augustus Keppel, altı Fransız gemisinin yan atışlarına karşılık verememiştir. d'Orvilliers'in bayrak gemisi olan Bretagne ile çatışmaya girdikten sonra, Fransız hattındaki diğer gemilere saldırmaya devam etmektedir (Syrett, 1998).



Resim 10. Théodore Gudin, Ushant Savaşı (1778), 1839, tuval üzerine yağlıboya, 250 x 350 cm, Musée National de la Marine, Paris. (URL 30)

Dominic Serres (1722-1793) tarafından ele alınan bu deniz savaşında taraflar detaylıca ele alınmıştır. Fransa, 1778'de Amerikan Devrim Savaşı sırasında Amerikan isyancılarıyla ittifak kurduğunda, Batı Hint Adaları'ndaki deniz başkomutanı Tuğamiral Samuel Barrington, Fransız adası St Lucia'ya karşı hızla sefere çıkmıştır. 12 Aralık'ta yelken açarak adamlarını adanın batı tarafındaki, kaygısızca konuşlanmış Fransız kuvvetlerinin bulunduğu Grand Cul de Sac sahillerine indirmiştir. Barrington, karaya çıkmayı ve nakliyyeyi korumak için gemilerini körfezin ağzındaki savunma hattına demir atmıştır. Birlikler iç kısma doğru hızlı bir ilerleme kaydetmişler ve adanın büyük bir bölümü, 15 Aralık günü öğleden sonra güven altına alınmıştır. Amiral d'Estaing ve komutasındaki 12 gemisini içeren Fransız

Batı Hint Adaları filosu bu süreçte ortaya çıkmış, Britanya filosunu yerinden etmek ve kıyıya sığınan nakliye araçlarını yok etmek için hemen saldırıya geçmişlerdir. Ancak Barrington gemilerini iyi yerleştirmiştir ve bu kısa saldırıyı geri püskürtmekte hiç zorluk çekmemiştir. D'Estaing daha sonra ayın 17'sinde, Grand Cul de Sac'ın hemen kuzeyindeki bir koyda 7000 asker çıkarmış, ancak daha yüksek Britanyalı mevzilerine hücum etme girişimleri ağır can kaybıyla geri püskürtülmüştür. 29 Aralık'a kadar uygun saldırı koşulu bekleyen d'Estaing, rüzgâr ve koşulların elverişsizliği nedeniyle adayı terk etmiş ve güç durumdaki Fransız valisi ertesi gün teslim olmuştur. Eserin sağında (Resim 11), Grand Cul de Sac'ın güney noktası bulunmakta, liman bölgesi görünümündeki 'Galler Prensi', Britanya hattının en kıç tarafında demirli vaziyettedir. Sadece önde gelen üç Britanya gemisi hareket halinde ve rüzgâr koşulları, Fransız hattını en kıç gemilerle çarpışmadan önce ayrılmaya zorlamaktadır. Solda, Amerikan isyancı güçlerinin bayrağını ve 'Yıldızlar ve Çizgiler'in ilk formlarını taşıyan birkaç küçük gemi mevcuttur (URL 24).



Resim 11. Dominic Serres, Barrington'ın St Lucia'daki Savaşı, 15 Aralık 1778, 1780, tuval üzerine yağlıboya, 104,2 x 184,1 cm, National Maritime Museum, Greenwich. (URL 24)

ABD doğumlu ressam John Singleton Copley'in binalarla çevrili küçük bir meydanda dramatik bir savaş sahnesini gösteren bu büyük yağlı boya tablosunun (Resim 12) merkezinde, kırmızı üniformalı Britanya askerlerin, yaralı liderleri Binbaşı Francis Peirson'ın (1757-1781) vücudunu desteklediği görülmektedir. Peirson'ın kana bulanmış beyaz gömleği, askerlerin parlak kırmızı ceketleri arasında öne çıkmakta, onu büyük, dalgalı bir Union Jack bayrağının altında tutmaktadırlar. Arkasında birliklerin sarı renkli alay bayrağı dalgalanırken, sadece üst köşedeki küçük Union Jack görülmektedir. Sağ ön planda, bir anne, bir bebek ve bir çocukla savaş alanından kaçmaya çalışmaktadır. Bayrağın altında ise altın bir heykel detayı görülmektedir. Merkezdeki grubun solunda, görünüşe göre Peirson'ı öldüren Fransız kuvvetlerine ateş açan üniformalı bir siyah adam izlenmektedir. Kırmızılara bürünmüş Britanya askerlerinden oluşan bir kalabalığın ortasındaki bu adam; lacivert bir yelek, gümüş apoletler ve çeşitli renklerde devekuşu tüyleriyle süslenmiş kendine özgü bir şapka giymiş olarak tasvir edilmiştir. Siyah adamın amaçlanan kimliği ve portrenin dayandırılmış olabileceği gerçek bir kişinin olası kimliği bilinmemektedir. Copley'in çağdaşlarının çoğu köle sahibi ya da Britanya'daki evlerinde Siyah hizmetçileri olmuştur. Copley'nin ise Boston Massachusetts'deki kendi ailesinin evlerinde köleleştirilmiş bir Afrikalı çocuğa sahip olduğu bilinmektedir (URL 25).



Resim 12. John Singleton Copley (1738-1815), Binbaşı Peirson'ın Ölümü, 1783, tuval üzerine yağlıboya, 251,5 x 365,8 cm, Tate, Londra. (URL 25)

John Trumbull'un bu eseri (Resim 13), Washington Capitol'deki lobide sergilenmektedir. Bu resmin konusu, Devrim Savaşı'nın son büyük kampanyasını sona erdiren Britanya ordusunun 1781'de Yorktown, Virginia'da teslim olmasıdır. Kara bulutlarla dolu mavi gökyüzü ve kırık top, bu olaya yol açan savaşları göstermektedir. Eylül ayı başlarında, 7.000 kişilik bir kuvvetle yerleşik olan Cornwallis, denizden kurtarılmayı ummuş, ancak Britanya gemileri bir Fransız filosu tarafından püskürtülmüştür. General Washington birkaç hafta içinde çok daha büyük bir orduyu konuşlandırmış ve topçuları Ekim ayı başlarında Britanya mevzilerini bombalamıştır. Amerikan ve Fransız birlikleri iki Britanya kalesini ele geçirdikten sonra, Cornwallis 19 Ekim'de teslim olmuştur. Sahnenin ortasında, Amerikalı General Benjamin Lincoln beyaz bir ata binmiş görünmekte, sağ elini, arka plana doğru uzanan uzun birlik hattına liderlik eden teslim olan Britanya subayının taşıdığı kılıca doğru uzatmaktadır. Solda, Fransız subaylar, kraliyet Bourbon ailesinin beyaz bayrağının altında ayakta ve ata binmiş vaziyette görünmektedir. Sağda, Yıldızlar ve Çizgiler'in altındaki Amerikan subaylarının aralarında Marquis de Lafayette ve ressamın kardeşi Albay Jonathan Trumbull da bulunmaktadır. Kahverengi bir ata binen General George Washington, Lord Cornwallis'in kendisi teslim olmak için hazır olmadığı için arka planda kalmıştır (URL 26). Avrupa'daki yılları boyunca Trumbull, Cornwallis'in Yorktown'daki teslimiyetinde bulunan birçok İngiliz ve Fransız subayıyla tanışmıştır. Gelecekteki çalışmalarında içinde kullanacağı bir grup portresi kompozisyonu için model bulma fırsatını yakalamıştır (Murray, 2015:156).



Resim 13. John Trumbull, Lord Cornwallis'in Teslim Olması, 1826, tuval üzerine yağlıboya, 370 x 550 cm, United States Capitol, Washington. (URL 26)

SONUÇ

Bu araştırmada komutanların savaş alanlarında grup portrelerinin yanı sıra komutanların hayatını kaybettiği anlar da eserlerde gözlenmiştir. Ölen bu komutanlar eserlerde kahramanlaştırılarak dramatize edilmiştir. John Trumbull bu kapsamda öne çıkan sanatçılar arasındadır. Joseph Warren, Richard Montgomery Hugh Mercer gibi önemli liderler Trumbull'ın eserlerinde bu şekilde kahramanlaştırıldığı liderler arasındadır. Trumbull aynı zamanda Lord Cornwallis'in Teslim Olması eserinde rakip ordunun komutanlarının teslim olduğu anları da eserine yansıtmıştır.

İncelenen eserler bu savaş sahnesi tasvirlerinden kimileri müzelerde sergilenirken kimisi de devlet binasında sergilenmektedir.

Özellikle John Trumbull'un panellerindeki kompozisyonlarda teatral bir hava oluşturulmuş, ön plandaki figürler sanki bir spot ışığı altında bulunuyormuş ve olay örgüsü bu ışık altında izleyiciye aktarılmış izlenimi vermektedir. Aynı zamanda sanatçının bu olay örgüsünü tamamlama adına figürlerin arka planında oldukça koyu renk tonları ele aldığı gözlenmiştir.

Ele alınan eserlerin çoğunda tarafların bayrak ve sancakları canlı renkler ile detaylıca ele alınmıştır. Bu bayraklar kimi zaman ön planda askerler arasında konumlandırılırken kimi zaman ordu içerisindeki subayların arasında arkaplandaki atmosferi tamamlayacak şekilde konumlandırılmıştır.

Savaş resimlerinin değerlendirildiği ilgili dönemde siyahi insanlar köle olarak kullanılmakta ve bu insanlar savaşı kölelikten kurtuluş yolu olarak görmekte, savaş alanlarında görev almaktadırlar. Xavier della Gatta, Paoli Savaşı adlı eserinde siyahi insanlara hem ön planda ele almış hem de eserin içerisinde küçük ama detay barındıran bir unsur olarak yer vermiştir.

Sanatçılar kara ve deniz savaşlarında rakiplerin stratejik kararlarını eserlerinde yer vermiştir. Kara savaşlarında liderler stratejileri ile kimi zaman rakip mevzileri kendileri lehine kullanmıştır. Yanı sıra kara savaşları kimi zaman açık kırsal alanlarda gerçekleşirken kimi zaman da küçük meydanlarda gerçekleşmiştir. Sanatçılar her iki kompozisyonda olay örgüsünü ve figürleri açık bir şekilde izleyiciye sunmaktadır. Deniz savaşlarında ise rüzgârın ani değişimi savaşın gidişatını değiştirmiştir. Buradan hareketle Théodore Gudin'in Ushant Savaşı isimli eserindeki gibi rüzgârın deniz ve gemiler üzerindeki etkisiyle deniz savaşları da detaylı bir şekilde irdelenmiştir.

Hem bir sanatçı hem de bir gazi olan komisyoner Richard St. George yaşadığı travmayı hatırlamak için konuyu bir başka sanatçı olan Xavier della Gatta'ya ele aldırması ve belki bu yönde terapiye gitmesi araştırma açısından farklı bir sonuç göstergesi olabileceği düşünülmektedir. Ek olarak "vatansever-sanatçı" John Trumbull savaş meydanlarındaki görevinden istifa ederek savaş resimleri serisi olarak oluşturmuş, Londra ve Paris'te bulunarak

çağdaş sanatçılardan Benjamin West ile birlikte çalışmış, tarih resimlerinden ilham almıştır. Araştırma sonucunda 1775-1781 yılları arasında gerçekleşen kara savaşlarından Bunker Tepesi, Quebec, Trenton, Princenton, Brandywine, Paoli, Germantown, Monmoth, Jersey Savaşı ve Yorktown kuşatmasının betimlendiği görülmektedir. Bununla birlikte deniz savaşları olan Ushant ve St. Lucia, yine sanatçılar tarafından irdelenen konular arasındadır. Sanatçılar tarafından ele alınan bu savaşlar tarihe ışık tutan belgeler olarak gözlerimizin önündedir. Sanatçıların duyarlığı, vatanseverliği, kahramanlık öyküleri ve sanatı bir terapi amacıyla kullanmasıyla oldukça farklı ifade biçimleri ortaya çıkmıştır.

KAYNAKÇA

- Bluhm, R. K. (2022). Battle of Brandywine. *Encyclopedia Britannica*.
- Bluhm, R. K. (2023). Battle of Monmouth. *Encyclopedia Britannica*.
- Clowes, S. W. L., Markham, S. C. R. (1966). *The Royal Navy: a History from the Earliest Times to the Present (from the Earliest Times to the Death of Queen Victoria)*. By Wm. Laird Clowes... Assisted by Sir Clements Markham [and Others]Photogravures and Hundreds of Full Page and Other Illustrations, Maps, Charts, Etc. AMS Press.
- Conway, S. (2013). *A short history of the American Revolutionary War*. Bloomsbury Publishing.
- Davis, B. (2007). *The Campaign that Won America*. New York: HarperCollins.
- Davis, E. B., Hirshler, E. E., Troyen, C. (2003). *American Painting*. MFA highlights. MFA Publications, Museum of Fine Arts.
- Eggenberger, D. (1985). *An Encyclopedia of Battles*.(rev. ed.). New York: Dover Publication.
- Ekins, C. (1828). *The Naval Battles of Great Britain: From the Accession of the Illustrious House of Hanover to the Throne to the Battle of Navarin*. Baldwin and Cradock.
- Fleming, T. (2009). *The Perils of Peace: America's Struggle for Survival After Yorktown*. HarperCollins.
- Gardiner, R. (1996). *Navies and the American Revolution 1775-1783*. (Robert Gardiner, Ed.)Chatham pictorial histories. Naval Institute Press.
- History, H. (2016). *American Revolution: A History from Beginning to End (American Revolutionary War)*. Independently published.
- Kelley, R. D. G., Lewis, E. (2005). *To make our world anew: A history of African Americans*. Oxford University Press.
- Kennedy, D. M., Cohen, L. (2018). *The American Pageant*. Cengage Learning.
- Keppel, A. (1779). *The Defence of Admiral Keppel*. New York Halk Kütüphanesi.
- Lender, M. E., Stone, G. W. (2016). *Fatal Sunday: George Washington, the Monmouth Campaign, and the Politics of Battle* (C. 54). University of Oklahoma Press.
- Lengel, E. G. (2005). *General George Washington: A Military Life*. Random House Publishing Group.
- Mahan, A. T. (2013). *The Major Operations of the Navies in the War of American Independence*. BoD–Books on Demand.
- Manning, J. (2016). Cornwallis surrenders at Yorktown. *Library of Congress*.
- McGuire, T. J. (2006). *Battle of Paoli*. Stackpole Books.
- Morrissey, B. (1997). *Yorktown 1781: The World Turned Upside Down* (C. 47). Osprey Publishing.
- Murray, S. A. P. (2015). *John Trumbull: Painter of the Revolutionary War*. Routledge.
- Orr, T. (2008). *Saint Lucia*. Cultures of the World (First Edition)® Series. Marshall Cavendish Benchmark
- Pleasants, H. (1948). The Battle of Paoli. *The Pennsylvania Magazine of History and Biography*, 72(1), 44–53.
- Syrett, D. (1998). *The Royal Navy in European Waters during the American Revolutionary War*. University of South Carolina Press.
- URL 1: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english-turkish/war>. Erişim Tarihi: 23.12.2022.
- URL 2: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english-turkish/battle>. Erişim Tarihi: 23.12.2022.
- URL 3: <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/war?q=war>. Erişim Tarihi: 23.12.2022.
- URL 4: www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/battle_1?q=battle. Erişim Tarihi: 23.12.2022.
- URL 5: <https://www.britannica.com/dictionary/war>. Erişim Tarihi: 23.12.2022.
- URL 6: <https://www.britannica.com/dictionary/battle>. Erişim Tarihi: 23.12.2022.
- URL 7: <https://www.nps.gov/articles/000/the-battle-of-bunker-hill.htm#:~:text=On%20June17%2C1775%2C>. Erişim Tarihi: 12.02.2023.
- URL 8: <https://www.history.com/topics/american-revolution/battle-of-quebec-1775>. Erişim Tarihi: 25.01.2023.
- URL 9: <https://www.history.com/topics/american-revolution/battles-of-trenton-and-princeton>. Erişim Tarihi: 25.01.2023.
- URL 10: <https://www.history.com/this-day-in-history/the-battle-of-princeton>. Erişim Tarihi: 25.01.2023.
- URL 11: <https://www.thehighlandersmuseum.com/?p=30216>. Erişim Tarihi: 24.01.2023.
- URL 12: <https://web.archive.org/web/20170716025606/http://visitingyorktown.com/surrender.html>. Erişim Tarihi: 23.01.2023.
- URL 13: <https://web.archive.org/web/20151215160404/http://www.loc.gov/teachers/classroommaterials/presentationsandactivities/presentations/time/amrev/peace/yorktown.html>. Erişim Tarihi: 22.01.2023.

- URL 14: <https://web.archive.org/web/20160222121959/http://www.gilderlehrman.org/history-by-era/war-for-independence/resources/surrender-british-general-cornwallis-americans-october> Erişim Tarihi: 18.12.2022.
- URL 15: <https://artgallery.yale.edu/collections/objects/57>. Erişim Tarihi: 16.01.2023.
- URL 16: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/11417>. Erişim Tarihi: 16.01.2023.
- URL 17: <https://artgallery.yale.edu/collections/objects/101>. Erişim Tarihi: 16.01.2023.
- URL 18: <https://www.christies.com/en/lot/lot-5793662>. Erişim Tarihi: 14.01.2023.
- URL 19: <https://www.amrevmuseum.org/collection/battle-of-paoli>. Erişim Tarihi: 18.12.2022.
- URL 20: <https://www.amrevmuseum.org/learn-and-explore/collection/breaking-down-xavier-della-gatta-s-battle-of-paoli-painting>. Erişim Tarihi: 02.07.2023.
- URL 21: <https://www.amrevmuseum.org/learn-and-explore/collection/breaking-down-xavier-della-gatta-s-battle-of-germantown-painting> Erişim Tarihi: 02.07.2023.
- URL 22: <https://www.amrevmuseum.org/collection/battle-of-germantown>. Erişim Tarihi: 02.07.2023.
- URL 23: <https://monmouthhistory.emuseum.com/objects/626/washington-rallying-the-troops-at-monmouth>. Erişim Tarihi: 04.05.2023.
- URL 24: <https://www.rmg.co.uk/collections/objects/rmgc-object-11914>. Erişim Tarihi: 04.05.2023.
- URL 25: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/copley-the-death-of-major-peirson-6-january-1781-n00733> 18.12.2023.
- URL 26: <https://www.aoc.gov/explore-capitol-campus/art/surrender-lord-cornwallis> Erişim Tarihi: 18.12.2022.
- URL 27: <https://collections.mfa.org/objects/34260>. Erişim Tarihi: 23.07.2023.
- URL 28: <https://www.welt.de/kultur/kunst-und-architektur/article154470076/Der-Deutsche-der-Washington-zum-Helden-malte.html>. Erişim Tarihi: 23.07.2023.
- URL 29: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/20011777>. Erişim Tarihi: 23.07.2023.
- URL 30: <https://mnm.webmuseo.com/ws/musee-national-marine/app/collection/record/9987>. Erişim Tarihi: 23.07.2023.
- Uzun, D. (2006). *20.Yüzyıl Batı Resminde Birinci Dünya Savaşı'nın Etkileri*. Ege Üniversitesi (Yüksek Lisans Tezi). İzmir.

PIETER BRUEGEL'İN RESİMLERİNDE MEKAN VE ZAMAN ANLATIMI ÜZERİNE ÇÖZÜMLEME

Space and Time Expression in Pieter Bruegel's Paintings

Çenker OKTAV¹

ÖZET

Bu çalışmanın amacı, resim sanatında mekan ve zaman anlatımını sorgulamaktır. Böyle bir sorgulama, öncelikle resim, mekan ve zaman kavramları üzerine ayrı ayrı düşünüp, ardından mekan ve zamanın resim sanatına etkisi üzerine yoğunlaşılmasına neden olmaktadır. Bu yoğunlaşma insanın kendini var etme biçimlerinden biri olan resim sanatı ile insanın var olma biçimini oluşturan mekan ve zaman arasındaki ilişkiyi ortaya çıkarır. Ancak bu ilişkiyi tüm hatlarıyla ele almak çalışma kapsamının çok ötesinde olacağından, hangi dönemin ve o döneme ait hangi ressamın mekan ve zaman anlatımında ön plana çıktığı sorularak, araştırma kapsam ve sınırlılıkları belirlenmiştir. Dönem olarak rönesans sanatı, hem insan ve doğa gözlemine yoğunlaşılması, hem de perspektif çiziminin mekanı ve mekandaki olay örgülerinin anlatımını geliştirmesiyle ön plana çıkmaktadır. Mekanı ve mekandaki olay örgülerini en iyi tasvir eden rönesans sanatçılarından başında ise XVI. yüzyıl Flaman ressamı Pieter Bruegel gelmektedir. İdeal bir bakış açısının olmadığı resimlerinde izleyici olarak hem resmin genelini görebilmek için mekana uzaktan bakmaya, hem de resimde yer alan yüzlerce ayrıntıyı fark edebilmek için yakınlaşmaya ihtiyaç duyduğumuz çalışmalar üretmiştir. Bruegel resimlerinde mekanı, kültürü, yaşamı, eylem ve davranışları büyük bir titizlikle çizmiştir. Bu bağlamda çalışma kapsamında Bruegel'in eserleri üzerinden, insanın kendini ifade etme biçimlerinden biri olan resim sanatı ile insanın var olma biçimini oluşturan mekan ve zaman arasındaki ilişki sorgulanacaktır.

Anahtar Kelimeler: Resim, mekan, zaman, Pieter Bruegel, sanat.

ABSTRACT

The aim of this study is to question the expression of space and time in painting. Such an inquiry causes us to first think about the concepts of painting, space and time separately, and then focus on the effects of space and time on the art of painting. This concentration reveals the relationship between the art of painting, which is one of the ways that humans create themselves, and space and time, which constitute the way humans exist. However, since it would be beyond the scope of the study to discuss this relationship in full detail, the scope and limitations of the study were determined by asking which period and which painter of that period came to the fore in the expression of space and time. As a period, Renaissance art stands out with its concentration on human and nature observation, as well as the development of perspective drawing in the expression of space and plots in space. One of the Renaissance artists who best depicted the place and the plots in the place was XVI. century Flemish painter Pieter Bruegel. In his paintings, where there is no ideal perspective, he has produced works in which we, as the viewer, need to both look at the space from a distance to see the general painting, and get closer to notice the hundreds of details in the painting. Bruegel drew space, culture, life, actions and behaviors with great care in his paintings. In this context, within the scope of the study, the relationship between painting, which is one of the ways of human self-expression, and space and time, which constitute the way of human existence, will be questioned through Bruegel's works.

Keywords: Painting, space, time, Pieter Bruegel, art

EXTENDED ABSTRACT

It is thought that painting, as one of the ways of human self-expression, dates back thirty thousand years, dating back to pre-settled cave drawings. Paintings have been drawn under many different themes, such as animal figures drawn to warn each other against animals deemed dangerous, paintings drawn to glorify the gods worshiped, works on the environment and nature, and paintings of people and society reflecting human history and social culture. Paintings made in different places, from caves to walls, from temple facades to interior spaces and the latest canvases, using different techniques and materials, from acrylic to pastel paint, from ink to fresco, from watercolor to oil paint and the latest computer software, constitute works of art that enable people to express themselves.

Space and time, the two elements that form the way of human existence, limit us both when performing the art of painting and when looking at a painting. While the painter is painting, the receiver is in a certain place and time when looking at the painting. In terms of time, the painter can add the accumulation of past paintings to his painting, but he is unaware of the accumulation of the future. In terms of location, there are many points such as the structure of the country and city it is in, the landscape itself if it is a landscape painting, the place where the painting is painted or the place where the painting will be exhibited. Similar situations also apply from the perspective of the beholder.

All of these belong to the space and time outside the painting. There is also the space and time that the painting itself contains. There is a narrative in every painting. This narrative refers to a specific place and time. Something happens in the painting independent of the space and time we are in, and those things are experienced in the space and time within the painting itself. On the other hand, there is a big difference in terms of time from what we experience. Time is frozen in the painting. In other words, the painting is about a moment in time. We focus only on that moment and the painting tells us about that moment.

Expression of space and time in painting has been in question since the ice age paintings. Especially thanks to time narration, it is possible to reach many findings that shed light on ancient periods. On the other hand, space expression was tried to be realized with two axes, horizontal and vertical, until the Renaissance. At this point, the discovery of perspective in the Renaissance includes a very important step for the art of painting. The depth created by perspective allows us to feel like we are inside the painting, to feel three dimensions on a two-dimensional canvas. The lines reflected on the paper have been enabled to convey the three dimensions of the space much more successfully. By moving from superficial to volumetric, people's movements and who stands in front, who behind, and who stands diagonally have become clear. Depth has been added to light and shadow highlights. Thus, perspective drawings laid the groundwork for three-dimensional space drawing in painting. Over time, painters not only painted spaces, but also began to describe them, give meaning to them, and create spaces that never existed. Thus, painting spaces, where the space is created on the canvas, were added to the architectural spaces of architecture, which is known as the art of space creation.

After touching on the importance of the Renaissance period for the expression of space and time in painting, the question that needs to be asked is who was the painter who worked most on space and time and reflected space and time best among the painters of this period. It would not be wrong to say that Pieter Bruegel comes to the fore at this point. Because his works reflect the space-time in which he exists, blends the space-times of the ancient period with his own period, and establishes space-times that have never existed through his own imagination. In this respect, in this study, which aims to address the space-time expression in painting, the Renaissance will be examined specifically as a period and Pieter Bruegel as a painter.

GİRİŞ

İnsanın kendini ifade etme biçimlerinden biri olarak resim sanatının, yerleşik hayat öncesi mağara çizimlerinden bu yana gelen otuz bin yıllık geçmişe dayandığı düşünülmektedir (Gombrich, 1997: 39). Tehlikeli görülen hayvanlara karşı birbirlerini uyarmak amacıyla çizilen hayvan figürleri, tapılan tanrıları yüceltmek amacıyla çizilen resimler, çevre ve doğaya yönelik çalışmalar ve insanlık tarihini, toplum kültürünü yansıtan insan ve toplum resimleri gibi pek çok farklı tema altında resimler çizilmiştir. Mağaralardan duvarlara, tapınakların cephelerinden iç mekanlara ve en son tuvalere kadar farklı yerlere, akrilikten pastel boyaya, mürekkepten freske, sulu boyadan yağlı boyaya ve en son bilgisayar yazılımlarına kadar farklı teknik ve malzeme kullanılarak yapılan resimler, insanın kendini ifade etmesine vesile olmuş sanat yapıtlarını oluşturmaktadır.

İnsanın var olma biçimini oluşturan iki unsur olarak mekan ve zaman, resim sanatını gerçekleştirirken de, bir resme bakarken de bizi sınırlandırmaktadır. Ressam resmini yaparken, alımlayıcı resme bakarken belirli bir mekan ve zaman içindedir. Zaman açısından bakıldığında ressam resmine geçmiş resimlerin birikimini katabilir, ancak geleceğin birikiminden habersizdir. Mekan açısından da içinde bulunduğu ülkenin ve şehrin yapısı, manzara resmiyse o manzaranın bizzat kendisi, resmi yaptığı yer veya resmin sergileneneceği yer gibi pek çok nokta söz konusudur. Bakan göz açısından da benzer durumlar geçerlidir.

Bütün bunlar resmin dışındaki mekan ve zamana aittir. Bir de resmin bizzat kendisinin barındırdığı mekan ve zaman söz konusudur. Her resimde bir anlatı söz konusudur. Bu anlatı, belirli bir mekana ve zamana gönderim yapar. Resimde bizim bulunduğumuz mekan ve zamandan bağımsız bir şeyler olmaktadır ve o şeyler resmin kendi içindeki mekan ve zamanda yaşanmaktadır. Öte yandan zaman açısından bizim deneyimlediğimizden büyük bir farklılık söz konusudur. Resimde zaman donuktur. Başka bir söylemle resimde zamandaki bir an söz konusudur. Sadece o ana odaklanırsınız ve resim bize o anı anlatır.

Resim sanatında mekan ve zaman anlatımı, buzul çağ resimlerinden bu yana söz konusudur. Özellikle zaman anlatımı sayesinde eski dönemlere ışık tutan pek çok bulguya ulaşmamız mümkündür (Gombrich, 1997: 44). Öte yandan mekan anlatımı, rönesansa kadar yatay ve düşey olmak üzere iki eksen ile gerçekleştirilmeye çalışılmıştır. Bu noktada rönesansta perspektifin bulunuşu, resim sanatı adına çok önemli bir adımı içerir (Gönüllü, 2017: 1749). Perspektifin oluşturduğu derinlik, resmin adeta içindeymişizcesine bir duyguya kapılmamızı, iki boyutlu tuvalde üç boyutu hissetmemizi sağlamıştır. Kağıda yansıyan çizgilerin, mekanın üç boyutunu çok daha başarılı bir şekilde aktarılması sağlanmıştır. Yüzeysellikten hacimselliğe geçilerek insanların hareketleri, kimin önde, kimin arkada, kimin çaprazda durduğu netleşmiştir. Işık ve gölge vurgularına derinlik getirilmiştir. Böylece perspektif çizimleri, resim sanatında üç boyutlu mekan çiziminin zeminini hazırlamıştır. Zamanla ressamlar mekanları sadece resmetmekle kalmamış, mekanları anlatmaya, anlamlandırmaya ve hiç var olmayan mekanları oluşturmaya başlamışlardır. Böylece mekan yaratma sanatı olarak bilinen mimarlığın mimari mekanlarına, mekanın tuval üzerinde yaratıldığı resim mekanları eklenmiştir.

Rönesans döneminin resim sanatında mekan ve zaman anlatımı için önemine değindikten sonra sorulması gereken soru, bu dönemdeki ressamlar arasında mekan ve zaman üzerine en çok çalışan, mekan ve zamanı en iyi yansıtan ressamın kim olduğudur. Pieter Bruegel'in bu noktada ön plana çıktığını söylemek yanlış olmaz. Zira Bruegel çalışmalarında hem içinde bulunduğu mekan-zamanı yansıtmakta, hem antik döneme ait mekan-zamanları kendi dönemiyle harmanlamakta, hem de hiç var olmamış mekan-zamanları kendi tahayyülü üzerinden kurmaktadır. Bu bakımdan resim sanatında mekan-zaman anlatımını ele almayı amaçlayan bu çalışmada, dönem olarak Rönesans, ressam olarak ise Pieter Bruegel özelinde incelemeler gerçekleştirilecektir.

Bu incelemeyi yaparken uygulanacak yöntem, öncelikle Bruegel'e sunulan mekan-zaman'ı araştırmak, ardından Bruegel'in sunduğu mekan-zaman'ı incelemek şeklinde belirlenmiştir. Bruegel'e sunulan mekan-zaman, ressamın doğduğu, büyüdüğü, mesleğini icra ettiği dönemin koşulları, gezdiği, gördüğü, ziyaret ettiği ve etkilendiği mekanlar gibi mekan ve zamana yönelik pek çok araştırmayı bünyesinde barındırır. Zira Bruegel'e sunulan mekan-zaman anlaşılardan Bruegel'in sunduğu mekan-zaman incelenemez. Bruegel'in sunduğu mekan-zamanı incelerken ise ressamın 1558'den 1567'ye kadar geçen on yıl içerisinde ürettiği resimlerden yedisi seçilmiş olup, bu yedi resmin yedi farklı başlık altında mekan ve zamanla ilişkisi kurulmaya çalışılacaktır.

1. Pieter Bruegel'e Sunulan Mekan – Zaman

Pieter Bruegel 1525 yılında, Kutsal Roma İmparatorluğu'na bağlı Brabant Dükalığı bünyesinde, günümüz Hollanda sınırları içerisindeki Breda'da doğmuştur. Sırasıyla Flaman ressam Pieter Coecke van Aelst ve Peeter Baltens'in atölyelerinde çalışmıştır (Gibson, 2012: 142). Aelst'den mimari resimler ve perspektif çizimleri, Baltens'ten ise tür ve manzara resimleri konularında etkilenmiştir. 1551'de Antwerp'te Aziz Luke loncasına kabul edilen Bruegel, Mechelen'deki Eldiven Yapımcıları loncasının altar panosu talebi üzerine ilk siparişini almıştır. Orta panelini Peeter Baltens'in, kanatlarını ise Bruegel'in çizdiği bu çalışma maalesef günümüze ulaşamamıştır (Orenstein, 2001: 5).

1552 yılında Fransa ve İtalya seyahatlerine çıkan Bruegel sırasıyla Lyon, Sicilya, Messina ve Palermo'ya gider. Bir yıl sonra ise Napoli ve Roma'yı seyahat eder. Özellikle Roma mimarisinden ve İtalyan rönesansından etkilenen ressam, bu dönemde Hırvat minyatür sanatçısı Giulio Clovio ile çalışır (Gibson, 2012: 145). Clovio'nun yazılarında Bruegel'in bu dönemde fildişi üzerine resmedilmiş Babil Kulesi, Lyon manzarası ve bir ağaç resmi üzerine çalışmalar gerçekleştirdiği belirtilse de, bu eserler de günümüze ulaşamamıştır (Orenstein, 2001: 6).

Bütün bu rönesans şehirleri, Bruegel'in hafızasında çok önemli yer edinmiş olup çalışmalarının en büyük ilham kaynağını oluşturmuştur. İtalya dönüşünde gördüğü Alp dağları manzarasını hafızasına kazıyan ressam, Antwerp'e geri döndüğünde bu manzara üzerine pek çok çalışma yapmıştır. Dönem koşullarında fotoğraf çekme, kayda alma gibi teknolojilerin olmadığı düşünülürse bir ressam için çizim yeteneğinden sonraki en önemli iki nitelik yerinde görme ve unutmadır. Bu bağlamda Bruegel'in 1552-1554 yılları arasında yaptığı bu seyahatler, ressamın şehir, manzara ve mekan tahayyüllerini doğrudan etkilemiştir.

1554'te Antwerp'e dönen Pieter Bruegel, 1561'e kadar Aux Quatre Vents yayınevinde çalışır (Gibson, 2012: 147). İtalya seyahatinden getirdiği 12 manzara resminin baskısının yanı sıra kırkı aşkın çizim gerçekleştiren ressamın bu dönemde oldukça verimli çalıştığını söylemek mümkündür. 1563'te ustası Pieter Coecke van Aelst'in kızı Mayken ile evlenen Bruegel, Brüksel'e taşınır ve yeni bir şehirde yeni bir maceraya atılır (Orenstein, 2001: 7). Brüksel'de başpiskopostan düşese, danışmanlardan kardinale kadar pek çok zengin ve entelektüel koleksiyoncular için kırkı aşkın resim yapan Pieter Bruegel, ömrünün bu son yıllarını da oldukça verimli geçirmiştir. 1569 yılında Brüksel'de hayatını kaybeden ressam, arkasında üzerinde konuşulmaya değer pek çok eser bırakmıştır.

Pieter Bruegel ilk yapıtını gerçekleştirdiğinde güneyde Rönesans'ın merkezi Floransa'da Leonardo Da Vinci Son Akşam Yemeği eserini yapalı yaklaşık elli yıl, Roma'da Michelangelo'nun Adem'in Yaradılışı tablosundan bu yana ise yaklaşık kırk yıl kadar geçmiştir. Kuzey'de yaşayan Bruegel güneye seyahat ederek bütün bu birikimi görmüş, yerinde tespit etmiş, içselleştirmiş ve üretimlerinde kullanmıştır. Öte yandan aynı yıllarda doğuda, Osmanlı İmparatorluğu'nda Mimar Sinan yeni İstanbul'u kurmakta, Süleymaniye Cami'yi inşa etmektedir. Hocası Pieter Coecke van Aelst bu dönemde İstanbul'a gelmiş ve Osmanlı yaşamı ile ilgili pek çok resim hazırlamış olsa da, ne yazık ki Bruegel bu seyahatte yer almamıştır. Dolayısıyla Pieter Bruegel İstanbul'u ziyaret edebilseydi, şehre ve döneme dair nasıl bir eser ortaya koyardı sorusu, bu coğrafyada yaşayan bizler için yanıtı olmayan bir gizem olarak kalacaktır.

Pieter Bruegel, kırk dört yıllık yaşamında peyzaj ve köy yaşantısını halk bilimi unsurlarıyla ele alıp kendisine konu etti. Dönemine denk gelen savaş ve kıtlıklar dolayısıyla toplumun çektiği acı ve muzdarip olduğu durumları derin düşünce estetiğiyle eserlerinde ele aldı. Anlatı dili ve üslup arayışlarını daima geliştirme halinde olan Bruegel, manzara ve folklorik temalı eserlerindeki yüksek kompozisyon anlayışında sınırları zorlamanın yanı sıra hareket unsurunu resimlerinde yansıtabilmek için her zaman büyük uğraşı içinde oldu. Batı sanatında manzara resmini kendi başına bir resim konusu haline getiren ilk ressam olarak tanımlanan Bruegel, Flaman köylüsünün yaşamını olağanca gerçekliğiyle ortaya koyduğu resimlerle de günlük yaşam resminin en ünlü ustası oldu. Bütün bu tespitlerin ardından yapılması gereken, peyzaj, köy yaşantısı, savaş, kıtlık, manzara gibi değinilen pek çok konu üzerinden Bruegel'in resimlerinde mekan ve zaman anlatımını ele almak olacaktır.

2. Pieter Bruegel'in Sunduğu Mekan - Zaman

Çalışma kapsamında 1558'den 1567'ye kadar geçen on yılda Pieter Bruegel'in resimlerinden yedisi seçilmiştir. Bu yedi resmin seçilme gerekçesi, hem ressamın en çok bilinen, en beğenilen eserlerinden olmaları, hem de yedi resmin yedi farklı başlık altında mekan ve zamanla ilişkisinin kurulmasıdır. İlk olarak 1558 yapımı *Icarus'un Düşüşü Sırasında Bir Manzara*, mitolojik bir öyküden uyarlanarak oluşturulan hayali bir mekan-zamanı tasvir eder. Bir

felaket karşısında insanların duyarsızlığının anlatıldığı eser, mekan-zaman ile duyarsızlık eylemi arasındaki ilişki bağlamında sorgulanacaktır.

İkinci tablo ressamın bir yıl sonra yaptığı, *Karnaval ve Paskalya Arasındaki Kavga* eseridir. Bu eserde kurduğu mekanda Bruegel, karnaval eğlencesi ve paskalya törenleri arasındaki zıtlığı hiciv yöntemiyle ele alır. Bu nedenle eserde hiciv ile mekan-zaman arasındaki ilişki ön plana çıkar. Ressamın aynı yıl çizdiği *Felemenk Atasözleri* tablosu da oldukça çarpıcıdır. XVI. yüzyıl yaşamını, rönesans insanını ve de özellikle Kuzey Avrupa kültürünü incelemek için oldukça önemli veriler sunan çalışma, günümüz Flamanca, Hollandaca, Fransızca ve İngilizcede kullanılan pek çok ifadenin kökenine yönelik bilgiler verir. Dile yönelik ifadelerin ve kültürün resim üzerinden bu denli çarpıcı bir şekilde anlatılabilmesi gerçekten çok etkileyicidir.

Dördüncü olarak incelenecek eser, 1560 tarihli *Çocuk Oyunları* adlı tablodur. Oyun ve mekan-zaman arasındaki ilişkinin ele alındığı çalışma, çocukların eğlenceli oyunlarının çeşitliliğini gözler önüne serer. Kültürel ve tarihsel pek çok veri sunan tablo, günümüzde dahi aşına olduğumuz pek çok oyunun o dönem de var olduğuna tanıklık etmemizi sağlamaktadır. 1563 yapımı *Babil Kulesi* ise sanatçının en bilinen yapıtıdır. 5000 yıl önce Sümerler tarafından Tanrı'ya ulaşmak için inşa edildiğine inanılan, adı Tevrat'ta ve Kuran'da geçen Babil Kulesi'ni kendi iç dünyasından hareketle resmeden Bruegel, ortaya ölümsüz bir eser bırakmıştır.

1564 tarihli *Calvary Alayı* resmi, Bruegel'in sinemayla buluşmasına vesile olacak kadar önem arz edilmiş bir eserdir. 2011 yapımı *Değirmen ve Haç* filminin konusu, bu tablonun yapılışıdır (Bayer, 2020: 43). Hz. İsa'nın çarmıha gerilişi sırasında yaşananların Rönesans kültürüne uyarlandığı eser oldukça çarpıcıdır. Son olarak 1567 yapımı *Köy Düğünü* tablosu, Bruegel'in köy yaşamına yönelik resimlerinin en önemlisidir. Köylüleri çok iyi betimlediği için kendisine 'Köylü Bruegel' denilen Peter Bruegel'den önce kırsal kesimin yaşantısını, yaşam koşullarını ve adetlerini resmin odağına yerleştiren türde yapıtlar hemen hemen hiç üretilmemiştir (Gibson, 2012: 140). Avcılıktan çiftçiliğe, oyunlardan, danslara, festivallere kadar işlenen pek çok konu, bugün yok olmaya yüz tutmuş halk kültürlerinin pencerelerini aralar. Bu nedenle köy hayatı ve mekan-zaman arasındaki ilişkiyi anlamak için seçilen *Köy Düğünü* tablosu, Bruegel resimlerinde mekan ve zaman anlatımının ele alındığı çalışmanın yedinci ve son araştırma alanını oluşturmaktadır.

2.1. Duyarsızlık ve Mekan – Zaman: Icarus'un Düşüşü Sırasında Bir Manzara (1558)

Yunan mitolojisine göre Icarus ve babası mucit Daidalos, işledikleri suç nedeniyle Girit kralı Minos tarafından bir kuleye hapse atılır. Hapisten kurtulma planı olarak Daidalos, kuledeki kuşların kanatlarını keten bezine balmumuyla yapıştırarak oğluna ve kendisine birer kanat yapar. Ancak kibre kapılıp yüksekte uçar ve Güneş Tanrısı Helios'a saygısızlık yaparlarsa cezalandırılacaklardır. Sicilya'ya uçmak üzere yola koyulmadan önce Daidalos Icarus'u krala yakalanmaması için alçaktan, Güneş Tanrısı Helios'u kızdırmamak içinse yüksekte uçmaması konusunda uyarır. Fakat Icarus bir süre sonra kibrine yenik düşer ve yüksekte uçmaya başlar. Bunun üzerine balmumundan yapılmış kanatları erir, Icarus denize düşer ve boğulur (Estin, Laporte, 2002: 41).

Yunan mitolojisinin bu efsanesi, daha sonra başta Aristoteles olmak üzere pek çok Yunan filozofunun 'orta yoldan şaşmama' felsefesine ilham kaynağı olmuştur. Ancak Rönesans ile birlikte, insanın birey olarak yeninin peşinde koşması hedeflenmiş, yeni bilgilerin, yeni buluşların edinilmesi amaçlanmıştır. Bu bakımdan Icarus'un daha yüksekte ne olduğuna yönelik merakı, Rönesans'ta övgüyle karşılanır. Icarus'un bilme uğruna yaşamını tehlikeye atacak kadar cesaretli olması takdir edilir.

Pieter Bruegel, böyle bir dönemde, "*Icarus'un Düşüşü Sırasında Bir Manzara*" (Resim 1) resmini çizmiştir. Resmin ana teması, bir insanın başına gelen felaket karşısında diğer insanların duyarsızlığıdır. Resme ilk bakışta Icarus fark edilmez. Sağ alt köşede, denize düşmüş, sadece iki bacağı ve sağ eli suyun üstünde olarak görülür. Bruegel Icarus'u resmin merkezine koymayarak, Icarus'un düşüşüne değil, Icarus'un düşüşü karşısında gösterilen duyarsızlığa vurgu yapar.

Resimde bir çiftçi, bir balıkçı, bir de çoban gözükmemektedir. Bruegel bu karakterleri Romalı şair Ovidius'un *Dönüşümler* (Ovidius, 2019) adlı kitabından almıştır. Ovidius *Dönüşümler*de şu dizelere yer verir:

"İşte bir balıkçı onları gözetliyor

Esnek değneği ile balık tutuyor

Ya da bir çoban sopası üzerine eğilmiş

Yahut bir çiftçi pulluk sapının başında

Gözetliyor onları

Ve şaşkın duruyor

Bulutların üzerinde uçanların

Ancak Tanrılar olduğuna inanıyor” (Morse, 1996: 238).

Bruegel Ovidius’un Icarus anlatımı üzerinden hareketle çizdiği çiftçiye kırmızı bir elbise giydirir. Aynı kırmızılık, balıkçının saçında da vardır. Çiftçi sabanını sürmekte, balıkçı ise oltasını atmaktadır. Köpeğiyle beraber Icarus’a sırtını dönen çoban, sürüsünü gütmektedir. Bu eylemler yatay çizgilerle resmedilmiştir. Kırmızı renk ve yatay çizgiler, hareket, devinim, devamlılık hissiyatı vermektedir. Öte yandan Icarus’un bacakları ise olabildiğine dikey resmedilmiştir. Tek bir noktada oluşturulan bu dikey algı, alımlayıcının görüş açısını ve hareketini sabitleyen merkezi bir duyum yaratır. Hatta resimde yer alan insanların aldırışsızlığı ile Icarus’un düşüşü arasında bir ilişki kurularak, Icarus’un düşüşünün bu insanların içinde sürdüğüne dair mecazi bir yorum getirilmiştir (Fairley, 1981: 76).

Melih Cevdet Anday, Bruegel’in resmi üzerinden “Icarus’un Ölümü” (Anday, 2019) adlı bir şiir yazmıştır. Şiirin bir bölümünde Anday, şu ifadelerle yer verir:

“Çift sürüyordu bir köylü iki büklüm

Kalkmak üzereydi ak bir gemi limandan

Denize düşeni kimse görmedi

Herkes işinde gücündeydi

Ve acı çekmeyi unuttum” (Anday, 2019: 509).

Şiir Icarus’un kendi ağzından yazılmıştır. Bu bağlamda resimde pasif ve figüratif bir öge olarak yer alan Icarus, Anday’ın şiirinde anlatı sesi olarak okurun karşısına çıkar ve resmin belirsiz bıraktığı boşlukları doldurmaya çalışır (Soylu, 2020: 916). “Doğum çoğuldur, ölüm tekil” diyerek başladığı şiirini “kimse görmeden yittim gittim” diyerek bitiren Anday, beraberce yaşadığımızı ama tek başına öldüğümüzü hatırlatır. “Sudan dışarda kalmış ayaktı yalnızlık” ifadesi, Bruegel’in çizimini yalnızlık kavramı üzerinden son derece çarpıcı bir şekilde betimlemektedir.

Bruegel ne Girit’i ne de Sicilya’yı görmüştür. Dolayısıyla Icarus’un Girit’ten Sicilya’ya uçarken yaptığı bu yolculuk sırasında çizilen manzara, Bruegel’in hayalinden resmedilmiştir. Icarus’un düşüşü sırasında Pieter Bruegel’in zihninde yer edinen manzara, uzakta görülen kayalıklar, beyaz tepeler, bir liman ve deniz boyunca gemiler, yakın planda görülen labirenti betimleyen bir bina ve batan güneşten oluşmaktadır.

Bütün bunlar ışığında Icarus’un Düşüşü Sırasında Bir Manzara tablosunu, duyarsızlık ve mekan-zaman arasındaki ilişkiye yönelik bir sorgulama olarak görmek mümkündür. Duyarsızlığın ne olduğu, insanların başkalarının başlarına gelen felaketler karşısında niçin duyarsız kaldığı, bir mekan-zaman içerisinde yaşayan insanların duyarsız tavırlarının o mekan-zamana dışarıdan bakan bizler tarafından nasıl görüldüğü gibi pek çok sorgulamaya Bruegel’in bu çalışması ışığında açıklama getirilebilir.



Resim 1. Icarus’un Düşüşü Sırasında Bir Manzara (1558)

2.2. Hiciv ve Mekan – Zaman: Karnaval ve Paskalya Arasındaki Kavga (1559)

Batı karnavallarının kökenini Antik Yunan'daki Dionysos şenliklerine dayandırmak mümkündür (Estin, Laporte, 2002: 63). Şarap Tanrısı Dionysos, insanla doğa arasındaki ilişkiyi bütünleştiren, coşku ve bu coşkuyla doğaya karışma duygusunu perçinlemiştir (Estin, Laporte, 2002: 64). Dionysos için yapılan şenliklerde oynanan oyunlardan komedyaya doğmuştur. Buna karşın bir diğer Yunan Tanrısı Apollon ise, soyluluk idealini temsil ederek Dionysos'un eğlenceyi merkeze alan yapısı karşısında ciddiyeti savunur. Apollon ile Dionysos arasındaki bu çatışmadan ise tragedya doğmuştur (Nietzsche, 2019).

XVI. yüzyıl Avrupası'na geldiğimizde de karnavalların halkın en önemli şenliklerini oluşturduğu tespit edilmektedir. Gelenekselleşmiş bu eğlencelerde toplumun her kesiminden insanlar, aynı zaman ve mekanda bir araya gelmekteydi. Rönesans'ta karnavallar, bir yandan bireyselliğin gelişimi, diğer yandan da bireyin toplumsal yaşama katılımı anlamında önemli işlevler üstlenmektedir (Bakhtin, 2001: 238). Öte yandan Paskalya bayramı geldiğinde ise kutlamalar dinsel ve yardımseverliğe kaymakta, karnavallar yerini dini ritüellere bırakmaktadır.

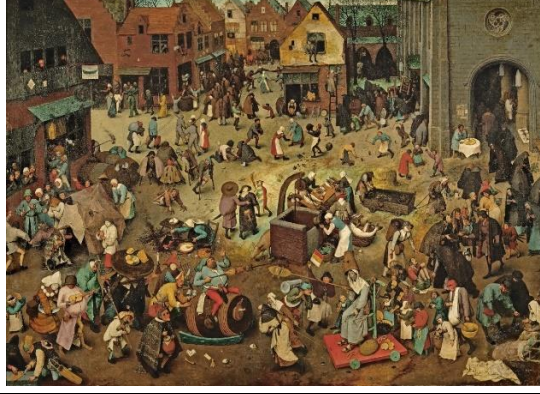
Pieter Bruegel'in "*Karnaval ve Paskalya Arasındaki Kavga*" (Resim 2) eseri, tam da bu iki çatışmayı hicveder. Yaklaşık yüz yetmiş kişinin yer aldığı resmin sol tarafında eğlence hakimdir. Yemek yiyen, içki içen, dans eden insanlar tam bir karnaval havasında eğlenmektedirler. Bir bira fiçisinin üstünde ata binmiş gibi oturan şişman adam en dikkat çekenidir. Resmin sağ tarafında ise dini ritüeller yapılmakta, dilencilere yardım eden rahipler ve rahibeler görülmektedir. Bir rahip ve rahibe tarafından çekilmekte olan bir el arabasında oturan uzun boylu ve zayıf yaşlı kadın, bira fiçisi üzerindeki şişman adamın tam karşısındadır. Bu iki figür kavga halindedir. Adamın elinde sosis, domuz ve tavuk eti geçirilmiş bir şiş, kadında ise üzerinde iki ringa balığının yer aldığı bir ekmeğe küreği vardır. Şişi ve küreği birbirlerine doğru uzatarak birbirlerini tehdit eden adam ve kadın, karnaval yapanlar ve paskalya kutlayanlar arasındaki kavgayı temsil etmektedirler.

Ortadan ikiye ayrılmış bu mizansen savaşta, ortada kalmış birtakım kişiler göze çarpar. Bunlar ne yapacağını şaşırılmış dilenciler ve koltuk değnekleriyle yürümeye çalışan insanlardır. Bu insanlar karnavaldakiler tarafından görmezden gelinmektedir. Bu nedenle sol taraftan sağ tarafa gitmeye çalıştıkları hissedilir. Resmin sağ üst köşesinde, iki cephesi ve giriş kapısı görülen bir kilise bulunmaktadır. Paskalya töreni, buradan çıkan din görevlilerinin vaazı ile başlar. Vaaz sırasında oturdukları sandalyeleri taşıyarak kilisenin yan tarafından çıkan dindarlar görülür. İçinde bir ölünün yer aldığı dört tekerlekli yük arabasını çekmekte olan bir kadın, dua eden, dilencilere sadaka veren insanlar göze çarpar. Kilisenin yanında ise topaç oynayan çocuklar yer alır.

Resimdeki tüm evler iki katlıdır. Tam ortadaki evde merdiven üzerindeki bir kadın cam silmektedir. Evin hemen solundaki meydanda halka halinde el ele tutuşarak dans edenler, biraz daha solda bir fiçi üzerinde içki içen bir adam görülür. Bu adam ile dans edenlerin arasında ise paskalya için meydana doğru yürüyen dindarlar bulunur. Burada karnaval ve paskalyanın iç içe geçtiği görülür.

Resimde karnavalın öne çıkan üç özelliği, yemek, cinsellik ve şiddettir. Ocakta gözleme yapan kadın, balık satan kadın, şişman adamın şişindeki sosis, domuz ve tavuk eti başta olmak üzere pek çok noktada bol miktarda içecek ve yiyecek tüketimi resmedilir. Öte yandan öpüşen çiftler, dans eden ve içki içen insanlar, karnavalın cinselliğe yönelik bedensel zevkler çağrıştıran sembolik biçimlerle örülmüş dilini yansıtır. Bu tutku, zevk, şehvetin aşırılığı, her türlü şiddetin önünü de açmaktadır. Öte yandan paskalyanın üç özelliği ise kutsallık, yardımseverlik ve otoritedir. Karnavalın Tanrıdan uzaklaştırıcı özellikleri karşısında dinin kutsallığını savunan Paskalya törenlerinin amacı, dua eden insanların resmedilişi ile anlatılmıştır. Karnavalın zevk ve şehvet dolu eğlenceleri karşısında ise yardımlaşma duygusunun ön plana çıkarılması da dilenci ve sakat insanlara yapılan yardımlar üzerinden resmedilmiştir. Son olarak toplumsal düzeni tehdit eden şiddetlerin yaygınlaştığı karnavallara karşı Paskalya töreni, otoritenin denetimini savunur.

Bruegel'in tablosundaki kavgada karnaval geleneksel halk kültürünü, paskalya ise halk eğlencelerini bastırmaya çalışan dindarlar sınıfını temsil eder (Burke, 1996: 203). Bu kavgada Bruegel'in hangi tarafı tuttuğu veya kavgayı kimin kazandığı belirsizdir. Yardımseverlik ve ahlaki öğeleri yüceltmesi bakımından Paskalya'yı överken dinin otoriter yapısını hicveder. Diğer taraftan karnavalın özgür ve eğlenceli yapısını olumlu resmederken umursamazlığı ve ahlakın çöküşünü eleştirir. Bütün bu eleştiriler ışığında hiciv ile mekan-zaman arasındaki ilişkiyi gözler önünde seren Bruegel, paskalya ve karnaval arasındaki kurduğu mizansen kavgada tarafsız kalmayı tercih etmiş ve taraf olmayı resmi izleyenlerin kendi bakış açılarına bırakmıştır.



Resim 2. Karnaval ve Paskalya Arasındaki Kavga (1559)

2.3. Söz ve Mekan – Zaman: Flemenk Atasözleri (1559)

Atasözleri ve deyimler, bir kültürün nesilden nesile taşınmasını sağlayan önemli yapıtaşlarının başında gelmektedir. Kulaktan kulağa veya metin ile çağlar boyu aktarılan bu ifadeler düşünce dünyamızdan hayatın getirdikleri karşısında alacağımız tutumlara, yeme, içme giyinme kültürümüzden davranışlarımıza kadar pek çok noktada kültürün kurulumuna yön verir.

Bruegel'in *Felemenk Atasözleri* (Resim 3) veya *Hollanda Atasözleri* adlı tablosu, günümüz Flamanca, Hollandaca, Fransızca, ve İngilizcesinde kullanılmakta olan yüzlerce çağdaş özdeyişi yansıtır (Gönüllü, 2017: 1755). Bir köyün genel bir görünümünün verildiği bu resimde, birçok figür üzerinden birçok olay anlatılır. Yüzlerce deyimden yararlanarak bir köy ortamının resmedilmesi, dilin ve sözel kültürün resim ve görsel kültürle ilişkiye sokularak çağlar boyunca korunan söz ve düşüncelerin insan algısında resmedilmesini sağlamıştır.

Sol altta şeytanı yastığa bağlayan kırmızı elbiseli kadın, “şeytanı bile yastığa bağlayabilmek” deyiminin, sebatla her güçlüğü aşmak düşüncesinin resmedilişidir. Hemen arkasındaki kahverengi direği ısırarak insanı, din konusunda ikiyüzlü davranan kimse anlamına gelen “direk ısırarak” deyimini anlatır. Onun arkasında sağ elinde ateş, sol elinde su taşıyan kadın ise ikiyüzlü davranıp huzursuzlukları körüklemek anlamındaki “bir elinde ateş, diğerinde su taşımak” deyiminin resmidir. Bazı figürlerde ise birden çok deyim anlatılır. Örneğin kafasını tuğla duvara vuran adamın sol ayağı çıplakken sağ ayağında ayakkabı vardır. Burada hem imkansız başarmaya çalışmak anlamındaki “kafasını tuğla duvara vurmak” hem de orta yolun önemli olduğu anlamındaki “bir ayağı yalın diğeri giyinik olmak” ifadelerine vurgu yapılmıştır. Domuzun tıpayı çıkarması (umursamazlığın felakete sonuçlanması), kediyle çingirak çalmak (gizli kalması gerekeni açığa vurmak) gibi diğer ifadeler de resmin sol alt köşesine yerleştirilen diğer figürlerdir (Gönüllü, 2017: 1758).

Resmin sol üst tarafında altı garaj olan iki katlı bir köy evi bulunur. Garajın içinde sandalye yerine yere oturan adam, kararsız kalmak anlamındaki “iki sandalye arasında küllere oturmak” deyimini anlatır. Garajın üstündeki dünya ile yanındaki iskambil kartları da dikkat çeker. Bu figürler, her şeyin olması gerektiğinin aksine gerçekleşmesi anlamındaki “tersine dünya” ve her şeyin şansa kaldığı anlamındaki “kartların düşüşüne bağlı” ifadelerini açıklar. Evin dik ve büyük çatısı da dikkat çekicidir. Çatıdaki delik kısım gösterişsizliği anlatan “çatısında delik olmak” deyimini anlatırken turtalar ise şatafat içinde yaşamak anlamındaki “çatısını turtalarla kaplamak” deyimini açıklar. Böylece Bruegel, birbirlerine tamamen zıt deyimleri yan yana kullanarak aslında vermek istediği bir mesajın olmadığını, köy hayatına dair durum tespiti yaptığını belirtir.

Resmin ilk adı Mavi Pelerindir. Tablonun ortasında kocasına mavi pelerin giydiren kırmızı elbiseli bir kadın görülür. Bu figür, eşini aldatan kadınlar için kullanılan “kocasına mavi pelerin giydirmek” deyimini betimlemektedir. Hemen altında boğulmuş bir dana ve kuyuyu kapatmaya çalışan bir adam, bir felaket gerçekleşikten sonra önlem almak anlamındaki “Dana boğulduktan sonra kuyuyu kapatmak” ifadesini anlatır. Onun arkasında domuzlarına gül atan bir adam görülür. “Domuzun önüne gül atmak” deyimini, hak etmeyen kişi için çabalamak anlamına gelmektedir. Diğer bir dikkat çeken figür, tahtta oturan İsa'dır. İsa'nın yüzüne beyaz bir sakal takan bir adam görülür. “İsa'nın yüzüne sahte sakal takmak” deyimini, bir hileyi dindarlık kisvesiyle saklamayı ifade eder (Gönüllü, 2017: 1760).

Arkada görülen kale ve çevresinde yaşananlar da oldukça çarpıcıdır. Kalenin üstünde elinde pelerin olan adam, kabul gören mevcut fikre göre bakış açısını sorgusuz değiştirenler için kullanılan “pelerinini rüzgara göre asmak” deyimini anlatır. Hemen yanındaki adam ise sonuç almadan, boş yere çabalamak anlamındaki “rüzgarda tüy savurmak” ifadesini betimler. Kalenin içindeki, önünden geçen leyleğe bakan figür ise zamanını boşa harcamak anlamındaki “leyleği seyretmek” deyimine göndermedir. Hemen sağ altında, kulenin içinden dışarıdaki iki sineği öldürmeye çalışan adam ise Türkçemizde “bir taşla iki kuş vurmak” olan “bir vuruşta iki sineği öldürmek” deyimini simgelemektedir. Yine denizde küçük balığı yutan büyük balık da Türkçemizdekiyle birebir olarak “büyük balık küçük balığı yutar” sözünü anlatır. “Gözü yelkende olmak” (uyanık olmak), “Rüzgar önünde yelken açmak kolaydır.” (Şartlar elverişli ise amaca ulaşmak kolaydır.) Akıntıya karşı yüzmek zordur (Genel kanıların aksini savunmak zordur) gibi diğer anlatımlar da pek çok deniz ülkesinde karşılık bulmaktadır. Resmin sağ altında da “tekerine çomak sokmak” ve “dünyayı parmağında döndürmek” gibi aşına olduğumuz deyimlere rastlanır (Gönüllü, 2017: 1760). Böylelikle Bruegel’in eserindeki anlatımların dünyanın pek çok yerinde karşılık bulabilen günlük yaşantıdan mesajları içeren deyimler olduğunu söylemek mümkündür.

Bütün bunlar ışığında Bruegel’in Felemenk Atasözleri tablosu, söz ile mekan-zaman arasındaki etkileşimi anlatan bir yapıttır. Başta rönesans dönemi Felemenk kültürüne ait dilsel ifadeler olmak üzere, o kültürün günümüze yansımaları, bugünden okunması, o kültürden etkilenen yeni kültürlerin doğumu, kültürlerin ve dilin dönüşümü gibi pek çok sorgulamayı bünyesinde barındırır. Öte yandan şu soruyu da sormak gerekir: Binlerce atasözü ve deyimleriyle zengin Türkçe için de bir Türk Atasözleri tablosu yapılmaya kalkılsa, nasıl bir eser ortaya çıkar?



Resim 3. Felemenk Atasözleri (1559)

2.4. Oyun ve Mekan – Zaman: Çocuk Oyunları (1560)

Oyun, dünya üzerinde insan ve çocuk var olduğundan beri var olmuştur. Hangi kültürden olursa olsun her çocuk oyun oynamayı barınma, yeme içme kadar doğal bir ihtiyaç olarak görmüştür. Avcı toplayıcı toplulardan yerleşik hayata, endüstri devriminden günümüz dijital çağa kadar pek çok dönem geçiren insanlık tarihi, çocuk oyunlarının da dönüşümüne yol açmıştır. Bu bağlamda oyun tarihi, kültürel tarihin çok önemli bir parçası olup dönemler, çağlar ve toplumlar arası ilişkileri çocuklar üzerinden değerlendirebilmemizi sağlar.

Pieter Bruegel’in *Çocuk Oyunları* (Resim 4) tablosu, bir mekan içerisinde seksen farklı oyunun tasvirini içerir (Kahya, Demirarslan, 2020: 60-75). Tabloda 168 erkek ve 78 kız çocuğu ile yetişkin olarak yorumlanabilecek 2 figür bulunur. Toprak sarısı bir zemin üzerine dağılmış çocuklar, resmin dört bir yanında oynamaktadır. Resimde topaç, tahta at, bebek ve fırlak gibi oyuncaklar dikkat çeker. Öte yandan fiçılar, çemberler ve tahtalar gibi oyuncak haline getirilmiş nesnelere de yer vardır. Resimdeki oyunları üç grupta toplamak mümkündür. İlk olarak sırtta yürüme, tahta ata binme gibi beceri oyunları dikkat çeker. Ardından halat çekme ve körebe gibi kurallı oyunlar görülür. Son olarak evlilik oyunu, sarhoşluk oyunu gibi rol yapma oyunlarını tespit etmek mümkündür.

Birdir bir, uzun eşek, çelik çomak, atçılık, çember çevirme, saklambaç, körebe, deve güreşi, topaç çevirme gibi günümüzdeki çocukların dahi oynadığı pek çok oyunun Bruegel’in resminde var olması, çağlar ve kültürler değişse de çocuk olmanın ortak paydalarından kaynaklı çocuk oyunlarının evrensel yönlerinin vurgulandığı şeklinde yorumlanabilir. Öte yandan Bruegel’in çocuklarının kıyafetleri birbirlerine oldukça benzer, neredeyse tektiptir. Çocukların yüzleri dahi birbirine çok benzemektedirler, bir çocuğu diğerinden ayırt etmek oldukça zordur. En

önemlisi de, çocuklar oyun oynamalarına karşın çok da mutlu görünmemektedirler. Dönemin savaş ve kıtlığına vurgu yapan ressam, zor şartlar altında büyüyen çocukların kısıtlı imkanlarını resmetmiştir.

Resimdeki mekana baktığımızda geniş ve oyun oynamak için müsait bir meydan ile arkasında ucu bucağı görünmeyen bir ana cadde dikkat çekmektedir. Caddenin sonunun gözükmemesi, çocuklar için oyun oynamanın sonsuz alternatifi olduğu yorumunu doğurur. İki yolun kesişiminden oluşan kent meydanı, yatay ve düşey çizgilerin bütünlüğü ile kurulmuştur. Düz çizgilerle çocukların özgür hareketleri, yuvarlak ve hareketli formlarla durağan binaların karşıtlığı oluşturulmuştur. Oyunların kurduğu düzen ile sağlanan ritim resme dinamiklik katmıştır. Renk açısından bakıldığında ise orta tonların ağırlıkta olduğu resimde, sıcak soğuk dengesinin başarılı bir şekilde kurulduğu, az renkle çok renkliliğin sağlandığı görülmektedir.

Arkada görülen Antwerp Katedralinden hareketle, resmin Belçika'nın Antwep kentinde bir yeri temsil ettiğini söylemek mümkündür. Bruegel resimlerinden alışık olduğumuz dik çatılı binalara bu resimde de rastlanır. Ortadaki büyük bina, çocukların yetişkinlerin gözetimi altında olduğunu anımsatmaktadır. Bir kamu binasını andıran bu yapı, otoriteyi temsil etmektedir. Sol üst köşede suda yüzen çocuklar görülür. Hemen yanındaki çimlerin üzerinde oynayan ve takla atan çocuklar görülür. Bir çocuk ağaca tırmanmaya çalışmaktadır. Az aşağıda kırmızı çitlerin üzerine binen çocuklar yolculuk oyunu oynamaktadır. Duvar dibinde bir erkek çocuğu idrarını yapmakta, bir kız çocuğu ise meraklı bir şekilde onu izlemektedir. XVII. yüzyıla kadar tuvalet kültürü olmayan Avrupa'da tuvaleti sokağa yapma ve lazımlıkları sokağa boşaltma adeti mevcuttur. Hatta resmin alt ortasında, çubukla dışkı karıştırarak oyun oynayan bir kız çocuğu görülür.

Oyun ve mekan-zaman arasındaki ilişkinin ele alındığı Bruegel'in Çocuk Oyunları tablosu, başta XVI. yüzyıl Kuzey Avrupası olmak üzere, hemen her dönem hayatın bizzat içinde olan vazgeçilmez bir eylem olan oyun oynama kültürü üzerine derinlemesine düşündürten bir çalışmadır. Boş meydanların, az katlı binaların ve çocukların sokağa çıkma kültürünün gittikçe azaldığı günümüz dijital çağda, oyun oynama kültürü üzerine tekrar düşünmek gerekir. Her şeyin olduğu gibi oyunun da dijitalleşmesi, başta çocukların birbirleriyle etkileşimi olmak üzere toplumun dış dünyayla, insanların birbirleriyle ilişkilerinin azalması gibi pek çok sorgulamayı içermektedir.



Resim 4. Çocuk Oyunları (1560)

2.5. Yücelik ve Mekan – Zaman: Babil Kulesi (1563)

Asur tabletlerinden okunduğu üzere M.Ö 605 -562 yıllarında hüküm süren Babil Kralı Nebukadnezar, Tanrı Marduk'un onuruna Babil Kulesini onarmayı ve tepesi gökle yarışsın diye yükseltmeyi amaçlamıştır (Ceram, 1994: 178). Kadim dünyanın en görkemli eserlerinden biri olduğu düşünülen kule, Herodotus'tan itibaren kutsal kitaplara kadar pek çok yazılı kaynaktan yer almıştır. Kulenin ilk ne zaman ve kimler tarafından yapıldığı bilinmemekle birlikte beş bin yıl öncesine, Sümerlere kadar uzandığı düşünülmektedir. Pek çok kavmin istilasına uğrayan yapı, M.Ö 555-539 yılları arasındaki Pers istilası ile tamamen yıkılmıştır. Babil kentinin arkeolojik incelemesinde, temeli bir kenarı 90 metre olan kare planlı, yüksekliğinin de 90 metre olduğu tahmin edilen çok katlı bir ziggurata ait küçük bir temel kalıntısı dışında kuleden günümüze ulaşan herhangi bir parça kalmamıştır (Bottero, 2006: 125).

Herodotus, Pers egemenliği dönemini anlatırken Babil Kulesinden, sekiz katlı, yukarı doğru incelen bir bina şeklinde söz eder. Kulenin en üstünde seçilmiş rahibelerden başkasının giremediği bir tapınağın olduğunu belirtir. Babil kentinin etrafının sağlam duvarlarla çevrili, üç dört katlı evlerden oluştuğunu anlatmaktadır (Herodotus, 2019: 73).

Tevratta kuleyle ilgili, kerpicin taş yerine, katranın harç yerine kullanıldığı, kavmin dağılmaması için bir şehir ve semaya kadar yükselen bir kule bina etmekten söz edilir (Ceram, 1994: 242).

Pieter Bruegel, bütün bu anlatılara kendi hayal gücünü ekleyerek *Babil Kulesi* (Resim 5) adlı resmi çizmiştir. Resme ilk baktığımızda devasa bir çapa sahip olan kulenin şehrin büyük bir bölümünü kapladığı görülmektedir. Şehrin geri kalanı, insanlar, evler, liman ve diğer figürler oldukça küçük ve etkisizdir. Kulenin büyüklüğü, mükemmelliği simgeler. Öte yandan oldukça eğik bir bina ile karşı karşıyayız. Bina sonradan mı eğilmiştir, yoksa eğik mi inşa edilmiştir belirsizdir. Etraftaki işçiler ve iskeleler, kulede inşaatın devam ettiğini anlatır. Kule bitmemiş de olabilir, yıkılmış da olabilir. Bitmemişlik hissi, İncil'deki “insan eliyle yapılan her şeyin yarım kalması gerektiği” paradigmasıyla örtüşürken yıkılmışlık hissi de insanoğlunun devamlılığına ve mükemmelliğine karşı eninde sonunda yenilmeye mahkum oluşunu simgeler (Çimen, 2007: 17).

Bruegel'in Babil Kulesi, Roma'daki Collesium'dan izler taşır. Ressamın İtalya'ya yapmış olduğu seyahat sonucu Roma mimarisinden etkilenmesi, Babil'i bir Roma şehri gibi hayal etmesine sebep olmuştur. Öte yandan çevre binalardaki dik eğimli çatılar ise Kuzey Avrupa etkisindedir. Buradan hiç görmediğimiz, sadece metinler üzerinden hikayelerini dinlediğimiz bir mekanı hayal ederken ister istemez daha önceden gördüğümüz mekanlardan, içinde yaşadığımız kültürlerden esinleniriz sonucu çıkarılabilir. Bu bağlamda Kuzey Avrupalı bir rönesans ressamı olarak Pieter Bruegel'in Babil Kulesi de Avrupa'dan ve rönesanstan izler taşımaktadır.

Dinsel bir mittin yola çıkararak insanlık tarihinin önemli bir yapısını rönesans betimlemeleri eşliğinde işleyen Pieter Bruegel'in Babil Kulesi resmi, ressamın en bilinen eseri halindedir. Eser hakkında insani ve toplumsal çelişkileri tarihsel bir öge etrafında örtülü bir alayla işleyerek, akılcılıkla mantıksızlık arasındaki ince çizgiyi açığa çıkardığı yorumu getirilmiştir (Çimen, 2007: 17). Öte yandan büyüklük, yücelik ve ihtişamlık gibi kavramların mekan-zaman ile ilişkisini sorgulatan tablo, devasa bir kulenin, kule etrafındaki şehir yapılaşmasına ve yakın çevrede yaşayan insanların yaşantısına etkisini izleyiciye düşündürmektedir.



Resim 5. Babil Kulesi (1563)

2.6. Ölüm ve Mekan – Zaman: Calvary Alayı (1564)

Calvary ya da Golgotha, Kudüs surlarının hemen dışında yer alan ve İncil'e göre Hz. İsa'nın çarmıha gerildiği tepedir. Çile yolu anlamına gelen Via Dolorosa isimli yol üzerinden yürüyerek Calvary tepesine ulaşan Hz İsa'nın çarmıha gerildiği bu alana yaklaşık 300 yıl sonra Kutsal Kabir Kilisesi inşa edilmiştir. Hristiyanlar için çok önemli hac noktalarından biri olan bu kilise, farklı mezhepteki hristiyanların ortak kullandığı bir ibadethanedir (Gibson, 2012: 37).

Pieter Bruegel, İsa'nın çarmıha gerilişi anında yaşananları, kendi yaşadığı çağa ve yere uyarlayarak, “Calvary Alayı” (Resim 6) veya “Çarmıha Gidiş” resmini yapmıştır. 150'den fazla insan figürünün resmedildiği eserde ana temayı oluşturan İsa figürünü kalabalık arasında seçmek oldukça güçtür. En dikkat çekici renk ve figür, kırmızı pelerinli atlı askerlerdir. Bu askerler Roma askeri değil, Bruegel zamanında Protestan halka zulüm eden İspanyol enginizasyonunun askerleridir. Sol altta askerler tarafından haçın taşınmasına yardım etmek üzere zorla götürülen insanlara yapılan zulüm dikkat çeker. Sağ altta Meryem Ana kederli ve sırtı İsa'ya dönük bir şekilde oturmuştur. Meryem Ananın etrafında ağlayan kadınlar görülmektedir. Kimse İsa'ya bakmamaktadır. İsa'nın hemen önündeki at arabasında, İsa'yla beraber az sonra çarmıha gerilecek, İsa'nın koruyuculuğunu üstlenmiş iki adam yer alır.

Adamların iki yanlarında cüppeli rahipler bulunur. Mesih henüz çarmlıha gerilmemiş olmasına rağmen, bu iki adamın elinde haç vardır ve günah çıkarmaktadırlar.

Sefil halde gezinen insanlar, olayın farkında olmayan veya olaya ilgisiz kalan kimseler, kalabalıktan faydalanmak isteyen yan kesiciler veya seyyar satıcılar, resmin anlatım gücünü zenginleştiren diğer öğelerdir. En yukarıdaki değirmen özellikle dikkat çekmektedir. Değirmenin Tanrıyı simgelediği yorumları getirilmiştir (Bayer, 2020: 49). Sol üstteki surlar içerisindeki hayat, hiçbir şey olmamışçasına hayatın devam ettiğini simgelerken sağ üstte çember oluşturmuş insanlar topluluğu ise ölümü hatırlatmaktadır. Solda hayat, sağda ölüm, yukarıda Tanrı ve aşağıda İsa'nın çarmlıha gidişi resmedilmiştir.

Calvary Alayı tablosu, Pieter Bruegel'in edebiyat ve sinema dünyasında yer edinmesine vesile olmuştur. Belçikalı sanat eleştirmeni Michael Francis Gibson'ın 2001 yılında yazdığı "Değirmen ve Haç" isimli tarihi roman, bu tabloyu konu edinmiştir. 2011 yılında ise Polonyalı yönetmen Lech Majeswski tarafından aynı adla sinema filmi çekilmiştir. Krakow'da resimdekine benzer bir manzara bulan yönetmen, insanların kıyafetlerinden hareketlerine kadar resmi oluşturan tüm unsurları filme yansıtmıştır (Bayer, 2020: 50). Bir resmin filmi nasıl yapılabilir gibi iki sanat disiplininin birbirleriyle ilişkisini sorgulatan bir soruya verdiği karşılık ile Değirmen ve Haç filmi, izleyicide oldukça çarpıcı bir etki bırakmaktadır.

Boyutları bakımından Bruegel'in en büyük eserlerinden biri olan bu tablo, aynı zamanda koleksiyon bakımından en çok değer verilen çalışmalarından biri olmuştur. Öncelikle Anvers'li zengin bir koleksiyoner tarafından satın alınan tablo, 1604 yılında Kutsal Roma Germen İmparatoru 2. Rudolf'un Prag koleksiyonuna geçmiş, buradan da Viyana'ya nakledilmiştir. 1809 yılından 1815 yılına kadar Napolyon Bonapart tarafından savaş ganimeti olarak Paris'te tutulan Calvary Alayı, günümüzde Karnaval ve Paskalya Arasındaki Kavga, Çocuk Oyunları ve Babil Kulesi ile birlikte Viyana Sanat Tarihi Müzesinde sergilenmektedir (Gibson, 2012: 41).



Resim 6. Calvary Alayı (1564)

2.7. Köy Hayatı ve Mekan – Zaman: Köy Düğünü (1567)

Pieter Bruegel'in Köy Düğünü tablosu, şimdiye kadar incelediğimiz eserleri arasında iç mekanda geçen tek çalışmasıdır. Ahır andıran bir mekanda yapılan köy düğünü resmedilmiştir. Saman yığınlarından oluşmuş bir duvarın içerisinde, uzun bir ahşap masa etrafında toplanan düğün davetlileri yemek yemekte, içki içmektedirler. Sıcak renklerin kullanımı, samimi bir ortamı hissettirir. Sol üstte geniş kapıdan girmekte olan kalabalık görülmektedir. Resmin en dikkat çekici figürleri ise, ahşap bir tahta üzerinde kaplara konmuş yiyecekleri taşıyan iki hizmetli ve onların solunda gayda çalan iki adamdır. Sol altta su dolduran adam ve yerde oturan çocuk da dikkatleri üzerlerine toplamaktadır. Adam yeşillikler içindedir, çocuk ise yerde ekmek yemektedir.

Duvarda asılı çapraz şekildeki buğday demetleri, hasatın yapıldığını ve köylülerin ürünlerini sattığını simgeler. Bu da eylül ile ocak arasında bir döneme denk gelmektedir (Tuna, 2018: 708). Öte yandan bereketi de simgeleyen buğday demetleri, evliliğin bereketli olması dileğini de yansıtmaktadır (Tuna, 2018: 708). Resimdeki birkaç figürün diğer köylülerden çok daha şık ve gösterişli olduğunu söylemek mümkündür. Hatta bu insanların sosyo ekonomik durumlarının da farklılığı tespit edilebilir. Örneğin resmin en sağında yer alan ve yanındakiyle bir şeyler konuşan siyahlar içindeki adam, belindeki kılıcı ve masanın altındaki köpeğiyle bir toprak sahibini andırır. Adamın konuştuğu

kadının hemen solundaki bir başka adam ise, herkes aynı tahta sıraya otururken özel bir sandalyede oturmasıyla farklılık oluşturur. Bu kişi köye dışarıdan gelen resmi bir görevli, hatta nikahı kıyacak kişi olabilir (Tuna, 2018: 709).

Bir kişi hariç tüm erkekler şapkalı, tüm kadınlar ise başörtülüdür. Duvara asılı yeşil renkli kumaşın hemen önünde oturan kadın, başındaki taç ile adeta ev sahibi havasındadır. Gelin olma ihtimali de söz konusudur. Ancak damat gözükmemektedir. Söz konusu dönemde düğün misafirlerine hizmet eden kişinin damat olduğuna yönelik bilgiler vardır (Hagen, Hagen, 2016: 247). Bu noktadan bakıldığında sol altta su dolduran yeşil şık kıyafetli adamın damat olma ihtimali söz konusudur.

Bruegel'in hiçbir resminde görmediğimiz abartı ve gerçekten uzak öğelere bu resimde de rastlamak mümkün değildir. Bir düğün olmasına rağmen eğlence abartılmaz. Zira köylülerin zorlu hayatı ve ekonomik sıkıntıları devam etmektedir. Sofradaki kısıtlı yemekler, ahıra benzer bir ortamda yapılan sade düğün, köy hayatını bütün çıplaklığıyla gözler önüne serer. Ressama Köylü Bruegel lakabını taktıracak kadar gerçekçi yansıttığı köy hayatı tasvirleriyle Pieter Bruegel, alt sınıfa vurgu yapan bir Rönesans sanatçısı olarak günümüz sanatına derin bir miras bırakmıştır.



Resim 7. Köy Düğünü (1567)

SONUÇ

Resim sanatında mekan ve zaman anlatımının Rönesans ressamı Pieter Bruegel üzerinden ele alındığı bu çalışmada sorulması gereken bütüncü soru, Bruegel'in bu yedi resminin mekan ve zaman anlatımına yönelik ortak olarak neler söylediği sorusudur. Bu soruyu yanıtlayabilmek için öncelikle yedi resim için belirlediğimiz yedi kavramın ortak özelliklerine odaklanmak gerekir. Duyarsızlık, hiciv, söz, oyun, yücelik, ölüm ve köy hayatı şeklinde ele aldığımız bu kavramlar, ressamın düşüncelerinden ürettiği duyguların birer yansımaları olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanatı düşüncelerden duygu üretme uğraşı şeklinde nitelendirmek mümkündür. Sanatçı, bir dünya görüşünden beslenerek duygulara ve ardından duygulara hitap eder. Başka bir söylemle sanat, evren tasavvurundan evren tahayyülü üretmek olarak tanımlanabilir.

İkinci olarak tespit edilebilecek nokta, bu yedi kavramın gündelik yaşamda karşımıza sıklıkla çıkan eylemleri içermesidir. Kavramlardan eylem üreten Bruegel'in, köy hayatından çocuk oyunlarına, duyarsızlık eylemine kadar pek çok tespiti, mekan ve zaman içerisindeki bizlerin yaşamlarını yansıtmaktadır. Atasözlerini bile eylem üzerinden anlatmayı başararak atasözlerinin gündelik yaşama etkisini gözler önüne sermiştir. Bu yaşamlarda çeşitli farklılıklar olsa da bambaşka mekanlarda ve bambaşka zamanlarda yaşayan pek çok insan ve toplum için ortak noktaların olduğuna da dikkat etmek gerekir. Bu bakımdan mekan ve zamanın, göreliliği kadar bizi insan yapan unsurların ortak noktalarını kuran evrensel bir yapıya da sahip olduğu Bruegel resimleri üzerinden tespit edilebilmektedir.

Diğer bir ortak nokta, resimlerdeki hareketin çeşitliliği ve popülasyonun çokluğudur. Özellikle zaman anlatımı açısından bu çok önemlidir. Bruegel zamandaki öyle bir anı dondurmuştur ki, resmin her köşesinde onlarca insan bir sürü eylemlerde bulunmakta, takip etmesi oldukça güç hareketler gözleri almakta ve duyguları coşturmaktadır. Resme saatlerce baksak bile gözden kaçma ihtimali olan bir nokta söz konusu olabilir. Bruegel'in insanlarına baktığımızda ortak olarak söylenebilecek en önemli vurgu, geçim sıkıntısı yaşayan, savaşlarla yıpranan, otoriteye boyun eğmek zorunda bırakılmış fakir halkın çaresizliğidir. Çocuk Oyunları'nda bile bu durum yansıtılmıştır. Babil Kulesi görkemlidir, ama etrafındaki işçiler zor durumdadır, kiliseler ve kamu binaları temiz ve kalitedir, ama evlerde yoksulluk görülür. Toprak sarısı zemin, ufukta deniz ve gemiler, pastel renklerin ağırlığı, kırmızının verdiği hareket ve aynı zamanda tehlike duygusu, Bruegel resimlerinde göze çarpan diğer ortak noktalarıdır.

Pieter Bruegel'in resimlerine yönelik yapılması gereken belki de en önemli tespit, hiçbir çalışmasında ana karakterin resmin merkezinde, geri kalan tüm figürlerden ayrılmış ve baskın olarak gözükmemesidir. Icarus'un sadece ayakları görülür ve resmin köşesinde yer alır. Calvary Alayı'nda Hz İsa'yı o kalabalığın içinde seçmek güçtür. Köy Düşününde gelin ve damadın kim olduğu bile kesin değildir. Flemenk atasözlerinin, çocuk oyunlarının ve karnavalcılar ile perhizcilerin birbirlerinden üstünlüğü yoktur. Belki bir tek Babil Kulesi'nde kulenin resmin merkezini oluşturduğu söylenebilir ancak orada da kuledeki her bir katın ve o katlarda çalışan işçiler veya yürüyen insanlar arasında bir ayırım yapılmamıştır. Özetle Bruegel'in hiçbir zaman bir Mona Lisa'sı olmamıştır. Bu da resmi incelerken durağan bir özneye değil, zamandaki akış içerisinde mekana, mekandaki olaylara, o olayların barındırdığı duygu ve düşüncelere odaklanmamızı sağlamıştır.

Başta XVI. yüzyıl Flaman bölgesi olmak üzere, dönemi üzerinden bütün dünyadaki ortak pek çok duygu ve düşünceyi resimlerine yansıtmayı başaran Pieter Bruegel, kendinden sonraki pek çok sanatçıyı da etkilemiştir. Mekan ve zaman anlatımı bağlamında düşündüğümüzde XVIII. yüzyılda Fransız ressam Jacques Louis David ve Canaletto olarak bilinen Venedikli ressam Giovanni Antonio Canal'in eserlerinin önemli veriler sunduğunu söylemek mümkündür. Ardından gelen dışavurumculuk (ekspresyonizm) akımı ve XIX. yüzyıl sonu XX. yüzyıl başlarında Claude Monet gibi temsilcileri, dış dünyadaki mekan-zamanın iç dünyamızdaki yansımalarını resme aktarmaya çalışmışlardır. İzlenimcilik (empresyonizm) akımı ve XIX. yüzyılda Vincent van Gogh, XX. yüzyılda Edvard Munch gibi temsilcileri ise iç dünyamızdaki mekan-zamanın dış dünyaya yansımalarını ele almışlardır. Böylece XIX. ye XX. yüzyılla beraber gelişen soyut sanat, mekan-zaman anlatımlarının farklı bakış açılarıyla evrilmesine zemin hazırlamıştır.

İlk çeyreğini bitirmek üzere olduğumuz XXI. yüzyılı düşündüğümüzde ise, dijital çağın bilgisayar ortamında üretilen grafik çalışmaları, simülasyonlar, üç boyutlu animasyonlar ile birlikte mekan ve zaman anlatımlarının çeşitlendiğini tespit etmek gerekir. Perspektifin icadı ile Rönesans'ta başlayan ve Bruegel'in öncülük ettiği mekan-zaman anlatımı, gelişen teknolojiler ile resim sanatının dışında yeni anlatımlara da olanak vermiştir. Bu bağlamda dijital çağ insanının bu yeni anlatımları geliştirebilmesi için, kendisinden öncekilerin yöntemlerini araştırması gerekir. Bu nedenle Pieter Bruegel'in resimleri, bir mekanı ve o mekana ait zamanı anlatma amacını taşıyan her sanatçı için çok önemli bir uğrak noktası konumundadır.

KAYNAKÇA

- Anday, M. C. (2019). *Bütün Şiirleri (1. baskı)*, İstanbul: Everest Yayınları.
- Yüzcüller Arsal, S. (2006). Karnaval ve Perhiz Arasındaki Savaş: Brueghel'in Yapıtına İlişkin Bir Çözümleme, *Sanat Tarihi Yıllığı*, 77-90.
- Bahtin, M. M. (2001). *Karnavalın Romana (4. baskı)*, çev. Cem Soydemir, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bayer, Z. C. (2020). Değirmen ve Haç: Pieter Bruegel'in Kalvari'ye Giden Yol Resminden Bir Film Uyarlaması, *Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi Araştırma Dergisi*, 15: 31-68.
- Bottero, J. (2006). *Kültürümüzün Şafağı Babil (4.baskı)*, çev. Ali Berktaş, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Burke, P. (1996). *Yeniçağ Başında Avrupa Halk Kültürü (1. baskı)*, çev. Göktuğ Aksan, Ankara: İmge Kitabevi.
- Ceram, C.W. (1994). *Tanrılar, Mezarlar ve Bilginler (9.baskı)*, çev. Hayrullah Örs, İstanbul: Remzi Yayınevi.
- Çimen, E. (2007). Bir Resim Okuması: Babil Kulesi, *Sanat Dergisi*, 11: 17-19.
- Estin, C., Helene, L. (2002). *Yunan ve Roma Mitolojisi (1.baskı)*, çev. Musa Eran, Ankara: Tübitak Yayınları.
- Fairley, I. R. (1981). On Reading Poems: Visual & Verbal Icons in William Carlos Williams: Landscape with the Fall of Icarus, *Studies in 20th Century Literature*, 6(1): 67-97.
- Gibson, M. F. (2012). *The Mill And the Cross A Commentary on Peter Bruegel's Way to Calvary*, Paris: The University of Levena Press.
- Gombrich, E. H. (1997). *Sanatın Öyküsü (16.baskı)*, çev. Erol Erduran, Ömer Erduran, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gönüllü, A. B. (2017). Resimsel Anlatı Sanatı Yapıları Üzerine, *idil*, 6(34): 1747 – 1765.
- Hagen, R. M., Hagen, R. (2016). *What Great Paintings Say*, Taschen Bibliotheca Universalis.
- Herodotos. (2019). *Tarih (7.baskı)*, çev. Müntekim Ökmen, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Kahya Canlı, S., Demirarslan, D. (2020). Çocuk Oyun Alanlarının Tarihi Gelişimi, *Çocuk ve Gelişim Dergisi*, 3(6): 60-75.
- Morse, D. E. (1996). *The Delegated Intellect*, Peter Lang Inc, International Academic Publishers.
- Nietzsche, F. (2023). *Tragedyanın Doğuşu (13. Baskı)*, çev. Mustafa Tüzel, İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Orenstein, N. M. (2001). The Elusive Life of Pieter Bruegel the Elder, *Pieter Bruegel the Elder: Drawing and Prints*, New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Ovidius, P. (2019). *Dönüşümler (1.baskı)*, çev. Asuman Coşkun Abuagla, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Soylu, H. (2020). Melih Cevdet Anday'ın İkaros'un Ölümü Adlı Şiirinde Göstergelerarası Etkileşim ve Ekstrasis, *Folklor / Edebiyat Dergisi*, 26(104): 907-918.
- Tuna, S. (2018). Semboller ve Sosyal Fonksiyonlar Işığında Bir Eleştiri Denemesi: Köy Düğünü – Pieter Bruegel, *Elektronik Sosyal Bilimler Dergisi*, 17(66): 704-711.

YAPAY IŞIĞIN TEMEL ALINDIĞI ENSTALASYONLARDA IŞIĞIN; MEKÂN, SANAT NESNESİ VE ZİYARETÇİ İLE İLİŞKİSİ ÜZERİNE BİR SAPTAMA

A Determination on the Relationship of Light with Space, Art Objects, and Visitors in Installations Based on Artificial Light

Kübra KURT¹, Erkan AYDINTAN²

ÖZET

Enstalasyon sanatında teknolojinin desteği ile ışık ögesi, gittikçe daha yoğun bir şekilde yer almaktadır. Bazı enstalasyonlarda ışık başat bir ögeyken, bazen de tek başına sanat nesnesine dönüşmektedir. Çalışmada, yapay ışığın enstalasyon sanatındaki yeri sorgulanmıştır. Bu noktada yapay ışığın, enstalasyonlarda tek başına ya da farklı öğelerle birlikte; mekân, sanat nesnesi ve ziyaretçi olguları ile ayrı ayrı bağ kurabilen bir tasarım ögesi olduğu hipotezi öne sürülmüştür. Bu çerçevede, enstalasyonlarda ışığın; hangi yönleri ile bir mekân tanımladığı, sanat nesnesi üzerinde hangi özellikleriyle var olduğu, hangi rollerde kullanıldığı, varsa diğer öğelerle nasıl ilişkilendirildiği, ziyaretçiler sanat nesnesini deneyimlerken hangi konumda olduğu ve sanatsal kurguya nasıl katılım sağladığı irdelenmiştir. Çalışma kapsamında, ışığın tek öge ve başat öge olarak yer aldığı, yüzey ve hacim enstalasyonlarından oluşan bir örneklem oluşturulmuştur. Literatür üzerinden içerik analizi ve görsel saptama ile veriler toplanmış ve irdelenmiştir. Çalışma sonucunda ışığın mekânla, sanat nesnesiyle ve ziyaretçiyle olan ilişkileri; işlevsel, algısal ve kurgusal açılardan ele alınmıştır. Bu sınıflandırmada ışığın en çok kurgusal boyutta yer aldığı görülmüştür. Işık sanat nesnelerinde; fiziksel özellikleriyle birlikte kullanıldığı, temsil ve çağrışım aracı olarak rol alabildiği, teknoloji desteği ve farklı yöntemlerle sanat nesnesi ve ziyaretçi ile etkin bir ilişki kurabildiği, dikkat çekici sonuçlar arasındadır.

Anahtar Kelimeler: Mekân, enstalasyon, sanat nesnesi, ziyaretçi, ışık

ABSTRACT

In the field of installation art, with the support of technology, the element of light is increasingly taking a prominent role. While light is a dominant element in some installations, sometimes it turns into an art object. This study questions the place of artificial light in installation art. At this point, it is hypothesized that artificial light is a design element that can establish a connection with the space, art object, and visitor separately, alone, or in combination with different elements in installations. In this framework, the aspects of light in installations are analyzed in terms of how it defines a space, what characteristics it has on the art object, what roles it is used in, how it is associated with other elements, if applicable, and what position it occupies. At the same time, visitors experience the art object and how it participates in the artistic fiction. Within the scope of the study, a sample of surface and volume installations in which light is the only element and the dominant element has been created. Data were collected and analyzed through content analysis and visual detection through the literature. As a result of the study, the relationship of light with the space, the art object, and the visitor was analyzed in terms of functional, perceptual, and fictional aspects. In this classification, it was seen that light is primarily involved in the fictional dimension. Among the remarkable results, light is used in art objects with its physical properties, can play a role as a means of representation and association, and can establish an active relationship with the art object and the visitor with the support of technology and different methods.

Keywords: Space, installation, art object, visitor, light

EXTENDED ABSTRACT

The art object, which was previously only viewed and gained meaning with the message the artist wanted to give, has now become a phenomenon experienced simultaneously. Installation art stands out among other branches of art when it comes to experiencing an experience with the art object. In this art, where every conceivable material can be used, light is becoming increasingly intense with the support of technology. In such installations, while light is a dominant element, sometimes it turns into an art object. This study aims to contribute to this field's research by questioning to what extent and what kind of effects artificial light has on installation art. At this point, the hypothesis that artificial light is a design element that can establish a connection with the phenomena of space, art objects, and visitors separately, alone, or in combination with different elements in installation works has been tested.

In this context, the aspects of light in installations are analyzed in terms of how it defines a space, what characteristics it has on the art object, what roles it is used in, how it is associated with other elements, if applicable, and what position it occupies. At the same time, visitors experience the art object and how it participates in artistic fiction.

Within the scope of the study, a sample of surface and volume installations in which light is the only element and the dominant element has been created. For this purpose, the selection criteria were determined as the relationships of light with the space, the art object, and the visitor can be read through the literature, that it is artificial, and that the art object includes different artistic views and construction techniques. No limit was set in advance for the number of samples analyzed, and the sample group was finalized with 11 installation works. Then, data were collected and analyzed through content analysis and visual detection through the literature.

Accordingly, there are distinguishing features that set apart installations where light is used as the sole element and as the primary element. Still, it has also been observed that these installations can have parallel characteristics. In general, in surface installations, light is found to be active only on the visitor. In contrast, it can be used actively and passively in volume installations, which are notable findings.

As a result of the examinations conducted, the relationship of light with space, the art object, and the visitor has been classified, and certain judgments have been made from functional, perceptual, and narrative perspectives. According to this:

From a functional perspective, light establishes its relationship with space by emphasizing boundaries through its position, the shadows it creates, brightness levels, and other characteristics, creating areas and even voids that transform into spaces. In its functional relationship with the art object, light's certain features (such as refraction, reflection, brightness level, etc.) have been consciously integrated into the design of the object. Additionally, from a functional standpoint, light sometimes guides visitors by making boundaries visible in some cases and making the art object visible in others.

From a perceptual perspective, when examining the relationship between light and space, it is observed that different impressions about the dimensions of space (volume, depth, length, etc.) can be created. Furthermore, on the art object, light is used as a means to represent an event or situation. Light makes various perceptual changes in visitors (time, dimension, boundary, etc.) and plays an active role in imbuing meaning into the art object during the process of interpretation.

In addition to shaping the form of the art object, the arrangement of light sources can also be used to construct spaces. From a narrative perspective, light enriches the visual aspects of art objects. Furthermore, within the narrative created through light, visitors sometimes interact with this environment along with their presence, and at other times, the light operates independently of the visitor.

In general, it has been observed that light primarily occupies a narrative dimension. Notable results include the use of light in art objects in conjunction with their physical properties, its role as a means of representation and evocation, and its ability to establish an active relationship with the art object and the visitor through technology support and various methods.

To sum up, this study supports the fundamental idea that artificial light holds a strong position in installation art and that this situation can be identified through its various dimensions.

GİRİŞ

19.yy'da Avrupa'da yaşanan Sanayi Devrimi sonrasında o zamana kadar kabul edilen görme biçimlerinin değişmesiyle birlikte hem sanat eserleri hem de sergileneceği mekânlar hakkında farklı bakış açıları gelişmiştir. Teknolojinin gelişmesi ile yapım tekniklerinin ve kullanılan malzemelerin güncel uygun hale getirilmesi, sanatı geniş bir alanı kapsar hale getirmiştir (Başdemir, 2022:2). Sanatçı mesaj verme kaygısından çok, ziyaretçinin algılarını ve hislerini harekete geçirmeye odaklanmıştır. Bu noktada sanat eseri sadece izlenen bir olgu olmanın ötesine geçerek mekândan bağımsız şekilde düşünemez olmuş, mekân için üretilen hatta bazen mekânın kendisine dönüşen deneyimlenebilir bir olgu haline gelmiştir. 20. Yüzyılın sonlarına doğru bu deneyimlenebilen mekânlara “Enstalasyon” adı verilmiştir (Bars, 2017:55).

Enstalasyon, nesne ya da nesne grubunun bir yere konması yani “yerleştirme” veya bir yerdeki nesne ya da nesne grubuna müdahale edilmesi yani “düzenleme” olarak tanımlanabilir (Yerce, 2007:3). Bir nesne, mekâna yerleştirilirken seçilen nesnenin herhangi bir mekânda sergilenmesi değil, seçilen mekânın nesneye yaşam alanı olması hedeflenmektedir. Önemli olan, seçilen mekân ile yapılan düzenlemenin anlamlarının örtüşmesi ve ziyaretçilerin algısının ötesine geçebilmesidir (1997, Özyayten aktaran Yerce, 2007:6). Enstalasyon sanatı kavramsal alt yapısı, mekânı ve ziyaretçiyi tasarıma katmasıyla geleneksel sanat dallarından ayrılmaktadır. (Oliveria, 1993 aktaran Okan, 2001:9) Çoğunlukla belli bir amaçla yapılmış, çeşitli mesajlar veren enstalasyonlar; mekân, nesne ve ziyaretçi arasında iletişim kurar. Enstalasyonda ziyaretçi, durağan bir şekilde esere bakmaktan farklı olarak mekânın içine girdiğinde duygulanıp eserle etkileşim yaşar (Toluyag, 2020:103-104). Özetle enstalasyon, çevresinden bağımsız olarak değerlendirilemeyen, mekânın imkânlarını kullanan ve ziyaretçi katılımını gerekli kılan bir sanattır (Yerce, 2007:3).

Bilinen ilk enstalasyon örneği, El Lissitzky'nin 1923 yılında yapmış olduğu “Proun Environment” adlı çalışması olarak kabul edilmektedir (Oliveria, 1993 aktaran Okan, 2001:9). Mimari mekânın sanat nesnesi olarak kullanıldığı ilk örneklerden biri ise, 1958 yılında Fransız sanatçı Yves Klein'in Paris'teki Iris Clesrt Galerisi'nde açtığı “Le Vide” isimli sergisidir (Lynton, 1980 aktaran Okan, 2001:9). Bu tür sanat nesneleri günümüzde artık, izlenen olmaktan çıkıp deneyimlenen bir olgu haline gelmiştir.

Sıradan bir nesnenin asıl işlevinden uzaklaştırılarak soyut anlamlar yüklenmesi, ziyaretçiyi bilinen sanat anlayışından farklı olarak bu ürünleri çözümlenmeye itmektir (Toluyag, 2020:103). Eserlere yüklenen bu soyut anlamlar pek çok farklı yolla iletilebilir. Bu noktada malzeme kullanımı öne çıkmaktadır. 20. yüzyıl başlarında ortaya çıkan avangart akımını takip eden Marcel Duchamp'ın hazır yapımları, Picasso'nun resimde boya harici malzemeleri de kullanmaya başlayarak eserlerine yeni yorumlar katması, sanat eserlerinde malzemeyi ön plana çıkarmıştır. O noktadan sonra sanatçılar, mesaj verme kaygılarını malzemelerle gidermeye çalışmışlardır (Toluyag, Arı, 2021: 1524). Enstalasyon sanatında bu bağlamda, özellikle son dönemlerde teknolojinin de etkisiyle daha fazla kullanılan malzemelerden biri olarak “ışık”; mekân, sanat nesnesi ve ziyaretçi örüntüsü içinde oldukça dikkat çekmektedir.

1. Çalışmanın Kuramsal Çerçevesi ve Amacı

Sanat tarihi içinde, ciddi anlamda ışık sorunsalı Empresyonizm ile başlamıştır. Empresyonizmden önce ışık, sanatçı için nesnelere plastikliğini ve üç boyutluluğunu vurgulayan bir kompozisyon ögesi iken bu dönemden sonra ortamı saran bir öge olarak neredeyse sanatın merkezi konumuna gelmiştir (Kavraz, 2007: 94).

1905 yılında Einstein'ın ortaya koyduğu Görelilik Teorisinin, zaman ve boşluğun aslında gözlemcinin hareketine bağlı olduğunu belirlemesiyle birlikte sanat ürünleri de zaman, hareket ve değişim açısından varoluş sorunlarına odaklanılmıştır (Stein, 1971:9). Yaşanan bu gelişmelerle sadece tasvir edilen ışık, sanat tarihinin temsil stratejilerinde yaşanan evrimler sonucu değişime uğramıştır. Bu değişimin, hareketin temsiline (Fütürizm), hareketin gerçekliğine (Kinetik sanat, Konstrüktivizm) doğru olduğu bilinmekle birlikte bu dönüşüm, ışık enstalasyonlarının temelini oluşturmuştur (Krauss, 1979 aktaran Batu Ertung, 2022:1328). Temsilcilikten gerçekliğe dönüşüm sürecinin sonucu olarak görsel algılamının yanı sıra ziyaretçilerin mekânsal algısını uyaracak yapılar tasarlanması gündeme gelmiştir (Batu Ertung, 2022:1328).

Bilim alanında yaşanan gelişmelerin sanatı etkilemesiyle, plastik sanatlarda ışığın başlı başına estetik bir olgu olarak ele alınmasına öncülük eden isim olan Thomas Wilfred (1889-1968), 1905 yılında “Lumia” adını verdiği ışık sanatı kavramını ortaya atmıştır. Ancak “sekizinci sanat” olarak da adlandırılan ışık sanatı, dönemin kabul edilen ve kurumsal olarak desteklenen estetik kategorilerinden hiçbirine uymadığı için yeterli gündemi oluşturamamıştır. Daha sonra yaşanan bir takım gelişmeler sonucu Wilfred, sanat için gerekli olan kavramların

zaman ve değişim olduğunu düşünmeye başlamıştır. 1964 yılına kadar yapay ışık ve fiziksel hareket olgusuyla verdiği eserlerle ilgi görmüştür (Kavraz, 2007:74; Eskilson, 2003 aktaran Koçay, 2021:61; Stein, 1971:9). Bu yönüyle, kendisinden sonra gelen birçok sanatçıya ışığın sanatsal bir anlatı ögesi olarak kullanılabilceğini göstermiştir (Toluyağ, Arı, 2021:1524). Thomas Wilfred'ın yanı sıra György Kepes, ve L. Moholy Nagy'nin 1920'li ve 1930'lu yıllarda yaptıkları kinetik heykelleri de ışık sanatının ilk örnekleri arasında yer almaktadır (Ertung, 2022:1329). Bu süreçte yapay ışığın sanat nesnelerinde kullanımıyla ilişkilendirilen farklı düşünceleri savunan sanatsal hareketler ortaya çıkmıştır. Benimsedikleri anlayışlar çerçevesinde bu sanat gruplarının bir tarafında deneysel nesnellik, algısal psikoloji, diğer tarafında ise sosyalizm, bireysel araştırma, tanınma, şiir, idealizm, maddesizlik, parlaklık ve doğayı temsil edenler bulunmaktadır. (Koçay, 2021:63).

Doğu Avrupa'da 1950'li yılların sonuna doğru ortaya çıkan sanat gruplarının bir kısmında ışığın sanat nesnelerindeki potansiyeli özel ilgi konusu olmuş, sanatçılar ışığı belirli yöntemlerle sanat üretimine dâhil etmişlerdir. Işıkla çalışan sanatçılar, Fransa'da GRAV ve İtalya'da Gruppo T ve Almanya'da Grup ZERO ile birlikte üretim yapmışlardır. Avrupalı sanatçılar dışında Amerika'da sanatsal bir hareket olarak ışık ve algı üzerine çalışmalar gerçekleştiren bir diğer yaklaşım ise "Light and Space Movement" (Işık ve Mekân Hareketi)'dir. Bu gruba dâhil olan sanatçılar diğer gruplarla yakın tarihlerde çalışma yapmalarına rağmen ortaya çıkan sanat nesneleri benzer temeller üzerine oturmamıştır. Işık ve Mekân hareketinde endüstriyel malzeme çeşitliliği oldukça fazla iken, sanat eserlerin temel hareket noktası ise ışığın kendisi olmuştur (Koçay, 2021:63).

1960 ve 1970'li yıllarda ışık teknolojilerinin gelişmesiyle, ışığın bir sanat aracı olarak kullanılması popüler hale gelmiştir (Ertung, 2022:1329). Örneğin Bruce Nauman, Dan Flavin, Piotr Kowalski tarafından 1960'lı yıllarda tasarlanmış, floresan lambaların kullanıldığı enstalasyon çalışmalarına rastlanmaktadır (Okan, 2001:15). Bu yıllarda ışık daha çok kinetik veya lumino kinetik sanatı kapsamında kullanılırken daha sonraları bazı sanatçılar ışığı yanılsamalar yaratan bir öge olarak kullanmışlardır. Örneğin floresan ışık tüpleri ile çalışan; heykel, hareket ve çeşitli alanlarla ilişkili olabilecek ışık oyunlarından oluşan son dönem Dan Flavin gibi sanatçıların çalışmaları ön plana çıkmıştır (URL 16). Işık bir tasvir aracı olmaktan çıkıp bir sanat ögesine, hatta sanat eserinin kendisine dönüşmüştür. Sanat eleştirmeni Hilarie M. Sheets (2007), "karanlık ve ışığın etkileşimi, Yunan ve Roma heykeltıraşlığından Rönesans resmine ve deneysel filmlere uzanan bir konudur. Ancak teknoloji, elektrik ışığının parlaklığından bilgisayar ekranına ilerlerken sanatçılar artık malzeme ve konu olarak gerçek ışıkla denemeler yapıyorlar (Yayan, Şahin, 2022: 474)" sözleriyle ışığın sanat eserlerinde kullanımının ön plana çıktığını vurgulamaktadır.

Özetle ışığın, tarihsel süreçte, zamanla enstalasyon sanatı içindeki varlığını güçlü bir şekilde hissettirdiği söylenebilir. Bu çerçeveden bakıldığında enstalasyonların mekanla ilişkisi; geliştirilen LED aydınlatma teknolojisi ve 1990'larda ortaya çıkan bir dizi yeni teknoloji; programlanabilir RGB teknolojileri, dijital projeksiyon sistemleri, LED video ekranları, sestan ışığa teknolojiler gibi etkenlerle dönüşüme uğramıştır (Batu Ertung, 2022:1326). Bu noktada bilimsel araştırmalarda, enstalasyon sanatında ışığın hangi boyutları ile ve nasıl ele alındığını belirlemek önem taşımaktadır.

Enstalasyon sanatına ilişkin yapılan çalışmalar incelendiğinde tarihsel gelişimine (Bishop, 2005; Fitzpatrick, 2004; Reiss, 1999) ve farklı malzemeler, nesnelere ve yöntemlerle ortaya koyulmuş enstalasyon ürünlerine (Demir, Anbarpınar, 2020) dair birçok bilgi kaynağı olduğu görülmektedir. Işığın temel öge olarak yer aldığı enstalasyon çalışmalarına ise genellikle, ışığın sanat alanında kullanılma süreci konulu çalışmalarda (Bozbıyık, 2000; Koçay, 2021; Özdemir, 2021; Uysal, 2019) yer verildiği belirlenmiştir. Bunların yanı sıra bu sanatın öncüsü konumunda olan sanatçıların ve enstalasyon ürünlerinin konu edinildiği (Ataseven, 2012; Batu Ertung, 2022; Daşkesen, 2022) birçok çalışmanın yapıldığı anlaşılmıştır. Işık ögesinin, mekân boyutu ile mimariye yaklaşan bu sanat dalına görünenden çok daha fazla etki ettiği düşünülmektedir. Fakat diğer taraftan, enstalasyon sanatında ışığın yerine ilişkin yapılmış çokça araştırma bulunmadığı görülmüş ve bu alanda yapılan çalışmalara katkı vermek amaçlanmıştır.

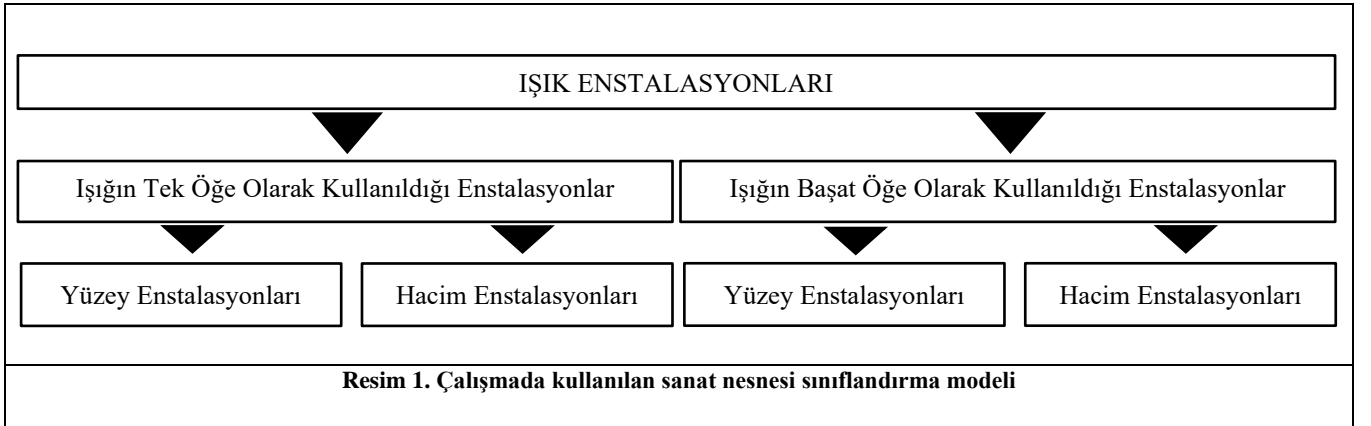
Buradan yola çıkılarak, ışığın bir tasarım ögesi konumundayken enstalasyon sanatında güçlü bir yerinin olduğu varsayımına odaklanmış ve çalışmanın hipotezi, "Yapay ışık, enstalasyon sanatında tek başına ya da farklı öğelerle birlikte mekan - sanat nesnesi - ziyaretçi olguları ile ayrı ayrı bağ kurabilen bir tasarım ögesidir ve bu ilişki farklı parametreleri ile açıklanabilir" olarak ortaya koyulmuştur.

1.1. Çalışmanın Yöntemi

Işık ve enstalasyon ilişkisi, uluslararası düzeyde literatüre girmiş enstalasyon çalışmaları üzerinden ele alınmıştır. Nitel bir araştırma olan çalışmada doküman / metin incelemesi yöntemi ile veri toplanmış, elde edilen veriler “içerik analizi ve görsel saptama” ile irdelenmiştir. Işığın; mekan, sanat nesnesi ve ziyaretçi ile ilişkilerinin literatür üzerinden görsel ve yazılı olarak okunabiliyor olması, örneklem grubunun seçiminde etkili olmuştur. Aynı zamanda seçilen sanat nesnesinin farklı sanat görüşlerini, farklı yapım tekniklerini içermesine ve konunun daha geniş bir perspektiften ele alınabilmesi için farklı sanatçıların eserlerinden seçkiler yapılmasına dikkat edilmiştir. Diğer taraftan, enstalasyon ürünlerinin iç mekânda yapay ışık ile oluşturulmuş olması da bir seçim kriteri olarak belirlenmiştir. Sarnıç ve Gök’ün (2020:82), yapay ışık kaynaklarının kullanılmaya başlanmasının, sanatsal çalışmalara yeni bir soluk getirdiğini ve bu sayede ışığın sanat eserlerinde bir araç olmaktan çıkıp sanatsal malzemeye dönüştüğünü ifade etmesi, bu kararda etkili olmuştur. Benzer şekilde Okan (2001:15) da doğal ışık kullanılarak oluşturulmuş enstalasyon çalışmalarının mekandan bağımsız ve büyük ölçekli olduklarını ve yapay ışık kaynaklarının, mekâna görsel zenginlik kazandıran şiirsel yönleri ile tercih nedeni olduğunu ifade etmesi de yapay ışık tercihinde bir başka etken olmuştur. Son olarak, sanat nesnesi eğer mekânın kendisini oluşturuyorsa, yani sanat nesnesi bir mekân tanımlıyorsa “Mekâna Dönüşen”, eğer mekân içinde bir yer ediniyorsa yani mekâna eklenmiş bir öge olarak algılanıyorsa “Mekâna Yerleşen” olarak nitelendirilmiştir. Çalışma çerçevesinde sadece “Mekâna Dönüşen” sanat nesnelere örnekleme alınmıştır.

İncelenen örnek sayısı için önceden bir sınır belirlenmemiş, literatürde tespit edilen ve sıralanan kriterleri sağlayan, araştırma sürecinde ulaşılabilen tüm sanat nesnelere çalışmaya dâhil edilmiştir. Tespit edilen sanat nesnelere görsel ve/veya kurgusal olarak, yakın özellikler taşıdığı görülenler elenmiş ve elde kalan 11 enstalasyon çalışması ile örneklem grubu son halini almıştır.

Örneklem grubunun sistematik bir biçimde analiz edilebilmesi için literatürde yer alan ışık enstalasyonları görsel olarak incelenmiş, çeşitli özellikleri açısından bir sınıflama yapılmıştır. Buna göre ışık enstalasyonları temelde; “Işığın Tek Öge Olarak Kullanıldığı Enstalasyonlar” ve “Işığın Başat Öge Olarak Kullanıldığı Enstalasyonlar” olmak üzere ikiye ayrılmıştır. Ayrıca her biri, ışığın ikinci veya üçüncü boyut etkisi yaratması durumuna göre, yüzey enstalasyonları ve hacim enstalasyonları olarak ayrı ayrı değerlendirilmiştir (Resim 1).



• **Işığın Tek Öge Olarak Kullanıldığı Enstalasyonlar:** Çalışma çerçevesinde kurgusu gereği enstalasyonda, sadece ışık huzmeleri (demetleri)’nin algılanıyor olması ışığın tek tasarım ögesi olarak kullanıldığı anlamına gelmektedir.

Işığın Tek Öge Olarak Kullanıldığı Yüzey Enstalasyonları: Işık huzmelerinin, içinde bulunduğu mekânda sınır algısı (iki boyutlu etki) yaratacak şekilde yerleştirildiği enstalasyonlardır. Bu tür enstalasyonların, tam kapanım göstermese de sınır algısı yaratarak bir mekân tanımladığından söz edilebilir. Çalışma çerçevesinde Tatsuo Miyajima, Sou Fujimoto ve Noemi Schipfer ve Takami Nakamoto ikilisinin yarattığı sanat nesnelere üzerinden, bu durum örneklenerek incelenmiştir.

Işığın Tek Öge Olarak Kullanıldığı Hacim Enstalasyonları: Işık huzmelerinin, içinde bulunduğu mekânda hacim algısı (üç boyutluluk etkisi) yaratacak şekilde yerleştirildiği enstalasyonlardır. Bu tür enstalasyonların, derinlik algısı

yaratarak bir mekân tanımladığından söz edilebilir. Çalışma çerçevesinde, Rafael Lozano-Hemmer, Bruce Munro ve Chris Fraser'in yarattığı sanat nesnelere üzerinden, bu durum örneklenerek incelenmiştir.

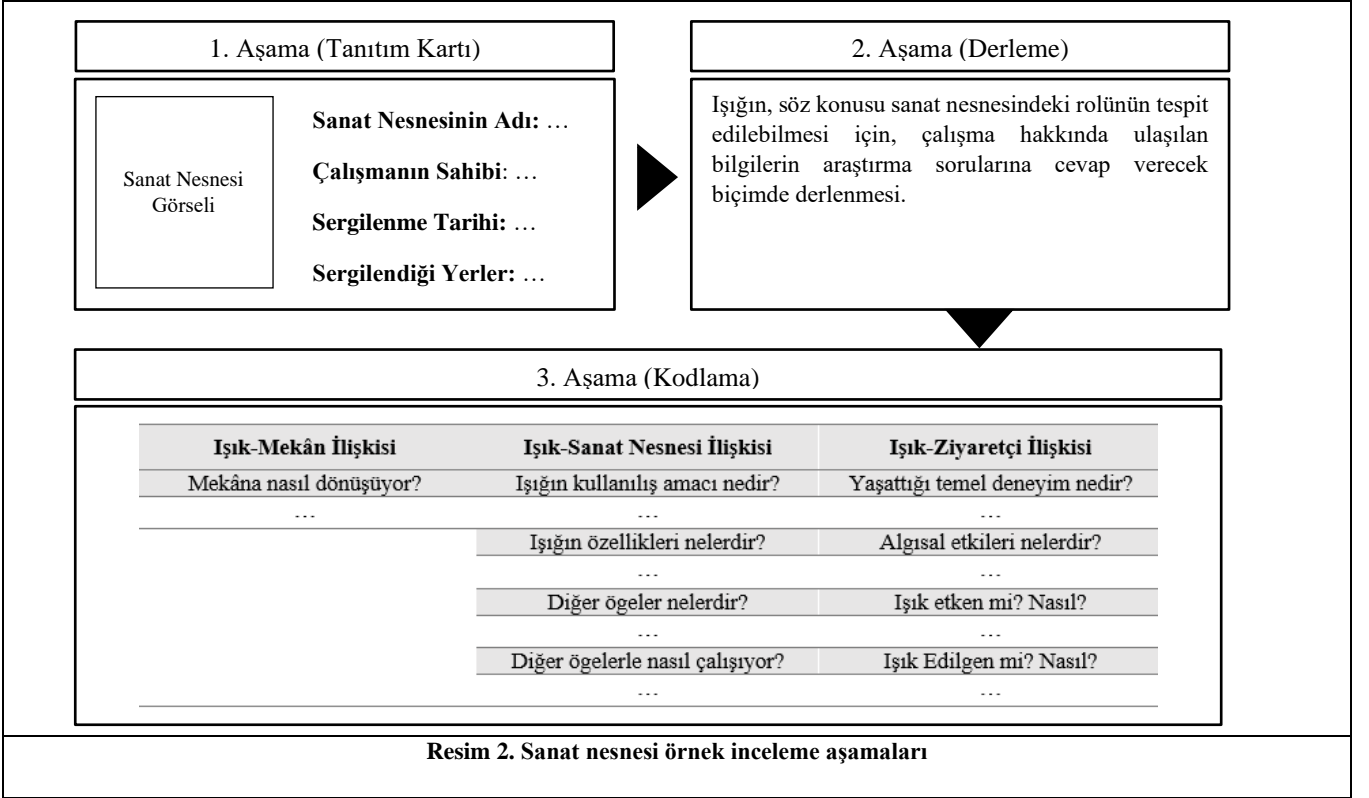
- **Işığın Başat Öge Olarak Kullanıldığı Enstalasyonlar:** Enstalasyonlarda ışık, tekil olarak kullanılabileceği gibi, sanat nesnesinin kurgusuna uygun ortam koşullarını sağlamak ya da gözlemci üzerinde bırakılan etkiyi güçlendirmek için farklı öğelerle birlikte de kullanılabilir.

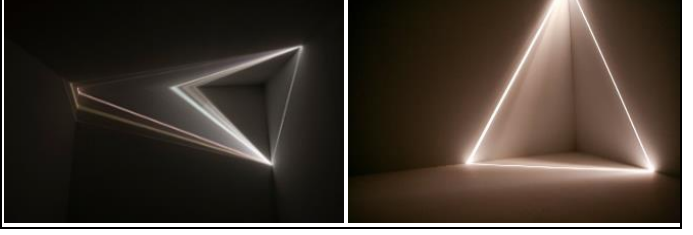
Işığın Başat Öge Olarak Kullanıldığı Yüzey Enstalasyonları: Işığın, görme duyusunun yanı sıra diğer duyularla algılanabilen öğelerle bir arada kurgulandığı ve içinde bulunduğu mekânda sınır algısı (iki boyutlu etki) yaratacak şekilde yerleştirildiği enstalasyonlardır. Bu tür enstalasyonlar, tam kapanım göstermese de sınır algısı yaratarak bir mekân tanımlayabilir. Çalışma çerçevesinde, Olafur Eliasson ve Isa Barbier'in yarattığı sanat nesnelere üzerinden, bu durum örneklenerek incelenmiştir.

Işığın Başat Öge Olarak Kullanıldığı Hacim Enstalasyonları: Işık huzmelerinin, görme duyusunun yanı sıra diğer duyularla algılanabilen öğelerle bir arada kurgulandığı ve ortaya çıkan kompozisyonun, içinde bulunduğu mekânda hacim algısı (üç boyutluluk etkisi) yaratacak şekilde yerleştirildiği enstalasyonlardır. Bu tür enstalasyonlar, derinlik algısı yaratarak bir mekân tanımlayabilir. Çalışma çerçevesinde; Yoon Bohyun, Michael Szivos liderliğindeki ekipten oluşan Studio SOFTlab, Dan Dorell, Lina Ghotmeh ve Tsuyoshi Tane isimli üç mimardan oluşan DGT Architects tarafından yaratılan sanat nesnelere üzerinden bu durum örneklenerek incelenmiştir.

Örnek incelemeleri yapılırken öncelikle; her bir sanat nesnesinin adı, sanatçısı, nerelerde sergilendiği ve sergilenme yıllarından oluşan bilgilerin yer aldığı bir tanıtım kartı hazırlanmıştır. Ardından, sanat nesnesi hakkında çeşitli kaynaklardan (makale, kitap, tez, web) ulaşılan bilgiler, metinleştirilmiştir. Daha sonra ışığın; mekânla, sanat nesnesi ile ve ziyaretçilerle ilişkisini ortaya koyan araştırma sorularına bu metinler üzerinden cevaplar aranmıştır. Sorular kurgulanırken, literatürden elde edilen sanat nesnelere ilişkin bilgiler yol gösterici olmuştur. Işığın enstalasyon sanatı içindeki rolünü; mekânla ilişkisi (mekana nasıl dönüştüğü), sanat nesnesi üzerinde hangi amaçlarla, hangi özellikleriyle var olduğu, varsa diğer öğelerle birlikte nasıl çalıştığı (nasıl kullanıldığı, nasıl ilişkilendirildiği, öğeleri nasıl beslediği), ziyaretçilere nasıl bir deneyim yaşattığı, ziyaretçiler ile ilişkisinde etken/edilgen olma durumu, araştırma kapsamında cevabı aranan sorulardır. Ziyaretçilerin varlığından bağımsız olarak çalışan ışık "etken", ziyaretçinin varlığından etkilenecek çalışan ışık, "edilgen" olarak kabul edilmiştir.

Son olarak, bulunan cevaplar kodlanmış, her örnek için yapılan bu işlem sonucunda ışığın enstalasyon sanatındaki rolü üzerine genel bir söylem geliştirilmiştir (Resim 2).



Noemi Schipfer, Takami Nakamoto-Daydream V.4 (URL 4)	Chris Fraser-Slant (URL 9)
	

• Işığın Tek Öge Olarak Kullanıldığı Yüzey Enstalasyonları: Tatsuo Miyajima'nın "Mega Death" isimli çalışmasına bakıldığında insan hayatının ışıltısını temsil eden LED sayaçlar, dokuzdan bire doğru geri sayım yapmaktadır. Rakamların dönüşümü insan hayatını, geri sayım sıfıra ulaşıncaya kadar oluşan karanlıkla verilen boşluklar duraklamayı, nefes almayı, yaşama bir kez daha başlamadan önceki 'ölüm alanını' simgeler. Sanatçı bu yaklaşımla birlikte "Budizm" dini öğretilerine atıfta bulunmaktadır. Miyajima, çalışmalarında teknolojiyi, sanatsal düşüncelerini ışık ve hareket ile ifade etmesini sağlayan bir öge olarak kullanmaktadır. Yaşam, ölüm ve yeniden doğuş kavramları üzerine yaptığı tasarımlarında rakamları kullanmasının sebebinin ise sayıların uluslararası bir dil ve kültürler arası anlaşılabilir bir öge olması olarak ifade etmektedir. Sınırsız bir ortam oluşturma düşüncesiyle en çok gökyüzü ile ilişkilendirilen mavi renk kullanılmıştır. Geri sayımla birlikte ortam içinde meydana gelen renk değişimiyle ziyaretçilere farklı duygu durumlarını deneyimleme fırsatı sunulmaktadır (URL 1; URL 2).

Özetle sanatçının ışığı, enstalasyon ürünüde esas olarak bir mesaj iletme aracı işleviyle kullandığı söylenebilir. LED sayaçların geri sayımıyla ortamda meydana gelen aydınlık seviyesi değişiminin, ziyaretçilere yaşatmak istediği hayat-ölüm-yeniden doğuş serüvenini temsil ediyor olmasının da bu amaca hizmet ettiği çıkarımı yapılabilmektedir. Dolayısıyla bu enstalasyonda ışık, teknoloji ile sanat arasındaki diyalektiğin dışavurum aracı görevini üstlenmiş, Budizm inancına ait mesajları ileten bir öge olarak kullanılmıştır. Bu noktada ışık etken konumunda olup ziyaretçi ışıkla algısal düzeyde etkileşime geçmektedir.

Bir moda markası olan COS için tasarlanan "Forest of Light" adlı enstalasyonda ise Sou Fujimoto, sonsuz ve sürükleyici bir manzara yaratılması için özel olarak bestelenmiş sesler, sis ve aynalı yüzeyler ile spot ışıkların, yükselen ağaçlar gibi görülmesi hedeflenmiştir. Aynı zamanda markanın ürünlerinin sergilendiği alan olarak da tasarlanan enstalasyonun, markanın sadeliğini temsil ettiği de söylenmektedir. Tasarımda, spot ışıklarının zeminle buluştuğu noktalara, ziyaretçilere dinlenirken yeni bakış açıları veren oturma elemanları yerleştirilmiştir. Işığın akışkanlığı, ışık-karanlık ilişkisiyle birlikte ziyaretçilerin mekân ile etkileşime girdiğini belirten mimar, ışığın anlık bir olgu olduğunu vurgulamak istemiştir (URL 3).

Işık bu enstalasyonda bir temsil aracı olarak; kırılma, dağılma, yansıma, renk ve ışık-gölge ilişkisi özellikleriyle karşımıza çıkmaktadır. Spot ışık kaynaklarından çıkan ışık demetleri, bu demetlerin arasında kalan gölgeli alanlar, şekil-zemin ilişkisi ile ışığın zeminde oluşturduğu izler ve bu izlerin dışında kalan gölge alanlar, tasarımın kendisini oluşturmaktadır. Aydınlık düzeylerinde oluşturulan farklılıklar nedeniyle ışık demetlerinde ve zemindeki izlerde renk değişimlerinin olduğu da görülmektedir. Ziyaretçiye yaşatılan temel deneyim, sonsuz ve alacakaranlık bir ormanda bulunma duygusudur. Burada da ışık etkindir ve ziyaretçiyle algısal düzeyde etkileşim halindedir.

Noemi Schipfer ve Takami Nakamoto'nun oluşturduğu "Daydream V.4" adlı ışık enstalasyonunda sanatçılar zaman, mekân ve gerçeklik arasındaki ilişkiyi en açık şekilde aktarmayı amaçlamıştır. Boşluk ve zaman kavramlarının da vurgulandığı çalışmada sanatçılar yapay ışığı kullanarak sanal alan ile gerçek alan arasında fiziksel bir bağlantı kurmak için; müzik, geometri, performans ve videoyu birleştiren hipnotik işitsel-görsel efektler ile kurgulanan mimari alan yaratmıştır. (URL 5; URL 6).

Nakamoto, "insanların içeri girmesini sağlamak yerine, düşünmeye teşvik eden bir yüzey enstalasyonu yapmak istedik" diyerek, bireylerin varoluşlarındaki gerçeği sorgulamalarına neden olan bir yapı oluşturduklarını belirtmektedir. Ziyaretçilerin, enstalasyonun yüzeyindeki geniş cam bölmelerin arasından bakmak için yaklaştığında, başka bir dünyaya uzanmış gibi görünen, sonsuza uzanan çeşitli görüntülerle karşılaşması, böyle bir düşüncenin ürünüdür (URL 5; URL 6).

Daydream isimli enstalasyonda, ışığın kullanılış amacının; görsel yanılsamalar ile ziyaretçilerin boyut ve sınır algılarını değiştirmek, hareket, zaman ve mekân arasındaki bağlantıyı sağlamak, sanal ve gerçeklik arasında bir köprü

kurmak olduğu söylenebilir. Bu bağlamda ışık, çok katmanlı cam yüzeylerden yansıyarak ziyaretçilerde algısal yanlısamalara yol açmaktadır. Dolayısıyla ışık bu örnekte; bir bağlantı aracı olarak kullanılabilmesi, yanlısamalar yaratabilmesi, hareketi belirtmesi, gölge ve desen oluşturabilmesi gibi özellikleriyle ön plana çıkmaktadır. Bu enstalasyon tasarımında ışık etkindir. Diğer bir deyişle ziyaretçiyi algısal düzeyde etkilerken ziyaretçinin varlığı ışığın davranış biçimini etkilememektedir.

Işığın tek öge olarak kullanıldığı yüzey enstalasyonlarından oluşan örneklem incelemesi sonucu elde edilen bulgular özetlenmiştir (Tablo 2).

Tablo 2: Işığın tek öge olarak kullanıldığı yüzey enstalasyonlarında, ışığın; mekân, sanat nesnesi ve ziyaretçi ile ilişkileri üzerine genel tespitler

Işığın Tek Öge Olarak Kullanıldığı Yüzey Enstalasyonları	Işık-Mekân İlişkisi	
	Mekâna nasıl dönüşüyor?	Yüzeyler aracılığı ile sınır algısı oluşturarak mekân tanımlamaktadır.
	Işık-Sanat Nesnesi İlişkisi	
	Işığın kullanılış amaçları nelerdir?	- Mesaj iletmek - Bir mekânı/durumu çağrıştırmak - İnsanları düşünmeye yöneltmek - Ortamlar arası görsel ve mental bağlantı kurmak - İllüzyon (görsel yanlısama) yaratmak
	Işığın özellikleri nelerdir?	- Renkli ve hareketli olabilme, aydınlık düzeyini değiştirebilme, kırılma, yansıma, gölge, desen oluşturma, doğrusal olarak da yayılabilme -Yeni teknolojiler ve farklı malzemelerle uyumlu olma, -Teknoloji ve sanat arasında bağlantı kurabilme - Temsil aracı olarak kullanılabilme
	Diğer Ögeler nelerdir?	- Ses kompozisyonu, - Ayna ve Oturma birimleri
	Diğer Ögelerle Nasıl Çalışıyor?	- Işık, ses kompozisyonlarıyla senkronize olarak çalışabileceği gibi ses sadece ışığa eşlik edici bir öge olarak da kullanılabilir. - Işık, yüzeylere yerleştirilen aynalardan yansıyarak mekân içerisinde çeşitli illüzyonlar yaratılmaktadır.
	Işık-Ziyaretçi İlişkisi	
	Yaşattığı Temel Deneyim nedir?	- Duygu durumu değişiklikleri yaratmak, - İllüzyonlar/yanlısamalar yaşatmak, - Çeşitli mekân çağrışımları yaratmak.
	Algısal Etkileri nelerdir?	- Işığın özellikleri ile farklı durumları anımsatmak, - Sınır-boyut-zaman algısını etkileyerek ziyaretçileri düşünmeye teşvik etmek. - Derinlik, yönelme, sınır gibi farklı algılar oluşturma.
Işık Etken mi?/Edilgen mi? Nasıl?	Işık etkindir, ziyaretçilerle algısal düzeyde etkileşime geçmektedir.	

• Işığın Tek Öge Olarak Kullanıldığı Hacim Enstalasyonları: Rafael Lozano-Hemmer'in imzasını taşıyan "Pulse Topology" adlı enstalasyon, karanlık bir alana tavandan asılarak yerleştirilen 600 ampulden oluşmaktadır. Işık kaynakları bir araya gelerek hem içinde gezilebilen alan tanımlanmış hem de enstalasyonun genel iç hacim / form düzenini oluşturmuştur. Özel bir yazılım ile tasarlanan sensörlerin kullanıldığı enstalasyon, ziyaretçilerin kalp atışlarını kaydedebilmektedir. Kaydedilen bu sesler ile uyumlu olarak ışıkların parlaklıkları artıp azalırken gözlemci üzerinde bırakılan etkinin artırılması hedeflenmektedir. Dolayısıyla sanatçının burada ışığı, sensörler yardımıyla

kaydederek içimizdeki bir güç olan kalp atışlarını dışavurum aracı olarak somutlaştırmayı amaçladığı söylenebilir (URL 7).

Işık; rengi, yoğunluğu, gücü, titreşerek ortaya koyduğu hareket özelliği ve tüm bu özellikleri var eden teknolojiyle birlikte kullanılmaktadır. Bu öğelerle hem enstalasyondaki etkiyi güçlendirmek hem de ziyaretçinin sanat nesnesi ile etkileşime geçmesini sağlamak amaçlanmaktadır. Ziyaretçiye asıl yaşatılmak istenen deneyim, kendi içlerindeki gücün ışık aracılığıyla görünür hale getirilmesi durumudur. Işık, kalp atışlarına tepki verdiği için ziyaretçinin varlığına bağlıdır ve dolayısı ile edilgendir. Aynı zamanda ışık, teknoloji ile sanat arasında köprü oluşturan bir sanat ögesine dönüşmüştür.

Işıkla tasarladığı birçok enstalasyonu olan Bruce Munro, “Cantus Arcticus” adlı enstalasyon ürününü, Finli besteci Einohujani Rautavaara'nın aynı adlı bir müzik parçasından ve uçan kuşlardan ilham alarak tasarlamıştır. Kuzey ışıklarına atıfta bulunan renkli ışık perdeleri ise zamanla rengini değiştirebilmektedir. Duvarda, zeminde ve tavanlarda kullanılan aynalarla meydana gelen yansımalar ve renk değişimlerine eşlik eden müzik ile birlikte ziyaretçilere etkileyici bir deneyim yaşatmaktadır (URL 8).

Fiber optik ışıklarla sanat nesnesinin genel formu oluşturulmuş, ışık burada soyutlayarak çağrışım yaratma ve mesaj verme aracı olarak kullanılmıştır. Işık bu kurguda; çizgiselliğiyle, rengiyle, müzikle senkronize değişen renklerin hareket bildirme özelliğiyle öne çıkmaktadır. Enstalasyonda ışığa ek olarak sesin yanı sıra zeminde ve duvar yüzeylerinde ayna kullanımı söz konusudur. Böylece hacim etkisi artırılarak, çağrışım algısı güçlendirilmiştir. Enstalasyon ziyaretçilere, rengi değişen ışık perdeleri ile kuzey ışıklarını temsili olarak deneyimleme fırsatı vermektedir. Ayrıca, formu ile kuşlara göndermede bulunmuştur. Işık bu çalışmada, ziyaretçilerden kaynaklı olarak değişmemekte, diğer bir deyişle etken olarak kullanılmaktadır.

Chris Fraser'in “Slant” adlı enstalasyonu, beyaz ve karanlık bir odanın içinde, duvarlar ile tavanın bulunduğu bir köşede boşluk bırakılarak oluşturulmuştur. “Camera obscura” yöntemi olarak da bilinen, karanlık bir odada bırakılan boşluktan giren ışığın mercekler yardımıyla dağıtılması yöntemi kullanılmaktadır. Bırakılan boşluk sayesinde galerinin içindeki ışık, mekânın yüzeylerinde ışık çizgilerine dönüşmektedir. İçeri giren ışığın birden fazla yüzeye düşmesi ve çizgi şeklinde birleşiyor olması sebebiyle üç boyutluluk algısı oluşturmaktadır. Ziyaretçiler iç mekândaki ışık kaynaklarıyla etkileşime girdikçe içerde oluşan piramit şekli titreşmektedir (URL 9).

Bu enstalasyonda, ışığın kırılma özelliği ve odanın iç mekânında yaratılan çizgisel etkiyle birlikte ışığın doğrultulu yayılımı ve titreşim kaynaklı hareket özelliği kullanılmıştır. Aynı zamanda ışığın doğal yapısında bulunan renkler de tasarıma dâhil edilmiştir. Işığın çizgisel olarak dağılmasının mekâna bir yönlenme algısı kattığı söylenebilir. Ziyaretçilere yaşatılmak istenen deneyim, ışığın yapısında olan renklerin, kullanılan yöntemle birlikte gözlemlenebilir hale getirilmesidir. Işık, ziyaretçiler sanat nesnesi ile etkileşime geçtikçe titreşerek tepki verdiği için edilgen konumdadır.

Işığın tek öğe olarak kullanıldığı hacim enstalasyonlarından oluşan örneklem incelemesi sonucu elde edilen bulgular özetlenmiştir (Tablo 3).

Tablo 3: Işığın tek öğe olarak kullanıldığı hacim enstalasyonlarında, ışığın; mekân, sanat nesnesi ve ziyaretçi ile ilişkileri üzerine genel tespitler

Işığın Tek Öğe Olarak Kullanıldığı Yüzey Enstalasyonları	Işık-Mekân İlişkisi	
	Mekâna nasıl dönüşüyor?	Işık kaynaklarının konumlandırılmasıyla, yüzey örüntüleri oluşturacak sayıda bir araya getirilmesiyle ve yüzeylerden yansarak oluşturduğu üç boyutluluk hissi ile mekân tanımlamaktadır.
	Işık-Sanat Nesnesi İlişkisi	
	Işığın kullanılış amaçları nelerdir?	- Soyut bir durumu temsil eden araç olmak, - Bir mekânı/durumu çağrıştırmak - Dikkat çekici görünüm sağlamak
Işığın özellikleri nelerdir?	-Renkli ve titreşerek hareketli olabilme, rengini ve aydınlık düzeyini değiştirebilme, kırılma, yansıma ve desen oluşturma, doğrusal olarak yayılması -Teknoloji ve farklı malzemelerle uyumlu olma -Teknoloji ve sanat arasında bağlantı kurabilme -Işık kaynaklarının formunun tasarıma dâhil edilebilmesi	

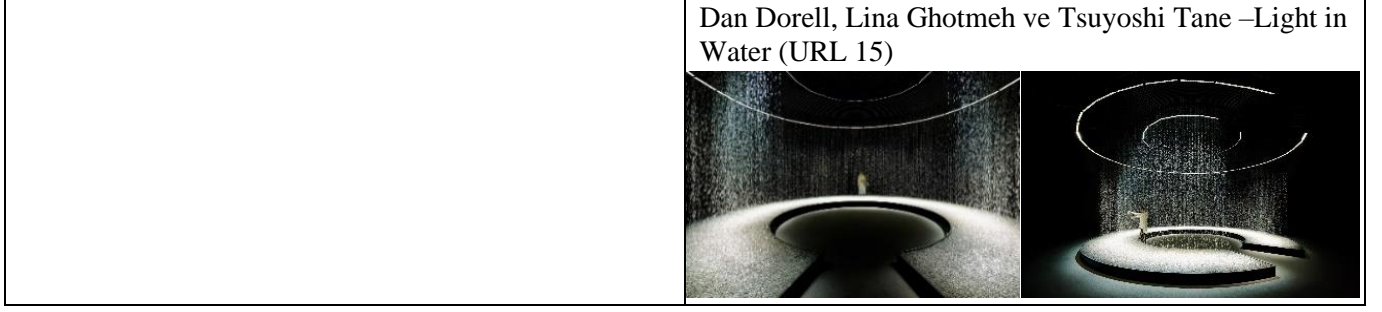
	-Temsil aracı olarak kullanılabilme
Diğer Öğeler nelerdir?	- Ses kompozisyonu ve ayna
Diğer Öğelerle Nasıl Çalışıyor?	- Işık, ses kompozisyonları ile senkronize olarak çalışabileceği gibi ses sadece eşlik edici bir öğe olarak da kullanılabilir. - Işık, yüzeylere yerleştirilen aynalardan yansyarak mekân içerisinde çeşitli illüzyonlar yaratılmaktadır.
Işık-Ziyaretçi İlişkisi	
Yaşattığı Temel Deneyim nedir?	- Gözle görülmeyen bir durumun ışık aracılığı ile deneyimlenebilmesi - Doğal olarak ışığın kırılmasının gözlemlenebilmesi - Değişim / dönüşüm gibi çeşitli doğa olaylarının temsili olarak deneyimlenmesi
Algısal Etkileri nelerdir?	- Çağrışım yaratmak, - Hareket, yönelme ve boyut algısında etkiler oluşturmak.
Işık Etken mi?/Edilgen mi? Nasıl?	- Işık edilgendir. Sensörler ve ziyaretçilerin hareketi ile etkileşim halindedir. - Işık etkindir. Ziyaretçilerle algısal düzeyde etkileşime geçmektedir.

2.2 Işığın Başat Öğe Olarak Kullanıldığı Enstalasyonlara İlişkin Bulgular

İncelemeye konu olan örneklem grubunda daha sonra, “Işığın Başat Öğe Olarak Kullanıldığı Enstalasyonlar” sıralanmış, “Yüzey Enstalasyonları” ve “Hacim Enstalasyonları” olmak üzere ayrı ayrı tespitler yapılmıştır (Tablo 4).

Tablo 4: Işığın başat öğe olarak kullanıldığı enstalasyon örneklem

Işığın Başat Öğe Olarak Kullanıldığı Enstalasyonlar	
Yüzey Enstalasyonları	Hacim Enstalasyonları
Olafur Eliasson-Contact (URL 10)	Yoon Bohyun-Structure of Shadow (URL 12)
	
Isa Barbier-Untitled (URL -11)	Michael Szivos ve ekibi-Volume (URL 13)
	



- Işığın Başat Öge Olarak Kullanıldığı Yüzey Enstalasyonları: Olafur Eliasson’un imzasını taşıyan “Contact” adlı, galeri duvarlarından geçen turuncu bir ışık huzmesinden oluşan enstalasyonla, ziyaretçilerin mekân algısının çarpıtılması, ışık-gölge arasında algı karmaşası yaşamlarının sağlanması hedeflenmiştir. Mekân duvarları boyunca çeyrek daire oluşturan ışık huzmesinin karşı yüzeyleri ise ayna ile kaplı duvarlardan oluşmaktadır (URL 10).

Bir gezegen üzerinde gezinirken gök cisimlerinin tutulmasını izliyormuş hissi uyandırmak için turuncu ışığa eşlik etmesi amacıyla zemin, mekânın orta noktasına doğru tümsek oluşturacak şekilde yükseltilmiştir. Sanatçı çalışmasıyla; benliği, uzay ve evren arasındaki ilişkileri keşfederek, ışık-gölge, varlık-yokluk ve onay-şüphe arasında geçiş yaparak ziyaretçilerin kendilerini sorgulamalarına, oldukça karmaşık ve duysal bir deneyim yaşamlarına neden olmaktadır (URL 10).

Sergilendiği mekânı çevreleyen ve karşısındaki aynalarla devam ettirilen turuncu ışık çizgisi bir alan tanımlamaktadır. Enstalasyon ürününde ışık; rengi, doğrultusu, kırılma özelliği, temsil aracı ve algı karmaşası yaratıcı araç olarak kullanılmaktadır. Işığın çizgiselliği ile ziyaretçilerin yönlendirilmesinin ve harekete teşvik edilmesinin söz konusu olabileceği söylenebilir. Bu enstalasyon ürününde ışık etkendir, yani ziyaretçilerden bağımsız çalışmakta ve onlarla algısal düzeyde etkileşime girmektedir.

Fransız sanatçı Isa Barbier ise “Untitled” adlı eser serisinde, martı tüylerini geometrik şekilde, görünmez iplere asarak her kompozisyonu yerinde oluşturmaktadır. Geometrik çalışmalarını ortaya koyarken ferahlık ve hafiflik hissini koruyan sanatçı, soyut olarak özgürlüğü kurgulamaktadır (URL 11).

Bu enstalasyonlarda, martı tüylerinin geometrik olarak yerleştirilmesinin yanı sıra ışık, enstalasyonun ayrılmaz bir parçasıdır. Sanat nesnesi üzerine çeşitli açılardan gelen ışık; eseri vurgulamış, hafiflik hissini çoğaltmış, eserin anlatımını güçlendirerek mekan yüzeylerinde gölgeler oluşturmuş, bu sayede mekan ile enstalasyon arasında bir ilişki kurmuştur.

Işığın başat öge olarak kullanıldığı yüzey enstalasyonlarından oluşan örneklem incelemesi sonucu elde edilen bulgular özetlenmiştir (Tablo 5).

Tablo 5: Işığın başat öge olarak kullanıldığı yüzey enstalasyonlarında, ışık-mekân-sanat nesnesi-ziyaretçi ilişkileri üzerine genel tespitler

Işığın Tek Öge Olarak Kullanıldığı Yüzey Enstalasyonları	Işık-Mekân İlişkisi	
	Mekâna nasıl dönüşüyor?	Işık huzmesiyle ve ışık-gölge ilişkileri ile mekân tanımlanmaktadır.
	Işık-Sanat Nesnesi İlişkisi	
	Işığın kullanış amaçları nelerdir?	<ul style="list-style-type: none"> - Soyut bir durumu temsil eden araç olmak - Bir mekânı/durumu çağrıştırmak - Ziyaretçilerin algılarını değiştirmek - Hafiflik hissi vermek - Vurgulamak - Anlatımı güçlendirmek
Işığın özellikleri nelerdir?	<ul style="list-style-type: none"> - Renkli olma, kırılma, yansıma ve gölge oluşturma - Işık kaynaklarının formunun tasarıma dâhil edilebilmesi, - Temsil aracı olarak kullanılma 	

Diğer Öğeler nelerdir?	Mekânın zemini ve aynalar ile martı tüyleri
Diğer Öğelerle Nasıl Çalışıyor?	- Işık, yüzeylere yerleştirilen aynalardan yansıyarak mekân içerisinde çeşitli illüzyonlar yaratılmaktadır. - Işıkla birlikte enstalasyon ürününde yaratılmak istenen atmosfere uygun olarak zemin tümsek oluşturacak şekilde şişirilmiştir. - Martı tüyleriyle yaratılan kompozisyona ışık, gölgeler oluşturacak şekilde belirli açı ve doğrultuda gönderiliyor.
Işık-Ziyaretçi İlişkisi	
Yaşattığı Temel Deneyim nedir?	- Çeşitli doğa olaylarının temsili olarak deneyimlenmesi, - Mistik, ruhani bir mekân deneyimi - Kendini sorgulama
Algısal Etkileri nelerdir?	- Mekân algısının çarpıtılması - Yönlenme algısı - Ferahlık, hafiflik algısı - Çağrışım yaratmak
Işık Etken mi?/Edilgen mi? Nasıl?	Işık etkindir. Ziyaretçilerle algısal boyutta etkileşime geçmektedir.

- Işığın Başat Öge Olarak Kullanıldığı Hacim Enstalasyonları: Bohyun Yoon'un insanların belli koşullar altında yaşayan, yönlendirilen, zayıf, kırılğan ve ruhsuz hayvanlar olduğu düşüncesiyle ortaya koyduğu "structure of shadow" enstalasyonu ışık-gölge oyununun bir ürünüdür. Tek bir ışık kaynağının aydınlattığı strüktürde asılan oyuncak bebek parçalarının hesaplanarak yerleştirilmesiyle, duvarda parçaların birleşmiş bir şekilde gölgelerinin oluşmasını sağlamıştır (URL 12).

Işık-gölge oyunuyla birlikte, görünen ile görünmeyen, gerçek ve kurgusal olan arasında bir köprü kurulmaktadır. Işığın yanı sıra, sanatçının düşüncesini yansıtabilme için hareket sensörleri kullanılmaktadır. Ziyaretçilerin hareketlerini algılayan sensörler, ışığı hareket ettirmekte ve böylece yüzeye düşen gölgelerin boyutları değişmektedir. Enstalasyonu ortaya koyacak şekilde aktive olması, ziyaretçilerin hareket etmesine bağlı olan ışığın, edilgen olduğu görülmektedir. Diğer yönden bu örnekte ışık, hem sanatın hem de teknolojinin ortak bir çıktısı olarak temsil gücüyle birlikte enstalasyon ürünün tamamlayıcısı olarak kullanılmıştır. Aynı zamanda, ışığın yapısı gereği oluşturduğu gölge de mekan ile enstalasyon ürünü arasında bir etkileşim kaynağı olmuştur.

Bir müzik festivali için Michael Szivos ve ekibi tarafından oluşturulan "Volume" isimli enstalasyon, ziyaretçilerin heyecanlarını mekâna taşımak için ışığı ve sesi kullanarak farklı bir deneyim alanı oluşturmayı amaçlamaktadır. Enstalasyon, hareketi algılayan sensörler sayesinde birbirinden bağımsız olarak kendi etraflarında dönebilen 100 adet aynalı panelden oluşmaktadır. Tepe noktalarında bulunan sensörler en yakın noktadaki ziyaretçilerin hareketlerini algılayarak onlara doğru yönelmekte ve ayna-ışık kombinasyonu ile çeşitli görsel efektler oluşturmaktadır. Aynaların yan taraflarında bulunan yönlendirilebilen LED'ler ortamdaki sese tepki vererek parlaklıklarını da değiştirebilmektedir (URL 13).

Bu enstalasyon ürünü, mekana yerleştirilmiş birçok birimin oluşturduğu hacimsel bir örüntüdür. Festival heyecanını yansıtan ışığın; kırılma özelliği, rengi, değişken parlaklığı temsil gücü, farklı malzemeler ve teknolojilerle birlikte uyumlu olarak kullanılabilmesi dikkat çekicidir. Bunlara ek olarak ışığın, hareketli paneller üzerindeki aynalardan yansmasıyla mekâna hareket getirdiği söylenebilir. Önceki örneklerde de görüldüğü gibi bu enstalasyonda da ışığa ses kompozisyonu eşlik etmekte ve enstalasyonun ziyaretçilerle ve mekânla etkileşim kurmasını sağlamaktadır. Ayna panellerin ve LED şeritlerin anlık mekânsal sirkülasyona tepki vererek kullanıcıya dönmesi, ziyaretçilerde yönlenme algısı oluşturmaktadır. Ziyaretçilerin hareketlerine tepki verdiğinden ışık, bu sanat nesnesinde de edilgen olarak yer almaktadır.

Dan Dorell, Lina Ghotmeh ve Tsuyoshi Tane tarafından tasarlanan "Light in Water", sürükleyici ve duyuşsal bir deneyim sağlamayı amaçlayan bir enstalasyondur. Bu enstalasyon, yaşamın özüne ve ışık ile suyun varlığımızda

oynadığı kritik role dair bir hatırlatma olarak yorumlanmaktadır. Bu sanat nesnesinde, damlayan her bir su damlasının ışık parçacıkları olarak görünmesini sağlamak amacı ile 7 mikro saniye gibi mümkün olan en kısa aralığa ulaşmak için programlanmış bir LED "aydınlatma süresi kontrolü" geliştirilmiştir. Böylece ışık, somut bir varlığa kavuşmuştur (URL 14; URL 15).

Daha geniş bir ifadeyle, sanat nesnesinde ışığın somut hale gelebilmesi için özel bir program ile yönlendirilen su perdeleri kullanılmıştır. Burada ışık; değiştirilebilen rengi, görünür bir olgu olması, temsil aracı olabilmesi, farklı teknoloji ve malzemelerle uyumlu olarak çalışabiliyor olması gibi özellikleriyle var olmaktadır. Ziyaretçilerin kutsal bir mekânda, “olunması gereken yerde” hissetmeleri amaçlanmış, bu kapsamda ışık ve su birlikteliği kullanılmıştır. Işık ögesinin çalışması, ziyaretçinin varlığından bağımsız olduğundan ışık burada etken rolde kullanılmış, diğer bir deyişle ışığın ziyaretçi ile ilişkisi algısal boyutta kalmıştır.

Işığın başat öge olarak kullanıldığı hacim enstalasyonlarından oluşan örneklem incelemesi sonucu elde edilen bulgular özetlenmiştir (Tablo 6).

Tablo 6: Işığın başat öge olarak kullanıldığı hacim enstalasyonlarında, ışık-mekân-sanat nesnesi-ziyaretçi ilişkileri üzerine genel tespitler

Işık-Mekân İlişkisi	
Mekâna nasıl dönüşüyor?	Işık-gölge ilişkisi, birimlerin bir araya gelmesi ve su perdeleri ile mekân tanımlanmaktadır.
Işık-Sanat Nesnesi İlişkisi	
Işığın kullanılış amaçları nelerdir?	- Bir mesajı temsil eden araç olmak - Bir mekânı/durumu çağrıştırmak
Işığın özellikleri nelerdir?	- Renkli ve hareketli olabilme, aydınlık düzeyini değiştirebilme, gölge ve desen oluşturma - Teknoloji ve farklı malzemelerle uyumlu olma - Teknoloji ve sanat arasında bağlantı kurabilme - Temsil aracı olarak kullanılabilme - Hareket-değişim bildirmesi.
Diğer Ögeler nelerdir?	- Oyuncak bebek parçaları, ses kompozisyonu, ayna ve su
Diğer Ögelerle Nasıl Çalışıyor?	- Işığın bebek parçalarının gölgelerini yansıtmasıyla mekân yüzeylerinde parçalar birleşmektedir. - Ses ışığa eşlik etmekte aynalarla ise görsel efektler oluşturulmaktadır. - Suyun içinden geçen ışık, somutlaşarak hareket algısı yaratmaktadır.
Işık-Ziyaretçi İlişkisi	
Yaşattığı Temel Deneyim nedir?	- Sisteme bir eleştiri olarak ziyaretçileri sistem üzerinde etken yapma deneyimi - Coşku, heyecan gibi duygu durumlarının temsili - Sürükleyici ve duyuşsal bir deneyim yaşatılması
Algısal Etkileri nelerdir?	- Ziyaretçilerin yönlendirici bir güç konumuna gelmesi - Yönelme ve derinlik algısı - Kutsal ya da mistik bir mekânda, olunması gereken yerde oldukları hissini uyandırılması
Işık Etken mi?/Edilgen mi? Nasıl?	- Işık edilgendir. Ziyaretçilerin hareketlerini algılayan sensörler ışığın çalışma sistemini aktifleştirmektedir. - Işık etkendir. Ziyaretçilerle algısal boyutta etkileşime geçmektedir.

TARTIŞMA VE SONUÇ

Oluşturulan sanat nesnesi sınıflandırma modeline göre incelenen örneklere bakıldığında, ışığın tek öge olarak kullanıldığı ve başat öge olarak kullanıldığı enstalasyonları birbirlerinden ayıran özellikler olduğu gibi bu enstalasyonların birbirine paralel özelliklere de sahip olabileceği görülmektedir. Örneğin enstalasyonlarda ışığın kullanılış amaçlarının, kullanılan özelliklerinin, ışıkla birlikte çalışan diğer öğelerin ve ışığın bu öğelerle çalışma şekillerinin birbirleri ile benzeştiği görülmüştür. Işık sanat nesnelerinde, mekanda ve ziyaretçilerde fiziksel ya da algısal olarak güçlü etkiler oluşturması ve yapısı gereği özelliklerinin tasarıma entegre edilme yollarının çok çeşitli olmasına karşın ışığın fiziksel özelliklerinin sınırlı olması bu sonucu anlaşılır kılmaktadır.

Işık-mekan ilişkisi bakımından, iki grupta da incelenen örneklerde enstalasyon ürünlerinin mekana dönüşüm şekillerinin benzer olduğu görülmüştür. Sınıflandırmanın iki grubunda da yüzey enstalasyonlarında daha çok sınır algısıyla bir mekân tanımlanırken hacim enstalasyonlarında ise ışığın çeşitli özelliklerinin ya da ışıkla birlikte kullanılan diğer öğelerin bir mekân tanımlanması söz konusudur. Yüzey enstalasyonlarında sanat nesnelere iki boyutlu etki vererek bir alan tanımlanırken, hacim enstalasyonlarında bir form yaratarak mekân oluşturması bu durumun sebepleri arasında değerlendirilebilir.

Işık-ziyaretçi ilişkisine bakıldığında da enstalasyon ürünlerinin yaşattığı deneyim ve algısal etkileri bağlamında söz konusu grupların benzer özellikler gösterdiği ancak ışığın etken/edilgen konumunda kullanımı konusunda farklılıklar olduğu anlaşılmaktadır. Genel olarak, yüzey enstalasyonlarında ışığın yalnızca etken konumunda olduğu görülmektedir. Bu durumda, yüzey enstalasyonlarında daha çok belli bir durumu, olayı ya da düşünceyi ziyaretçiye algılatma amacı güdülmesi nedeniyle ziyaretçinin genelde algılayıcı durumunda olduğu düşünülebilir. Hacim enstalasyonlarında ise ışık hem etken hem de edilgen olarak kullanılabilir. Hacim enstalasyonlarının ziyaretçiye, sanat nesnesinin içinde dolaşma fırsatı vermesi, farklı yönlerden yaklaşıma elverişli olması, etkileşim imkânlarının (hareket, dokunma vb.) daha fazla olması gibi özellikleri sayesinde bu çeşitliliğe sahip olabileceği söylenebilir.

Araştırma sorularına karşılık elde edilen bulgular incelendiğinde, yapay ışığın temel alındığı enstalasyonlarda ışığın; mekân, sanat nesnesi ve ziyaretçi ile ilişkisinin ışığın; işlevsel, algısal ve kurgusal özellikleri etrafında kümeleştiği görülmüştür. Dolayısı ile değerlendirmeler bu noktadan itibaren bu üç parametre çerçevesinde yapılmıştır.

Işığın fiziksel yapısında doğal olarak bulunan ve sanat nesnesinin işleyişinde doğrudan etkisi olan özellikler ışığın işlevsel özellikleri, mekânın ve sanat nesnesinin algılanmasında etken olan olgular ışığın algısal özellikleri, enstalasyonda yansıtılmak istenen düşünceye uygun olarak tasarıma dâhil edilenler ise ışığın kurgusal özellikleri kapsamında değerlendirilmiştir. Seçilen örneklerden yapılan çıkarımlar bu üç başlık altında gruplandırılmış, daha sonra başlıkların her biri, mekân, sanat nesnesi ve ziyaretçi alt başlıklarına ayrılarak çıkarımlar yapılmıştır (Tablo 7).

Tablo 7: Işık; işlevsel, algısal ve kurgusal açılardan enstalasyon sanatına etkisi

Işık İşlevsel Özellikleri		
Mekâna Dair	Sanat Nesnesine Dair	Ziyaretçiye Dair
- Alan tanımlamak - Sınır oluşturmak	- Nesneyi oluşturmak - Yansıma, kırılma, illüzyon vb. fiziksel özellikleri kullanılmak - Anlatımı güçlendirmek - Vurgulamak - Sınırları görünür kılmak - Ortamlar ve süreçler arasında bağ kurmak	- Yönlendirme yapmak
Işık Algısal Özellikleri		
Mekâna Dair	Sanat Nesnesine Dair	Ziyaretçiye Dair
- Boyutlar hakkında farklı izlenimler vermek	- Temsil aracı olma, - Hareket/değişim bildirme	- Algı oluşturmak / farklılaştırmak (Zaman, boyut, sınır vb. konularında illüzyon yaratmak) - Çağırışım oluşturmak

Işığın Kurgusal Özellikleri		
Mekâna Dair	Sanat Nesnesine Dair	Ziyaretçiye Dair
- Duyusal ortamlar oluşturmak	- Teknoloji ile uyumlu olmak - Farklı amaç ve yöntemlerle ışığın fiziki özelliklerinden yararlanabilmek - Aydınlık düzeyi değişimleri - Işık kaynaklarının tasarıma dâhil edilmesi - Ses kompozisyonu ve fiziki donanımlar gibi farklı öğelerle çalışabilmesi - Dikkat çekici görünüm - Desen oluşturması	- Duygu durum değişimleri yaratmak - Düşünmeye yöneltmek - Teknolojik donanımlar aracılığı ile ziyaretçilerin varlığı ve hareketleri sonucu onlarla etkileşime girme (Edilgen olma durumu) - Ziyaretçi ile algısal boyutta etkileşime girmek (Etken olma durumu)

Yapay ışığın kontrol edilebilir yapısı, onu en esnek görsel sanat ögesi haline getirirken sanatçılara da çok geniş kullanım olanağı sunmaktadır. Işık sanatıyla, mekân içerisinde mekânlar yaratılmış, sanat nesnesi ve çevresi algısal bir bütün haline getirilmiştir (Koçay, 2021:103). Bu ifadeden de anlaşılacağı üzere, ışığın işlevsel açıdan mekânla olan ilişkisine bakıldığında; konumu, ürettiği gölgeler, aydınlık düzeyi vb. öğelerle sınır vurgusu yaparak alanlar ve hatta mekâna dönüşen boşluklar oluşturulabilmektedir. Dolayısıyla ışığın enstalasyon ürünlerinde, mekâna dair işlevsel özellikler grubunda listelenen, ziyaretçilerin içine girebilecekleri bir mekan oluşturmak ve bir alan tanımlamak amacıyla kullanıldığı (Reiss, 1999:56) söylenebilir. Reiss'in (1999) bu ifadesinden bu durumun yanı sıra, ışıkla bir sanat nesnesinin kendisinin de oluşturulabileceği çıkarımı da yapılabilir.

Işığın işlevsel açıdan sanat nesnesine olan etkisine bakıldığında, yapısında doğal olarak bulunan bazı özelliklerinin de sanat nesnesinin tasarımına bilinçli olarak dâhil edildiği görülmektedir. Işığın gölge ile kurduğu ilişki, bünyesinde bütün renkleri barındırması, kırılma özelliği, yansıma özelliği, doğrultusu, gücü / parlaklık derecesi enstalasyonlarda kullanıldığı gözlemlenen fiziksel özellikleri arasında yer almaktadır. Bu fiziksel özellikler sanat nesnelerinde tek başlarına kullanılabilirlerinin yanı sıra, kurgusal olarak çeşitli yöntemlerle (ışığın doğal olarak yapısında bulunun renklerin lensler yardımıyla görünür hale getirilmesi vb.) tasarımın bir parçası da olabilmektedir. Özellikle ışıktan bağımsız düşünülmemeyen bir olgu olan gölgenin kullanımına, ışığın başat öğe olarak yer aldığı hacim enstalasyonlarında sıkça rastlanmaktadır. Bu enstalasyon ürünlerinde ışık manipüle edilerek çeşitli yüzeylerde gölge formları ortaya çıkarılmakta, ışık ve gölgeye atfedilen çeşitli anlamlarla bir metafor aracı olarak kullanılmaktadır (Demir, Anbarpınar, 2020:229). Birçok alanda etkin olarak kullanılmaya başlanmasıyla ışığın işaretlemek, vurgulamak, dönüştürmek, yapıyı bozmak gibi farklı rolleri üstlendiği görülmektedir (Batu Ertung, 2022:1328). Özellikle ışık-gölge ilişkisiyle ve aydınlatma seviyelerinde yapılan değişimlerle sanat nesnelere vurgulu hale getirilmektedir. Bu durumdaki sanat nesnesinde ışık, nesne halini alarak biçimi ortaya çıkarmasının yanı sıra görünür olanın kavramsallaşmasını sağlayarak (Daşkesen,2022:94) ziyaretçi üzerindeki etkiyi ve sanatçının anlatım aracı olarak kullanmasına olanak sağlamaktadır (Tolunay, Üstel Arı, 2021:1524).

Daşkesen (2022) ışığın, sanat nesnelerinde gerçeklikle bir bağ oluşturarak zihinsel sorgulama sürecini forma dönüştüren ve nesnel nitelikler atfedilmesine ortam oluşturan bir olgu olduğunu savunmaktadır. Böylece ışığın soyut algısı, sanat nesnesiyle bir anlam kazanmakta ve bir form ile gerçekliğe dönüşmektedir (Daşkesen, 2022:93). Bu söylem ile çalışma kapsamında yapılan çıkarımlardan, sanat nesnelerinde ışık ile farklı süreçler arasında köprü oluşturulduğu ifadesinin desteklendiği söylenebilir. Bayav (2010) ise bu durumu, ışığın sanat nesnelerinde egemen oluşuyla ilgili, "algılar ve görsel imgeler ya da gerçeklik, hayal dünyasında şekillenerek, soyutlanarak sanat yapıtında biçime dönüşür" sözleriyle desteklemektedir (Bayav, 2010:23). Bu çıkarıma ek olarak ışık, enstalasyon ürünlerinde teknolojiyle birlikte çeşitli ortamlar arasında da bağ kurmaktadır. Teknoloji sanat için bir araç haline gelmiş, teknolojik gelişmeler de sanatsal üretimini etkisi altına almıştır (Yayan, Şahin, 2022:471). Işık ise sanat nesnelerinde teknoloji ve sanat arasındaki diyalektiğin dışavurum aracı olma görevini üstlenmiştir. Bilgisayar teknolojileri, kamera ve projeksiyon sistemleri, sensörler ve sanal gerçeklik vb. sistemlerinin kullanılması ile sanat nesnesi ile oluşturulan fiziksel mekan ile sanal mekan arasında bir etkileşim kurulduğu görülmektedir (Okan, 2001:96).

Işığın işlevsel açıdan ziyaretçiler ile olan ilişkisi incelendiğinde, ziyaretçileri yönlendirme amacıyla kullanıldığı görülmektedir. Işık, kimi durumlarda sınırların, kimi durumlarda ise sanat nesnesinin görünür olmasını sağlar. İncelenen örnekler arasında özellikle ışığın tek öge olarak ve başat öge olarak kullanıldığı yüzey enstalasyonlarında karşımıza çıkan bu durum, ışığın sınır olarak algılandığı yüzeylerdeki devamlılığı ile kendini göstermektedir. Diğer taraftan hem enstalasyon ürününü oluşturan ışık kaynaklarının yerleşimiyle hem de oluşturduğu sınır algısıyla da ziyaretçi mekan içerisinde yönlendirilmektedir. Bu durum, ışığın tek veya başat öge olarak kullanıldığı, özellikle hacim enstalasyonlarında gözlemlenebilmektedir.

Işığın algısal açıdan mekânla olan ilişkisine bakıldığında, ışıkla birlikte mekânın boyutları hakkında farklı izlenimler oluşturulabildiği görülmektedir. Örneğin, enstalasyon mekânları hacim, derinlik, uzunluk vb. nicel özellikleri sabit kalsa da farklı boyutlarda algılatılabilmektedir. Daşkesen (2022)'nin, sanatçının mekânsal yanılısama yaratmasının, hacim ve derinlik oluşturmasının, görsel algı oluşturmasının anahtarı olarak ışığı işaret etmesi bu durumu açıklar niteliktedir (Daşkesen, 2022:96).

Fransız filozof Merleau-Ponty'nin "gerçek" olarak tanımlamadığı nesnelere arasında bulunan ışık, ziyaretçilerle birlikte somutlaşmaktadır (Batu Ertung, 2022:1335). Çünkü soyut bir olgu olarak ışık, sanatçının kurgusuna ve ziyaretçilerin algı durumlarına, deneyimlerine göre değişebilen sanat nesnelere anlamlandırılmasında farklı durumları/olayları temsil edebilen bir ögedir. Işığın algısal açıdan sanat nesnesi ile olan ilişkisine bakıldığında sanat nesnesi, temsil aracı olarak kullanılan ışığın varlığıyla anlam kazanmakta ve bir olay ya da durumu somut hale getirilmektedir. Temsil aracı olmasına ek olarak ışığın sanat nesnelere yer bulmasının en büyük sebeplerinden olan zaman, hareket ve değişim bildirme özelliği de ön plana çıkmaktadır. Sanatçılar ışığı kullanarak hareket ve değişimi vurgulamaya başlamış, hareket ile sanat nesnelere görsel çeşitlilik oluşturulmuştur. Sanat nesnesine dâhil edilen ışık, yansıtıcı yüzeyler, gölgeli alanlar gibi sanat nesnesinin tasarımına bağlı parametrelerle mekâna hareket katmaktadır (Koçay, 2021:118-119). İncelenen enstalasyon örneklerinde, ışığın çizgiselliği, devamlılığı, yansımaları, titreşmesi gibi durumlarla sanat nesnelere hareket vurgusu yapılmaktadır.

Sanat görsel algılamayla başlar ve sanat nesnelere algılanmasında çevresel veriler ile ziyaretçilerin durumu önemli yer tutmaktadır (Koçay, 2021:102). Bu bağlamda sanatçılar da teknolojik ve bilimsel gelişmelerden etkilenmiş, görsel algı anlayışına yeni boyutlar kazandırmıştır (Avcı Tuğal, 2018 akt. Koçay, 2021:103). Bu söylemden yola çıkılarak ışığın da görsel algı oluşturmada ve gerçeklik algısını değiştirmede etkin olarak kullanıldığı söylenebilir. İncelenen örneklerde de ışığa eşlik eden görsel, duyuşsal ve teknolojik öğelerle birlikte, ziyaretçilerin zaman, boyut ve sınır algılarını etkileyebileceği görülmüştür. Işığın algısal açıdan ziyaretçiyle ilişkisine bakıldığında, illüzyon etkisi yaratan bu durumlar, örneğin, dikkat çekerek, odak merkezleri oluşturarak, derinlik hissi vererek, sanat nesnesiyle ziyaretçi arasında zihinsel bağ kurulmasına ortam hazırlayabilmektedir (Aydın, Fettahoğlu, Göksel, Pervanoğlu, 2022:34).

Görsel algının varoluş şartı olarak hayatımızda büyük bir yeri olan ışığın insanlar üzerinde çok güçlü psikolojik ve fizyolojik etkilerinin olması (Batu Ertung, 2022:1326) da enstalasyonlarda bir tasarım ögesi olarak kullanılmasının önemli sebeplerindendir. Bu etkiler, gerek ışığın yapısında doğal olarak bulunan özelliklerle gerekse de ziyaretçi üzerinde yaratılabilen algı farklılıklarıyla enstalasyon ürünlerinde yer bulmaktadır. Işık, sanat nesnelere somut bir madde olmadan forma dönüşebilen yanılısama yaratıcı bir araç olarak kullanılmaktadır. Işık, görüneni biçimsel kökleriyle algılatarak tanımlı hale getirir. Ayrıca sanat nesnesinin anlamlandırılmasına yönelik çağrışımları yaratabilmesi de, ışığı özel bir öge konumuna getirmektedir. (Daşkesen, 2022:95). Dolayısıyla ışığın algısal özellikleri hakkında ziyaretçiye dair, üzerlerinde çeşitli algı değişimleri yarattığı, sanat nesnesine anlam yükleme sürecinde etkin bir rol oynadığı söylenebilir.

Işığın kurgusal açıdan mekânla olan ilişkisine yönelik elde edilen bulgulara göre, bazı enstalasyonlarda, ışığın sanat nesnesinin formunu oluşturmasının yanı sıra, ışık kaynaklarının bir araya gelişleri ile kurgulanmış boşluklar, diğer bir deyişle mekânlar görülmüştür. Daşkesen (2022)'de benzer bir ifadeyle ışığın, form algısını güçlendiren veya bir takım benzerlik ya da farklılıkları vurgulayan bir öge olmasına ek olarak formun kendisini de oluşturabileceğinden söz etmektedir (Daşkesen, 2022:95).

Bir başka açıdan bakıldığında, bazı enstalasyonlarda ışığın, ziyaretçileri film seti ya da tiyatro sahnesi gibi kurgusal bir dünyaya sürüklerken bazılarında ise çok az görsel uyarımla kurguya dair minimum düzeyde ipucu verdiği görülmektedir. Işık enstalasyonları, mekânın duyuşsal deneyimini zenginleştirerek ziyaretçilere duyuşsal etkiyi ve tepkiyi deneyimlemeleri için büyük bir fırsat tanır. Diğer bir deyişle ışık, ziyaretçilerin algısal durumlarını sanatçının kurguladığı doğrultuda manipüle ederek duyuşsal farkındalığı harekete geçirir ve algıya biçim verir (Batu Ertung, 2022:1335). İncelenen sanat nesnelere olduğu gibi bu duyuşsal deneyim daha farklı boyutlara taşınabilmekte,

örneğin sanatçının kurgusu doğrultusunda ışık, geniş kullanım alanı ve ruhani ortamlar yaratmakta, sanat nesnesinin yarattığı mekânda soyut olarak farklı mekân algıları oluşturmaya yardımcı olmaktadır (Girgin, 2018:2328). Benzer şekilde bazı enstalasyonlar da görüntüyü sonsuz sayıda ayna yansımalarına dönüştürmek veya ziyaretçiyi karanlığa sürüklemek gibi çeşitli görsel oyunlarla kendi duygularını unutturup farklı deneyim fırsatları sunmaktadır (Bishop, 2005:8).

Işık kurgusal açıdan sanat nesnelerinde çeşitli estetik olgularla birlikte kendine yer bulmaktadır. Işığın fiziki yapısında bulunan renkler, gölge oluşturması, aydınlık-karanlık dengesi, yansımaları, kırılması gibi yapısal özellikleriyle sanat nesnelere görsel zenginlik kazandırmaktadır. Oluşturulan sınıflandırma modeline göre incelenen örneklerin tamamında ışığın, dikkat çekerek sanat nesnesinin etkisini pekiştirdiği görülmektedir. Örnekler kapsamında ışık; yansıtılarak, gölge oluşturularak, aydınlık düzeyi farklılıkları yaratılarak sanat nesnesinde veya mekânda çeşitli desenler oluşturmaktadır. Bu desenler, ışığın özelliklerinden yararlanabilmek adına; ayna, çeşitli yüzeyler, teknolojik/dijital aygıtlar gibi öğelerin yardımıyla oluşturulabildiği gibi ışığın kendisinin bir malzeme olarak kullanılmasıyla da oluşturulabilmektedir. Işığın teknolojik bir olgu olması, dönemin güncel teknolojileriyle birlikte özelliklerinin değişmesi yine teknolojik aygıtlar ile ışığın fiziki özelliklerinden yararlanabilmesi sanat nesnelere kurgusuna göre uyarlanabilen özelliklerindedir. Işığın sanat nesnelere dâhil edilmesiyle, mekâna ve nesnelere görsel zenginlik kattığı, ışığın fiziksel yapısı ve şiirsel özellikleriyle geniş müdahale alanları yaratabilmesiyle mekân, nesne ve ziyaretçi ilişkisine yeni bir boyut kazandırdığı görülmektedir (Okan, 2001: 15).

Yapay ışığın temel alındığı enstalasyonlarda, irdelenmesi gereken diğer bir durum ise ışığın kurgusal açıdan ziyaretçi ile olan ilişkisidir. Işık bir algı ortamı oluşturmakta ve sanat nesnelere üzerinde düşünülmesi, sorgulanması gereken bir kavram olarak kendisini göstermektedir. Ziyaretçiye pasif bir deneyimden daha çok aktif bir deneyim yaşatan ışık sanatı, sorgulayıcı bir ortam oluşturmaktadır. (Daşkesen, 2022:109). Benzer bir ifadeyle ışık sanatıyla oluşturulan deneyim alanlarıyla ziyaretçiler öz farkındalığa yönlendirilebilmektedir (Batu Ertung, 2022:1335). İncelenen örneklerde ziyaretçiler böyle bir deneyim yaşamaktadırlar. Fakat bu noktada ışık bazen etken bazen de edilgen durumda kullanılabilmektedir. Daha açık bir ifadeyle ziyaretçiler, yalnızca algılayıcı konumunda oldukları enstalasyonlarda sanat nesnesi ile herhangi bir etkileşime girmemektedir. Işık da ziyaretçiden bağımsız çalıştığından etken konumdadır. Diğer enstalasyonlarda ise ziyaretçiler, ışığı harekete geçirerek enstalasyon aracılığı ile bir mekan deneyimi yaşar. Işık bu durumda edilgen bir konumda bulunur. Burada, tasarıma dâhil edilen teknolojik ekipmanlar ve ışığın yapısından kaynaklı ortaya çıkan olgularla sanat nesnesi, ziyaretçiyle etkileşime girmektedir.

Elde edilen ve tartışılan verilere göre özetle şu sonuçlar sıralanabilir: Işığın işlevsel özellikleri kapsamında enstalasyon ürünlerinin mekana nasıl dönüştüğü sorusunun cevabına ulaşılmıştır. Buna göre; konumu, ürettiği gölgeler, aydınlık düzeyi vb. öğelerle sınır algısı yaparak alanlar ve hatta mekâna dönüşen boşluklar oluşturulabilmektedir. Işığın sanat nesnesi üzerindeki işlevsel etkileri de hem nicelik hem de nitelikleri bakımında ortaya koyulmuştur. Buna göre vurgulama etkisi ön plana çıkmaktadır. Işığın, ziyaretçiye dair işlevsel etkilerinin ise ziyaretçilerin algı durumlarından bağımsız olarak enstalasyon ürünlerinin niceliğine bağlı olduğu görülmüştür. Işığın algısal etkileri, mekânın somut özellikleri üzerinde görülürken sanat nesnesine dair etkiler ise daha çok sanat nesnesini anlamlandırma üzerinedir. Ziyaretçi üzerinde oluşan etkiler incelendiğinde, sanat nesnesine dair algısal özelliklerin paralelinde, ziyaretçinin algısal durumlarına, deneyimlerine bağlı olarak değişebilen durumları kapsadığı anlaşılmaktadır. Işığın, kurguya olan etkileri ise tamamen sanatçının hikayesine göre enstalasyon ürününü şekillendirmektedir. Sanatçının; mekâna, sanat nesnesine ve ziyaretçiye dair oluşturmak istediği etkiler, ışığın özellikleri, farklı teknolojik, fiziki ekipmanlar ve kompozisyonların tasarıma dâhil edilmesi; ziyaretçilerin duyu durumlarına ve düşüncelerine müdahale edilmesi ve ışığın etken veya edilgen olarak ziyaretçiyi sanat nesnesinin bir parçası haline getirmesi gibi yollarla kendisine yer bulmaktadır.

Sonuç olarak, üç ana başlık altında gruplandırılan durumlar arasında yapay ışığın enstalasyon ürünlerinde en çok kurgusal özellikleriyle kullanıldığı anlaşılmıştır. Bu durumda, ışığın kurgusal özelliklerinin sanatçı tarafından senaryo gereği kontrol edilebilir ve ziyaretçi üzerinde farklı etkiler bırakabilir oluşunun etkili olduğu söylenebilir. Çalışma, yapay ışığın enstalasyon sanatında güçlü bir yerinin olduğu ve bu durumun, çeşitli boyutları ile tespit edilebileceği temel fikrini desteklemektedir.

KAYNAKÇA

- Ataseven, O. (2012). Dan Flavin'ın Mekânı Dönüştüren Işığı Ve Minimalizme Yaklaşımı, *Art-e Dergisi*, 9: 85-95.
- Aydıntan, E., Fettahoğlu, E., Göksel, N. N., Pervanoğlu, S. (2022). Aydınlatma İllüzyonlarının İç Mekân Algısındaki Rolü ve Kullanım Amaçları, *Journal of Interior Design and Academy*, 2(1): 33-56.
- Bars, N. R., (2017). Sanatın Mekânsallaşması ve Enstalasyon (Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul). Erişim Adresi: <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=XXwtXQkiglvEQ-VWm9oxw&no=h4picusT0rJBh7B2vFolaA>
- Başdemir, C., (2022). Etkileşimli Dijital Enstalasyon Tasarımları Ve Bir Uygulama (Sanatta Yeterlik Tezi Hacettepe Üniversitesi, Ankara) Erişim Adresi: <https://openaccess.hacettepe.edu.tr/xmlui/handle/11655/26742>
- Batu Ertung, B., (2022). James Turrell'in Işıkla Şekillenen Enstalasyonları, *İdil Sanat Ve Dil Dergisi*, 11(97): 1.
- Bayav, D. (2010). Işığın Bağımsızlık Yolculuğu ve Empresyonizmde Işık, *Sanat Dergisi*, 14: 23-27.
- Bishop, C. (2005). *Installation Art (İlk baskı)*, London: Tate Publishing.
- Bozbıyık, H. (2000). Işığın Fiziksel Malzeme Niteliğinde Heykel Sanatında Kullanımı. (Sanatta Yeterlik Tezi, Marmara Üniversitesi, İstanbul). Erişim Adresi: <https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=VWqTYSsqtrAbVedUA2oQVw&no=FzHW8CfrIGQ0VOn3YkmYkg>
- Daşkesen, H. (2022). Işığın Kaynak Olarak Kullanıldığı James Turrell ve Dan Flavin'ın Yapıtlarında Form Arayışı, *Akademik Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 10(133): 88-111.
- Demir, R., Anbarpınar, E. (2020). Mağara Alegorisi Ve Gölge Arketipi Bağlamında Çağdaş Sanat Nesnesi Olarak Işık-Gölge Enstalasyonu, *International Journal of Interdisciplinary and Intercultural Art*, 5(11): 219-231.
- Fitzpatrick, D. M., (2004). The Interrelation Of Art And Space: An Investigation Of Late Nineteenth And Early Twentieth Century European Painting And Interior Space (Master Of Arts, Washington State University, Washington). Erişim Adresi: <https://rex.libraries.wsu.edu/esploro/outputs/graduate/The-interrelation-of-art-and-space/99900525153001842>
- Girgin, F. (2018). Sanatta Neon Işıkları, *Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 11(3): 2315-2329
- Kavaz, E. (2007). Plastik Bir Değer Olarak Işığın İşlevi ve Önemi (Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi, Erzurum). Erişim Adresi: https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=I92vjMiofSd8bFovToaTJA&no=EWfHTF33_He4WCfvd09wsQ
- Koçay, T. (2021). 20. Yüzyıl Heykelinde Görsel ve Estetik Bir Öge Olarak Yapay Işık. (Sanatta Yeterlik Tezi, Anadolu Üniversitesi, Eskişehir). Erişim Adresi: <https://carsiv.anadolu.edu.tr/xmlui/bitstream/handle/11421/26714/659557.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Okan, Ö. (2001). İnteraktif Sanatlarda Mimari Mekânın Kullanımı (Yüksek Lisans Tezi, Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul). Erişim Adresi: https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/tezDetay.jsp?id=Ra4pU7exORSik6_GaW193Q&no=z_k-nHcIRBa1NI_DIV2lxg
- Özdemir, S. (2021). Heykeli Oluşturan Bir Bileşen Olarak Yapay Işık Kaynağı, *Person Journal Of Social Sciences & Humanities*, 6(15): 235-245.
- Öztürk, S. (2011). Video ve Enstalasyon Sanatında Mekân Çözümlemeleri ve İzleyici İlişkisi (Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üniversitesi, Sakarya). Erişim Adresi: <https://acikerisim.sakarya.edu.tr/handle/20.500.12619/93274>
- Reiss, J. H., (1999). *From Margin to Center The Spaces of Installations Art*, Massachusetts: MIT Press, United States of America.
- Sarıç, K., Gök Ö. (2020). Seramik Sanatında Işığın Plastik Bir Olgu Olarak Kullanımı, *Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 22(3): 857-871.
- Stein D., Wilfred T. (1971). *Thomas Wilfred: Lumia: A Retrospective Exhibition*. Washington: Corcoran Gallery of Art.
- Toluyağ, D. (2020). Sanat Pratiğinde Enstalasyon, Mekân, Nesne ve Sanatçı Örnekleri, *Akademik Sanat Dergisi*, 5(11): 101-114.
- Toluyağ, D., Üstel Arı B. (2021). Sanatta Işığın Plastik Dili, *İdil Dergisi*. 86: 1523–1531.
- URL 1: <https://www.mca.com.au/stories-and-ideas/tatsuo-miyajima-connect-everything-curatorial-essay/> Erişim Tarihi: 08.04.2023.
- URL 2: <https://tatsuomiyajima.com/work-projects/mega-death-3/> Erişim Tarihi: 08.04.2023.
- URL 3: <https://archeyes.com/forest-light-sou-fujimoto/> Erişim Tarihi: 16.10.2022.
- URL 4: https://www.nonotak.com/_daydream-v-4 Erişim Tarihi: 12.06.2023.
- URL 5: <https://hifuctose.com/2014/11/21/nonotaks-new-entrancing-light-installation-daydream-v-4/> Erişim Tarihi: 12.06.2023.
- URL 6: <https://www.wired.com/2013/12/a-trippy-installation-that-distorts-dimensions/#slideid-372081> Erişim Tarihi: 12.06.2023.
- URL 7: <https://www.designboom.com/art/bmw-superblue-light-installation-art-basel-06-15-2022/> Erişim Tarihi: 16.10.2022.
- URL 8: <https://www.bruceunro.co.uk/work/cantus-arcticus/> Erişim Tarihi: 16.10.2022.
- URL 9: <http://www.chrisfraserstudio.com/one-line-drawing-the-ceiling-of-the-mills-college-art-museum> Erişim Tarihi: 10.12.2022.

- URL 10: <https://www.dezeen.com/2014/12/16/olafur-eliassons-immersive-light-installations-inhabit-gehrys-fondation-louis-vuitton/> Erişim Tarihi: 25.07.2023.
- URL 11: <https://shadowsculptures.wordpress.com/2015/07/09/isa-barbier/> Erişim Tarihi: 10.12.2022.
- URL 12: <https://www.designboom.com/art/bohyun-yoon-structure-of-shadow/> Erişim Tarihi: 16.10.2022.
- URL 13: <https://softlabnyc.com/project/volume/> Erişim Tarihi: 15.03.2023.
- URL 14: <https://www.designboom.com/architecture/light-in-water-installation-dgt-architects-03-31-2015/> Erişim Tarihi: 25.07.2023.
- URL 15: <https://www.linaghotmeh.com/en/light-in-water-elephant-paris.html> Erişim Tarihi: 25.07.2023.
- URL 16: <https://www.alconlighting.com/blog/home/led-innovations-art-top-artists-use-light-medium/#:~:text=Installation%20lights%20artists%20use%20light,light%20fixtures%20or%20light%20sculptures.> Erişim Tarihi: 15.03.2023.
- Uysal, H. (2019). Heykelde Işık, Işıktaki Heykel, *Turan-Sam Uluslararası Bilimsel Hakemli Dergisi*. 11(44): 529-536.
- Yayan, G., H., Şahin, M. (2022). Doğa ve Teknolojinin Kesişiminde Işık Sanatı ve Bruce Munro'nun Yapıtları, *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, 9(3): 467-490.
- Yerce, E., (2007). Enstalasyon ve Mekânı. (Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul). Erişim Adresi: <https://polen.itu.edu.tr:8443/server/api/core/bitstreams/49eb9348-2f48-406a-8e50-521d7d70ba7b/content>

ANADOLU'DA YABANCI OKULLAR MESELESİNE MİMARİ BİR BAKIŞ: MERZİFON AMERİKAN KOLEJİ

An Architectural Look on The Issue of Foreign Schools in Anatolia: Merzifon American College

Neslihan ERDOĞAN¹, Arife Deniz OKTAÇ BEYCAN²

ÖZET

Osmanlı İmparatorluğu; himayesinde yaşayan çeşitli milletten insanlara hoşgörüyle yaklaşmış, huzurlu bir yaşam ortamı sunmuştur. Hoşgörü ortamı içerisinde, önemli eğitim çalışmalarına imza atılmış; tıp, coğrafya, matematik gibi alanlarda bilim adamları yetiştirilmiştir. 17. yüzyıla kadar devam eden parlak Osmanlı çağı; bu tarihten sonra bilim, sanat ve teknoloji gibi birçok alanda geri kalmaya başlamıştır. Tüm alanlarda olduğu gibi eğitim sistemi de geri bu kalmışlıktan etkilenmiştir. O dönemde Osmanlı himayesinde yaşayan farklı kökenden insanların eğitimlerine, başta Amerika olmak üzere, yabancı devletler müdahale etmişlerdir. Amerika, Osmanlı toprakları üstünde yaklaşık 400 tane okula açmıştır. Bu eğitim kurumları faydalı faaliyetler yürütseler de, İmparatorluk aleyhinde farklı çalışmalar da yapmışlardır. Eğitim işlerinin yanı sıra misyonerlik gibi çalışmaların da yürütüldüğü bu okullarda, özellikle Osmanlı'nın son dönemlerinde azınlık halk yönetime karşı örgütlenmiştir. Toplum içinde karışıklıklar ve ayaklanmalar çıkartılarak Osmanlı'nın yıkım süreci hızlandırılmıştır. Türkiye Cumhuriyeti toprakları üstünde Osmanlı Döneminde açılan, halen varlığını sürdüren Amerikan okulları bulunmaktadır. Bunlardan en önemlilerinden birisi Merzifon Amerikan Kolejidir. Merzifon Amerikan Koleji tarihin izlerini taşıyan tüm mimari yapılar gibi, var oldukları dönemin özelliklerini günümüze ulaştırmaktadır. Bu nedenle çalışmada, ilk olarak farklı ideolojilere sahip olan Amerikan Kolejlerinin tarihçesi ele alınmıştır. Ardından Anadolu için önemli olan bazı Amerikan Kolejleri' ne değinilerek Merzifon Amerikan Koleji tarihçesi, eğitim yapısı yürüttüğü faaliyetleri ve mimarisi, incelenecektir. Okulun mimari kimliği ortaya konurken, sürdürülen eğitim ve eğitim dışı faaliyetlerin mimaride bıraktığı izler de açığa çıkartılacaktır. Çalışma literatür araştırması, rölye çalışmaları, yerinde gözlem ve yerel tarih görüşmeleri ışığında gerçekleştirilmiştir. Çalışma sonunda Osmanlı toprakları üstünde kurulan Amerikan eğitim binalarının yanı sıra özellikle Merzifon Amerikan Kolejinin kuruluşu tarihi, eğitimi, çevreye etkileri ve yapılarının sahip olduğu somut veriler değerlendirilecektir. Binaların genel mimari özellikleri göz önünde bulundurularak misyonerlik çalışmalarının mimari üzerinde bıraktığı somut izler üzerinde durulmuştur.

Anahtar Kelimeler: Amerikan Koleji, Anadolu'da yabancı okullar, Osmanlı'da Amerikan okulları, Merzifon Amerikan Koleji.

ABSTRACT

Ottoman Empire treated people with tolerance and offered a peaceful living environment. In an atmosphere of tolerance, important educational activities have been carried out and scientists were trained in fields such as medicine, geography and mathematics. After the brilliant Ottoman era continued until the 17th century, it started to fall behind in many areas such as science, art and technology. The education has been affected by this backwardness. Foreign states, intervened in the education of people of different origins living in Empire. America opened approximately 400 schools in Empire. Although these educational institutions become useful activities, they carried out activities against the Empire. In these schools, the minority people organized against the government in the last periods of the Empire. The destruction of the Empire was accelerated by causing riots within the society. There are American schools on the territory of the Republic of Turkey, which were opened during the Ottoman Period. One of the most important of these is Merzifon American College. College like all architectural structures that bear the traces of history, carries the characteristics of the period in which they existed to the present day. For this reason, the study discusses the history of American Colleges with different ideologies. Then the history of Merzifon American College, its educational structure, its activities and architecture will be examined. While the architectural identity of the school is revealed, the traces left by the educational activities on the architecture will be revealed. The study was carried out in the light of literature research, on-site observations and local history interviews. The history of Merzifon American College, its education, its effects on the environment and concrete data of its structures will be evaluated. Considering the general architectural features of the buildings, the concrete traces left by missionary on the architecture are emphasized.

Keywords: American college, foreign schools in Anatolia, American schools in the Ottoman, Merzifon American College

EXTENDED ABSTRACT

The Ottoman Empire, where different nations lived together, was periodically under the influence of western states in the fields of education, technology and military in the long years it ruled. Generally, although these influences were seen in different periods, they intensified in the 19th century and onwards, when the Ottoman Empire was weak and open to external influences in the international arena. One of the easiest ways to influence a state is to get involved in its education system. By following this path, foreign states accelerated the collapse of the Ottoman Empire, which was already weak in economic, military and political fields. The state that influenced the Ottoman Empire the most with its educational and missionary activities was the United States of America (Ortaylı, 1981:87-96). American Schools provided religious education, language education, positive sciences, sports and arts education. American Colleges had an education system different from the traditional Ottoman education structure. America's education policy had a positive impact on the Ottoman Empire however, the political and religious policies had negative consequences on the people. The education system in the American Colleges, which marked a period in Ottoman history, and the results of this system were revealed from a different perspective. This different perspective is architecture. The 19th century is a period in which foreign cultural influences are reflected in architecture. For this reason, the study first analyzed the educational institutions of the Ottoman Empire and then investigated the American colleges that brought a difference to this context. The effects of the colleges on social culture are analyzed concretely through architectural elements. Merzifon American College was chosen as a sample context to analyze the activities and results of the American College in terms of architecture. Firstly, in this context, a detailed literature research was conducted on the establishment stages and historical adventure of Merzifon American College. Later, the buildings of Merzifon American College were evaluated architecturally and architectural features of the buildings and intended uses of the buildings were examined with the help of survey projects and onsite observation.

The cities chosen for the establishment of American schools were those that had commercial, strategic and economic value for the Ottoman Empire. Characteristics and population values of the cities were important in the establishment of American schools. In context, Merzifon was a city with a strategic location for the Ottoman Empire. The city is located on caravan routes, and thanks to its location, it connects the Black Sea port to Anatolia and Istanbul. However, it is a settlement area that is not known (Bayram, 2012:215). For this reason, Merzifon was chosen as the mission area and an American School was opened. Merzifon American College, where education has been provided for many years, has turned into a school campus. Traces of rebellions, uprisings, periods of war and the activities carried out by the American Colleges still exist in the buildings that have survived from Merzifon American College. These traces are analyzed.

The religious education carried out by Merzifon American College is based on the features of church architecture; health education and activities, from the architecture of the hospital structure; Damages come from the activities of societies and architectural parts such as tunnels; Technical competence can be clearly read through architectural traces from the remains of the heating system and elevator system.

Architectural structures transfer the political, social, historical and cultural traces of their period to the future. For this reason, American colleges, which have an important place in Ottoman history, can be researched and analyzed thanks to the original architectural features and traces that have survived from the college buildings. It is also important to protect these architectural heritages so that they can transmit their cultural values to future generations.

GİRİŞ

Farklı ulusların bir arada yaşadığı Osmanlı İmparatorluğu, hüküm sürdüğü uzun yıllar içerisinde dönem dönem eğitim, teknoloji ve askeri alanlarda batılı devletlerin etkisi altında kalmıştır. Genellikle bu etkiler; farklı dönemlerde görülmesine rağmen Osmanlı İmparatorluğu'nun zayıf olduğu, enternasyonel alanda dış etkilere açık olduğu, 19. yüzyıl ve sonrasında yoğunlaşmıştır.

Bir devleti etki altına almanın ve iç işlerine müdahalede bulunmanın en kolay yollarından birisi; o devletin eğitim sistemine dâhil olmaktır. Böylelikle güdülen ideolojiler, toplumun gençleri arasında daha hızlı yayılabilmektedir. Bu sayede halk, farklı kültürel etkiler altına girmekte ve kendi kimliğinden uzaklaşmaktadır. Yabancı devletler; bu yolu izleyerek zaten ekonomik, askeri ve siyasi alanda zayıf durumda olan Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkılış sürecini hızlandırmışlardır. Ayrıca yürütülen misyonerlik faaliyetleri ve emperyalist düşünceler, Osmanlı halkında parçalanmaya neden olmuştur. Osmanlı'da Tanzimat (1839) sonrasında Amerika, Fransa, İtalya, İngiltere ve Almanya gibi devletlere ait yabancı okullar giderek yaygınlaşmıştır. Batılılaşma çalışmaları ile yabancı devletlere tanınan haklar, yabancı okulların sayılarını arttırarak misyonerlik çalışmalarını hızlandırmıştır (Ergin, 1977).

Osmanlı'yı, yaptığı eğitim çalışmaları ve misyonerlik faaliyetleri ile en çok etkisi altına alan devlet, Amerika Birleşik Devletleri'dir (Ortaylı, 1981:87-96). Amerika; Osmanlı'ya ait toprakların büyük bir bölümünde, küçük yaştaki çocukların eğitiminden başlayarak kolej eğitimine kadar devam eden, geniş bir perspektife sahip, farklı yaş gruplarına hitap eden eğitim kurumları açmıştır. Ayrıca bu kurumlarda; din eğitimi, dil eğitimi, pozitif bilimler, spor ve sanat eğitimleri verilmiştir (Kocabaşoğlu,1991:106).

Amerikan Kolejleri, geleneksel Osmanlı eğitim yapısından farklı bir eğitim sistemi benimsemiştir. Amerikan okullarında; spor, sanat, bilim ve din bir çatı altında toplanmıştır. Amerika'nın eğitim politikası; Osmanlı'yı olumlu yönde etkilese de güdülen siyasi ve dini politikaların getirileri halk üzerinde olumsuz sonuçlar doğurmuştur. Misyonerlik faaliyetleri; birlikte huzurlu bir ortamda yaşayan, farklı dine ve kökene sahip Osmanlı halkına zarar vermiştir.

Yürütülen faaliyetler ve bunların etkileri düşünüldüğünde bu çalışma, Amerikan Koleji faaliyetleri üzerine yapılan araştırmaların yetersizliği göz önünde bulundurularak yapılmıştır. Ayrıca Osmanlı tarihine bir dönem damga vuran Amerikan Kolejlerindeki eğitim sistemi ve bu sistemin sonuçları, farklı bir bakış açısından yararlanılarak ortaya koyulmuştur.

Toplumlarda kültürel değerler; onları oluşturan olumlu ve olumsuz etkiler üzerinden sanata, mimariye ve dile yansımaktadır (Cronk, 2017:36-52). Osmanlı kültüründe kırılma dönemlerinden birisi olarak karşımıza çıkan ve yabancı okulların yaygınlaştığı 19.yüzyıl, yabancı kültürel etkilerin mimaride yansımalarının olduğu bir dönemdir. Bu nedenle çalışmada; öncelikle Osmanlı'nın eğitim kurumları incelenmiş, bu bağlama farklılık getiren Amerikan Kolejleri araştırılmıştır. Kolejlerin toplumsal kültüre etkileri, mimari unsurlar üzerinden somut olarak analiz edilmiştir.

Merzifon Amerikan Koleji, Amerikan Koleji'nin faaliyetlerini ve sonuçlarını mimari açıdan incelemek için örnek bağlam olarak seçilmiştir. Bu seçimin nedeni; Kolej yapılarının günümüzde özgünlüğünü koruması ve okunurluğunu mimari üzerinden somut bir şekilde ortaya koyulabilmesidir.

Çalışma yapılırken öncelikle Osmanlı'da kurulan yabancılara ait eğitim kurumları ile ilgili literatür araştırması yapılmıştır. Bu araştırmaya göre okulları azınlık okulları ve yabancı okullar olarak iki grupta toplamak mümkün olmaktadır (Arıç Sezer, 2014:80-83). Bu okullarda Amerikan Kolejleri, tüm yurda yayılımı düşündüğünde ve eğitimin her alanına (sağlık, spor, matematik, coğrafya, sanat vb. alanlarda) etkisi göz önünde bulundurulduğunda dikkat çekmektedir (Alan, 2002:41). Bu bağlamda Amerikan okullarından birisi olan Merzifon Amerikan Koleji'nin kuruluş aşmaları ve tarihi serüveni hakkında detaylı bir literatür araştırması yapılmıştır. Araştırma yapılırken; daha önceden yazılmış yüksek lisans ve doktora tezleri incelenmiş, makalelerden ve Amerikan Board Kurulu¹'nin kendine ait resmi internet sitesi üzerinden değerlendirmeler yapılmıştır. Koleje ait yapıların mimari özelliklerini incelemek için; yapıların durumlarını tespit etmek ve koruma altına almak için yapılan rölöve çizimlerine ulaşılmıştır. Rölöve çizimleri olmayan binalar için rölöve

¹ Amerikan Board Kurulu, Amerikan Misyon Temsilcileri Birliği'dir. Birçok ülkede hastane ve okul açma gibi faaliyetler için misyonerleri destekleyen bir örgüttür (Çoban Döşkaya; 2021: 1126). Örgüt, Merzifon Amerikan Kolejinin kurulmasında da kilit bir rol üstlenmiştir. Amerikan Board Kurulu'nun Merzifon Amerikan kolejinin kurucusu olduğu ifade edilebilir.

çalışması yazarlar tarafından yapılmıştır. Mimari özellikleri belgelemek için yapılan rölöve çalışmaları sırasında yerinde gözlemler yapılmış, fotoğraf gibi görsel veriler elde edilmiş ve raporlar hazırlanmıştır. Bu yöntem, araştırmacılara mimari veriler sunarken okulun faaliyetlerinin şekillendirdiği mimari bölümler hakkında genel bilgiler sunmuştur. Ayrıca Merzifon Amerikan Koleji' ne ait yapılar mimari olarak ele alınırken Kolej'in kampüs niteliğindeki kompleks yapısı bütüncül olarak değerlendirilmiştir.

1. Osmanlı İmparatorluğu İçinde Kurulan Amerikan Okulları

Misyon, görev ve yetki; misyoner, bu görevi yerine getiren kişilerdir. Birçok araştırmacı tarafından; misyon kelimesine, özel bir anlam yüklenmiştir. Bu anlama göre misyon; Hristiyan dinin yayılması için yürütülen görevleri ifade ederken, misyoner; bu görevler için mücadele eden kişileri ifade etmektedir (Kocabaşoğlu, 1991:106). Yani misyoner, dini amaçları olan kişileri anlatmak için kullanılan bir terimdir.

Amerikan Board of Commissioners for Foreign teşkilatı (bundan sonra ABCFM olarak ifade edilecektir); misyonerlik çalışmalarını yürütmek ve özelde de Protestanlık mezhebinin yaymak amacıyla, 1810 yılında Boston'da kurulmuş, bir örgüttür. Bu teşkilat, dünyanın her yerinde çalışmalar yürütürken 1820 yılında Osmanlı'da da faaliyet göstermeye başlamıştır. 19.yüzyıl itibariyle ABCFM teşkilatı, misyonerlerin yönetiminde Osmanlı'da faaliyetlere başlamıştır (Bayram, 2012:18). Bu faaliyetler, misyonerler tarafından emperyalist amaçlar güdülmüş ve yürütülmüştür (Yıldız, 2011:72-73). Savaş ve siyasi mücadelelerle ulaşılamayan amaçlara, kültür asimilasyonu ile ulaşılmak istenmiştir. Amerika, bu emperyalist amaçlarını gerçekleştirmek için eğitim kurumlarını kullanmıştır (Alan, 2002: 21).

ABCFM teşkilatının destekleriyle Osmanlı İmparatorluğu içerisinde eğitim vermek amacıyla kurulmuş okullardır (Yıldız, 2011:72-73). Osmanlı'da ilk misyoner çalışmaları, İzmir'de 1819 yılında başlamıştır. 1823 yılında Wiliam Goodell, William G. Schaufler ve İsaac Bird; İstanbul'a gelen ilk misyonerlerdendir (Bayram, 2012:20). Misyonerler, yıllar içerisinde Osmanlı'ya gelerek eğitim çalışmaları yürütmeye devam etmiştir. Bu çalışmalar doğrultusunda 1824 yılında Osmanlı'daki ilk Amerikan Koleji, Beyrut'ta açılmıştır ve kolejin isminin Syrian Protestant College olmasına karar verilmiştir. Tanzimat Fermanı (1839) ve Islahat Fermanı (1856) ile misyonerlerin faaliyetleri hız kazanmıştır (Ortaylı, 1981:87-96).

Amerikalılar; ilk kez eğitim kurumlarını açtıkları zaman, Osmanlı topraklarında eğitim çalışmaları için hedef kitle olarak Katolik Ermenileri seçmişlerdir ancak Ermeni cemiyeti, bu çalışmaları desteklememiştir ve hatta bu çalışmalara karşı çıkmıştır. Bir misyoner olan Dr. George White, Katolik halk için yürütülen çalışmaların başarısız olacağını fark etmiştir ve bu nedenle Osmanlı içerisinde yaşayan Protestan halkı hedef alan faaliyetler yürütülmesi gerektiğine karar vermiştir (Bayram, 2012:25). Bu kararın sonucunda, Protestan Hristiyan halk, hedef olarak seçilmiştir.

Amerikan okulları, öncelikli olarak kilise çevresinde örgütlenmiştir ve eğitim çalışmalarına din eğitimi ile başlamıştır. Dini eğitimi temel alan misyonerlerin yürüttüğü eğitim faaliyetleri, öncelikle gayrimüslim halka yönelik olmuştur (Yıldız, 2011:72-73). Din eğitimiyle birlikte yürütülen kışkırtmacı politikalar, hoşgörü içerisinde yaşayan halkın arasının açılması sağlanmıştır.

Dini eğitim, sağlık alanındaki çalışmalar, spor faaliyetleri ve bilimsel çalışmalar; misyonerlerin eğitim çalışmalarının parçasıdır. Amerikan Kolejlerinde eğitim çalışmaları; bilimin, sanatın ve sporun birlikte yürütüldüğü bütüncül bir yaklaşımla ele alınmıştır. Böylece Amerikan okulları; çevresinde yaşayan halkın sosyal alandaki, spor ve sanat alanındaki farklı ihtiyaçlarına da cevap vermiştir.

Amerikan Kolejleri, yatılı eğitimi verildiği ve öğrencilerin tüm zamanlarını kolej sınırları içerisinde geçirdiği okullar olarak karşımıza çıkmaktadır. Aynı zamanda yatılı eğitim verilen okullarda, öğrenciler fikir ve düşünce açısından etkilenmiştir. Sanatsal faaliyetlerin ve spor faaliyetlerinin başarıyla sürdürüldüğü okullar, zamanla halk tarafından çok tercih edilen okullara dönüşmüştür. Sağlık çalışmaları da yapılmış ve okul bünyesine dâhil olan hastanelerin açılmasıyla birlikte Amerikan Kolejleri, çevredeki diğer yerleşim yerlerinin de dikkatini çekmiştir. Amerikan Koleji ve hastanelerinin bulunduğu kentler, çevre kentlerde yaşayan insanları kendilerine çekmişlerdir (Yıldız, 2011:72-73). Sağlık alanında yapılan çalışmalar, kuruldukları bölgelere olumlu sonuçlar getirmiştir. Amerikan Koleji hastanelerine, çevredeki şehirlerden de hastalar gelmiştir ve tedavi olmuştur. Bu hastaneler, dönemin Osmanlı hastanelerinden daha donanımlı hastanelerdir. Ayrıca Amerikan Kolejlerinde

bilimsel çalışmalar, yürütülmüştür. Doktorlar ve hemşireler yetiştirilmiştir². Bu amaçla sağlık çalışanı yetiştiren okullar, açılmıştır. Bu sayede birçok alanda gelişme gösterilmiştir.

Spor faaliyetlerindeki başarılar da yine Amerikan Kolejlerinin önemli bir kolunu, oluşturmaktadır. Tenis, voleybol, basketbol gibi farklı alanlarda spor tesisleri; Amerikan okullarının bahçelerinde kurulmuştur ve bu tesislerde öğrenciler yetiştirilmiştir.

Sadece eğitim çalışmalarıyla yetinmeyen misyonerler, aynı zamanda matbaa kurmuşlardır. Bu sayede kendi eğitim kurumları için kitap basım faaliyetleri de yürütmüşlerdir (Bayram, 2012:25). Kolejlerin kütüphaneleri ve bilimsel kaynaklarının niteliği, eğitim için önemli veriler oluşmasında yardımcı olmuştur.

Tüm bu olumlu sonuçlara rağmen öğrenciler arasında oluşturulan ayrıştırıcı politikalar; Rum, Ermeni ve Türk öğrenciler arasında, dönemin siyasi zorluklarının da etkisiyle, çatışmalar yaşanmasına neden olmuştur. Amerikan Kolejleri; bilim, sanat, spor, sağlık gibi birçok alanda olumlu katkılar sunarken kışkırtıcı politikalar nedeniyle halkın huzurunu kaçıran durumların oluşmasına da neden olmuştur. Bunun sonucunda da okullar; eğitim politikaları ve siyasi stratejiler doğrultusunda gelişim göstermiştir.

Uzun yıllar boyunca Osmanlı topraklarında varlığını sürdüren Amerikan eğitim kurumları, I. Dünya Savaşı nedeniyle giderek azalmıştır. İlerleyen yıllarda da yani Cumhuriyet Dönemi'nde Amerikan okullarının sayısında, büyük bir azalma görülmüştür (Arıç Sezer, 2014:80-83). Cumhuriyet'in ilanı ile birçok alanda milli kurumların oluşturulmasına özen gösterilmiştir. Yenilikçi ve milli kurumlar sayesinde, ülkenin dış etkilerden arındırılması hedeflenmiştir. Bunun sonucunda Cumhuriyet'te; Milli eğitim politikalarının yürütülmesiyle, birçok Amerikan Okulu kapanmıştır. Ancak Amerikan okullarının bazıları, günümüzde hala varlığını devam ettirmektedir.

1.1. Amerikan Okullarının Yerleşim Stratejisi ve Mimari Özellikleri

ABCFM teşkilatı, okulların kuruluşunu yönetmek ve okullar arasındaki bağlantıyı kurmak için Osmanlı topraklarını bölümlere ayırmış ve okul yerleşimlerini, bu bölümler doğrultusunda gerçekleştirmiştir. Şekil 1'de ABCFM teşkilatının resmi internet sitesinde yer alan, Anadolu'nun bölgelere ayrılmış haritası görülmektedir. Ayrılan bölgeler, istasyon olarak isimlendirilmiştir. Her bölge, misyoner tarafından idare edilmiştir. Her istasyonun bir merkezi, bulunmaktadır. Köy ve kasaba gibi küçük yerleşim yerleri, bu merkezlere bağlı uç istasyonlardır (Alan, 2002:23).



Şekil 1. Anadolu'nun Amerikan Koleji çalışmaları için bölgelere ayrılması ve bu bölgelerin haritadaki konumları (URL 1)

Amerikan Koleji çalışmalarını yürütmek için ABCFM teşkilatı, Anadolu'yu üç ana bölgeye ayırmıştır. Bu bölgeler; Merkezi Türkiye Misyonu, Doğu Türkiye Misyonu ve Batı Türkiye Misyonu'dur (Şekil 1). Merkezi Türkiye Misyonu bölgesi; Güneydoğu Bölgesi'ni kapsamaktadır, Doğu Türkiye Misyonu Doğu Anadolu'yu içerisine almakta ve Batı Türkiye Misyonu başkent İstanbul dâhil olmak üzere Batı, İç Anadolu şehirlerini içine almaktadır.

² Özellikle Beyrut'ta açılan ve Osmanlı'daki Robert Koleji'nin ardından açılan ikinci yüksek okul olarak ifade edilen Beyrut Amerikan Kolejinde tıp eğitimine büyük önem verildiği görülmektedir. Koleji bünyesinde 1887 yılında İngilizce eğitim veren tıp bölümü yer almaktadır. Mutlu'nun aktarımına göre okulun yönetim ve öğretmen kadrosunun büyük bir çoğunluğu doktorlardan oluşmaktadır (Mutlu, 2009:109-111).

Batı Türkiye Misyonu: İstanbul, Merzifon, İzmit, Manisa, Sivas, Bursa, Kayseri. İstanbul ise misyon merkezi olarak kabul edilmiştir. Merkezi Türkiye Misyonu: Antep, Halep, Adana, Antakya ve Maraş'tır ve Antep Şehri bu misyonun merkezidir. Doğu Türkiye Misyonu: Harput, Bitlis, Mardin, Erzurum şehirlerini içermektedir (URL 2).

Misyon bölgelerinin oluşturulmasında; şehirlerin konumu, özellikleri ve nüfus değerleri önemli olmuştur. Amerikan okullarının kurulması için seçilen şehirler; Osmanlı için ticari, stratejik ve ekonomik değeri olan şehirlerdir. Amerikan okulları, kuruldukları şehirlerin merkezi bölgelerine yerleşmişlerdir.

Amerikan okulları incelendiğinde bu okulların, genellikle mimari açıdan büyük ve gösterişli binalar oldukları görülmektedir. Kolej eğitiminde erkek ve kız öğrencileri ayrı eğitim görmesi, iki ayrı kolej binasına ihtiyaç duyulmasına neden olmuştur (Yıldız, 2011:72-73).

Amerikan Kolejlere çoğunlukla yatılı eğitim verilmiştir ve bu nedenle okul bünyesinde yatakhaneler mevcuttur. Amerikan eğitim kurumları; kolej yapıları, kütüphane, hastane, yatakhane ve spor tesislerinden oluşan bir kompleks şeklindedir. Dini eğitim ve dinin gereklerini yerine getirmek, kolejlerin önemli prensipleri arasında yer aldığı için Amerikan okulu komplekslerinde kiliseler de mevcuttur. Okuldaki eğitimciler, çoğunlukla Amerika'dan gelen misyonerlerden oluştuğu için, öğretmenlerin yaşayacağı evler de yine Amerikan Koleji bünyesinde yer almıştır.

1.2. Anadolu'da Kurulmuş Bazı Amerikan Kolejlere

Osmanlı İmparatorluğu içinde kurulmuş olan Amerikan Kolejlere'ne bakıldığında, kolejlerin ülkenin her yerine yayıldığını görmek mümkündür. Özellikle 1850'lerden sonra bu okulların sayılarında, büyük bir artış yaşanmıştır. Ortaylı, Osmanlı'da 1880'lerin sonlarına doğru Amerikan Kolejlere' nin sayısının 400'e ulaştığından bahsetmektedir (Ortaylı, 1981:87-96).

Tablo 1'de; Osmanlı içerisinde farklı şehirlerde yer alan, bazı Amerikan Kolejlere verilmiştir. Bu listede, Amerikan Kolejlere'nin tamamı yer almamaktadır. Özellikle farklı bölge ve şehirlerde kurulan okullar ve stratejik merkezler listede yer almaktadır. Okullar başkentte ve Anadolu'nun iç bölgelerinde yoğunlaşmaktadır. İstanbul'da kolejlerin sayısının; çok olduğu görülürken Anadolu'da; Adana, Sivas, Antep gibi şehirlerde kız erkek okullarının; lise ve ilkokul seviyesindeki okulların açıldığı, halk tarafından çok rağbet gördüğü bilinmektedir. Ayrıca okulların kurulduğu şehirler, bağlı oldukları merkezlerle birlikte listede verilmiştir. Kasabalarda kurulmuş okullar; genellikle bir merkeze bağlıdır. Yapılan misyonerlik ve eğitim faaliyetleri dönem dönem bağlı olunan merkeze raporlar halinde sunulmuştur. Bu raporlar sayesinde okulların faaliyetleri, merkez istasyonlar gözetiminde denetlenmiş ve düzenlenmiştir.

Okulun Adı	Okulun Yeri
Robert Koleji	İstanbul
Üsküdar Kız Mektebi	İstanbul
Kız Mektebi	Adana
Kız Mektebi	Adana. Kozan. Sis
Kız Mektebi	Adana. Kozan. Hacın
Mektep	Adana. Kozan. Hacın
Erkek Mektebi	Adana. Kozan. Hacın
Sanavi Mektebi	Adana. Kozan. Hacın
Erkek Mektebi	Adana. Mersin. Tarsus
Mektep	Aydın. Saruhan. Akhisar
Mektep	Aydın. İzmir. Ödemiş
Mektep	Aydın. İzmir
Amerikan Erkek İdadi Mektebi	Aydın. İzmir
Amerikan Kız İdadi Mektebi	Aydın. İzmir

Sıbyan Mektebi	Aydın, İzmir
Osmanlı Merkez İdadi Mektebi	Halep, Antep
Kız Mektebi	Halep, Antep
Mektebi İdadi	Halep, Antep
İptidai Mektebi	Halep
İptidai Mektebi	Halep, Antakya
İptidai Mektebi	Halep, Bevran
İptidai Mektebi	Halep, Bitlis
İptidai Mektebi	Halep, Kilis
İptidai Mektebi	Halep, Hacin
Amerikan Kız İptidai Mektebi	Halep, Maras
Mektep	Halep, Urfa
Sıbyan Mektebi	Ankara, Kavseri
Erkek Mektebi	Ankara, Kavseri, Talas
Kız Mektebi	Ankara, Kavseri, Talas
Kız Mektebi	Bitlis
Erkek ve Kız İptidai Mektebi	Bitlis, Derkevank
Erkek ve Kız İptidai Mektebi	Bitlis, Migunk
Erkek Mektebi	Bitlis, Mus
Kız Mektebi	Bitlis, Mus
Kız Mektebi	Bitlis, Tuh
Erkek Mektebi	Divarbakır, Mardin
Kız Mektebi	Divarbakır, Mardin
Kız Mektebi	Erzurum
Erkek Mektebi	Erzurum
Erkek Mektebi Alisi	İzmit, Bahcecik
Fırat Koleji	Mamuratülaziz, Harput
Kız İptidai Mektebi	Mamuratülaziz, Harput
Sıbyan Mektebi	Mamuratülaziz, Harput
Mektep	Konya, Burdur
Anadolu Koleji	Sivas, Merzifon
Amerikan Kız İdadi Mektebi	Sivas, Merzifon
Sanavi Mektebi	Sivas, Merzifon
Mektep	Sivas, Gürün
Kız Mektebi	Sivas
Erkek Mektebi	Sivas
Mektepler	Sivas
Mektep	Sivas, Tokat
Mektep	Trabzon
Erkek Mektebi	Van
Kız Mektebi	Van

Ruhban Mektebi	Halep, Maras
Ruhban Mektebi	Divarbakır, Mardin
Ruhban Mektebi	Mamuratülaziz, Harput
Ruhban Mektebi	Sivas, Merzifon
Misvoner Mektebi	İstanbul, Kumkapı

Tablo 1. Osmanlı'da yer alan Amerikan kolejleri (Yıldız, 2011)

Bu bölümün devamında; yürütülen misyonerlik faaliyetlerini anlamak ve bu faaliyetlerin okulun yapısal özelliklerinde yaptığı etkiyi fark etmek için, ABCFM teşkilatına bağlı olarak kurulan bazı Amerikan okulları hakkında genel bilgiler verilmiştir. Bu üç kolejin seçilme sebebi; gelişen ve değişen eğitim faaliyetleri karşısında okul binalarının değişim göstermesi, farklı yaş gruplarındaki ve farklı cinsiyetteki öğrenciler için yeni eğitim binalarına ihtiyaç duyularak kolejlerin kapsamalarının genişlemesidir.

Talas Amerikan Koleji, ABCFM teşkilatının ideolojisi olan misyonerlik çalışmalarının yapıldığı Kayseri'de kurulmuş bir okuldur. Kolej, kurulduğu zaman öncelikli olarak Ermeni ve Rum öğrencilere hizmet vermiştir. Tanzimat Fermanının' dan sonra çalışmaların hız kazandığı Kolej'de, 1871 tarihinde kız okulu, 1889 tarihinde erkek okulu eğitim hayatına başlamıştır (Özsoy, 1995:69-75). Kolej bünyesinde, artan eğitim ihtiyaçları doğrultusunda yeni okullar açılmıştır ve bu okullar için yeni eğitim binaları yapılmıştır.

Tarsus Amerikan Koleji, 1888 yılında faaliyete geçmiştir. İlk eğitim verilen bina, Shepard Hall'dir. Kolej, 1911'de Stickler Hall'e taşınmıştır. 1954 Friendship, 1960 Unutiy ve 1988 Centennial Hall binaları; okul bünyesinde faaliyet göstermek için açılmıştır (URL 3). Talas Kolej'inde olduğu gibi ihtiyaçlar ve verilen eğitimin çeşitlenmesi doğrultusunda, okulun mimarisine katkılar olduğu görülmektedir. Tarsus Amerikan Koleji, Amerikan Okulu olarak faaliyet göstermese de günümüzde eğitim kurumu olarak çalışmaya devam etmektedir.

İzmir Amerikan Koleji'nde; diğer kolejlerde olduğu gibi eğitim faaliyetlerinin ilk hedef kitlesi, küçük yaştaki çocuklar olmuştur. Gelişen ve çeşitlenen eğitim serüveni nedeniyle, farklı yaş gruplarının eğitimi için kolej bünyesine yeni binalar eklenmiştir (Yıldız, 2011:87-96). Kolejde, erkek ve kız öğrencilerin eğitimi diğer Amerikan kolejlerinde olduğu gibi ayrı ayrı sürdürülmüştür.

ABCFM teşkilatından destek görerek kurulmuş bu üç kolejin de ana çalışma prensipleri aynı olmuştur. Tüm okullarda olduğu gibi eğitim faaliyetlerinin ilk amacı, küçük yaştaki çocukları eğitmektir. Küçük yaştaki çocuklar, dini ideolojilerle biçimlendirmeye daha yatkın olmuşlardır. Okulların başarıları arttıkça halkın okullara olan ilgisi de artmıştır. Halk tarafından çok rağbet gören Amerikan okulları, hem eğitim faaliyetlerinde hem de mimari ve yerleşim stratejisinde gelişmek mecburiyetinde kalmıştır. Okullarda erkek ve kızlar için ayrı ayrı eğitim yapıları oluşturulurken kolejler, eğitim kampüsleri haline dönüşmüşlerdir.

Çalışmada ayrıntılı olarak incelenen Merzifon Amerikan Koleji, Amerikan okullarının ve misyonerlik faaliyetlerinin; mimariye olan yansımalarının en açık şekilde görüldüğü okullardan birisidir. Bu bağlamda çalışmanın sonraki bölümünü oluşturan Osmanlı'da Amerikan Koleji Etkilerini Merzifon Amerikan Koleji Binaları Üzerinden İncelemek adlı bölümde, mimari üzerinden ideolojik izler gözlemlenmiştir.

2. Osmanlı'da Amerikan Koleji Etkilerini Merzifon Amerikan Koleji Binaları Üzerinden İncelemek

2.1. Merzifon Amerikan Koleji'nin Konumu, Tarihçesi ve Yerleşimi

Merzifon, Osmanlı İmparatorluğu için stratejik konumda bulunan bir şehirdir. Şehir; kervan yolları üzerinde bulunur, konumu sayesinde Karadeniz limanını Anadolu'ya ve İstanbul'a bağlar. Ancak herkes tarafından bilinen ve göz önünde olmayan bir yerleşim bölgesidir (Bayram, 2012:215).

Karpat'ın 1800'lü yıllardaki araştırma verilerine bakılacak olursa, Merzifon'da çevresindeki diğer yerleşimlere göre kayda değer çoklukta Ermeni ve Rum halkın bulunduğu görülmektedir. Bu veriler, Tablo 2'de verilmiştir. Bu doğrultuda değerlendirildiğinde şehir, Amerikan Koleji çalışmalarının yürütülmesi için seçilen hedef kitlenin "Ermeni ve Rum kökenli vatandaşların" yoğun yaşadığı yerleşim bölgelerinden birisidir. Kocabaşoğlu'nun aktarımına göre; yerleşik bir Pontus devleti kurmak için yürütülen çalışmalar, Ermeni ve Rum kökenli halkın

fazla olduğu bölgelerde yoğunlaşmaktadır. Orta Karadeniz için yoğun olan bölge, Merzifon'dur (Kocabaşoğlu, 1991:106).

	Müslüman		Rum		Ermeni		Katolik		Protestan		Yaban. Uy.	
	E	K	E	K	E	K	E	K	E	K	E	K
Amasya	18835	18335	736	678	3134	3030	13	10	66	64	20	5
Vezirköprü	16142	13284	932	925	507	487	-	-	95	119	-	-
Merzifon	9516	9,171	89	74	2789	2528	139	140	301	258	-	-
Gümüşhacıköy	10309	9938	1104	1045	1314	1286	-	-	80	70	-	-
Mecitözü	15547	15992	72	80	69	63	-	-	54	51	-	-
Osmancık	8997	8594	3	-	19	26	-	-	-	-	-	-
Ladik	5879	5477	994	1000	94	85	-	-	-	-	-	-
Havza	6907	6723	1766	1863	55	39	-	-	-	-	-	-

Tablo 2. Merzifon ve çevresinde nüfus yapısı (Karpaz, 1985:136)

Şehre; 1830'lu yıllardan beri gelmeye başlayan misyonerler, çalışmalarını 1850'den itibaren kentte kalıcı hale getirmeye başlamışlardır. Bu çalışmalar neticesinde, 1852'de Merzifon'da bir misyoner istasyonu kurulmuştur (Alan, 2002:31-32). Amerikan Koleji çalışmalarının; 1860'larda İstanbul'da hızlandığı ve Hasköy'de açılan okulun, hedef halka yakın olmak amacıyla Merzifon istasyonuna taşındığı bilinmektedir. ABCFM teşkilatı, misyonerliği yaymasına yardımcı olabilmek için Merzifon Amerikan Koleji'ne maddi açıdan destekte bulunmuştur (Kocabaşoğlu, 1991:106).

Merzifon'da kurulan istasyonla birlikte misyonerlerin ilk amaçları, kilise çevresinde toplanan bir dini eğitim merkezi kurmak olmuştur. Bunun sonucu olarak 1860'da Pazar Okulu³ açılmıştır, hemen ardından 1865'te Ruhban Okulu eğitime başlamıştır ve bu okullara ek olarak aynı zamanda Kızlar Okulu faaliyet göstermeye başlamıştır (Alan, 2002:81-82). Dini eğitim veren Pazar Okulu ve Ruhban Okulu'na ek olarak 1864'te Merzifon Amerikan Koleji, eğitim hayatına başlamıştır (Yıldız, 2007:72-73). Art arda açılan okullar, eğitim açısından önemli olmuşlar ve bölgenin eğitimine büyük katkı sağlamışlardır. Merzifon Amerikan Koleji, zamanla toplumun her kesimi tarafından tercih edilen nitelikli bir eğitim kurumuna dönüşmüştür. Zaten okulun kuruluş amacında, dinsel tercihleri sebebiyle okula öğrenci alımında sınırlamaya gidilmeyeceği belirtilmektedir (Kocabaşoğlu, 1991:106). Koleje, Merzifon çevresinden ve yakın diğer yerleşim bölgelerinden; Ermeni, Rum, Yahudi, Müslüman, Hristiyan öğrenciler rağbet göstermişlerdir. Kocabaşoğlu, verdiği bilgilerle öğrencilerin geldiği şehirleri de bizlere aktarmaktadır. Şekil 5'te öğrenci sayıları ve geldikleri şehirler görülmektedir.

Yerleşim Bölgesi	Öğrenci Sayısı
Sivas	53
Ankara	43
Trabzon	23
Kastamonu	6
Aydın	2
Konya	1
Diyarbakır	1
İstanbul	1

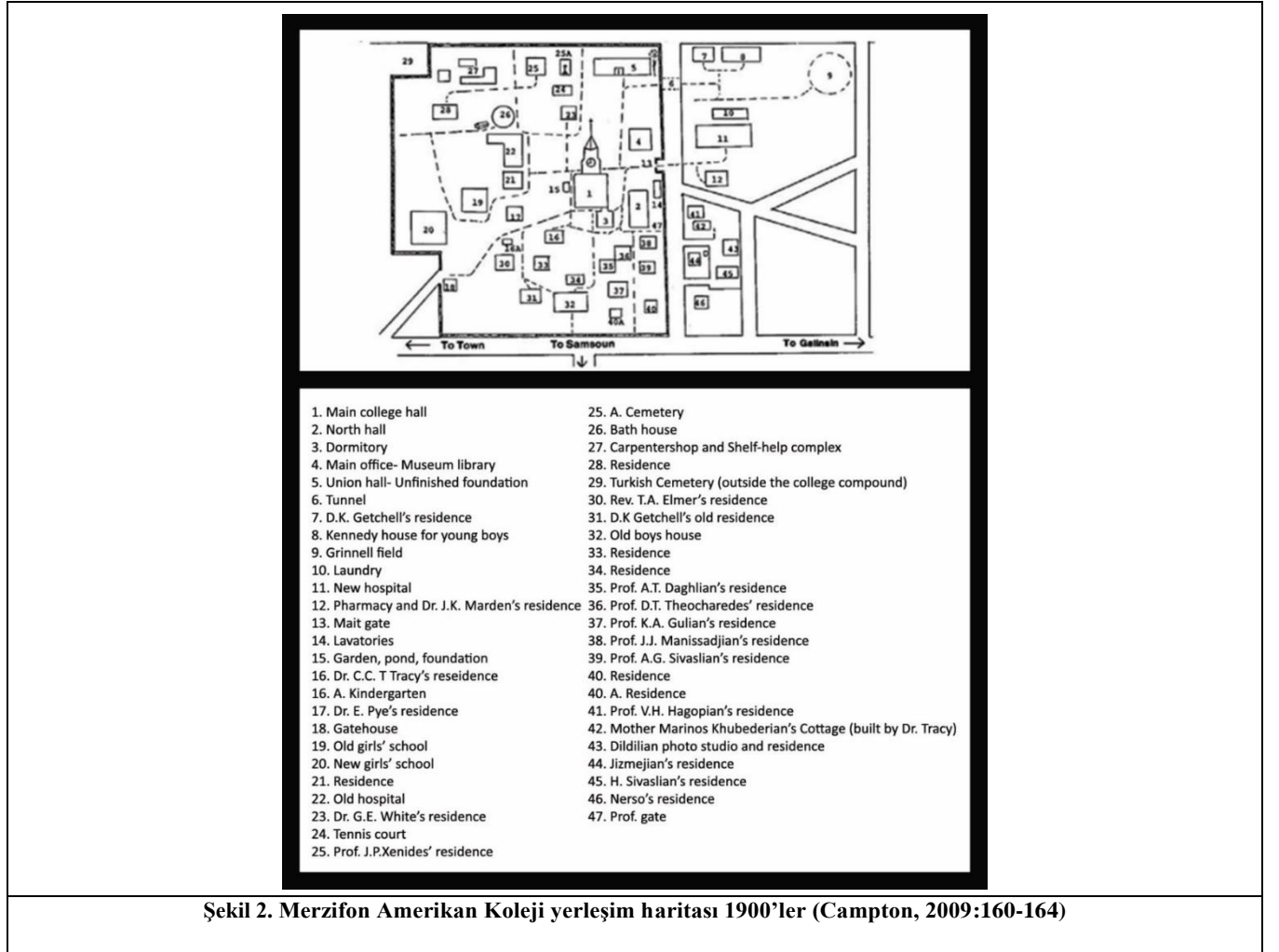
Tablo 3. Merzifon Amerikan koleji öğrenci verileri (Kocabaşoğlu, 1991:106)

³ Hristiyan öğretilerini öğrencilere aktaran ve genellikle Pazar günü kilisede dini eğitim veren kurumlardır.

Verilere bakıldığında, Anadolu'nun farklı yerleşim yerlerinden gelen öğrencilerin var olduğu görülmektedir. Merzifon'a yakın olan Sivas, Ankara ve Trabzon'dan gelen öğrenciler yoğunlukta olsalar da İstanbul, Aydın ve Diyarbakır gibi uzak bölgelerden de koleji tercih eden öğrenciler mevcuttur.

Okul, zamanla ihtiyaçlar doğrultusunda gelişmiştir. Okul çevresine bu ihtiyaçları karşılamak amacıyla, yeni binalar eklenmiştir. Bu binalar; sosyal, kültürel, sağlık ve spor gibi farklı alanlardaki ihtiyaçları karşılamıştır. Şekil 2'de bu okulların oluşturduğu eğitim kampüsüne ait harita gösterilmiştir.

Şekil 2'de yer alan yerleşim haritasında Merzifon Amerikan Koleji'ne ait farklı fonksiyonlara sahip 40 farklı yapı, ulaşım yolları ve spor alanları görülmektedir. Osmanlı'nın son dönemleri ve Kurtuluş Savaşı yıllarında da varlığını devam ettiren Kolej, 1900'lü yıllarda kırk farklı yapıya sahip bir külliye özelliğine kavuşmuştur. Bu yapılar; öğrenci yurtları, hastane binası, yetimhane binası, kütüphane, spor binaları ve öğretmenlerin aileleriyle birlikte kaldığı evlerdir. Merzifon Amerikan Koleji; yapıldığı dönemden itibaren eğitim çalışmalarını, sosyal faaliyetlerini, bilimsel çalışmalarını, spor faaliyetlerini ve sağlık alanındaki faaliyetlerini arttırırken, bina sayısını da arttırarak geniş bir kampüs halini almıştır. Bu yapılar incelendiğinde Kolej'in, dönemin eğitim yapılarından farklılaştığı görülmektedir. Bu farklılık mimari alana yansımıştır. Kolej, oluşturduğu eğitim kampüsüyle günümüz üniversite kampüslerine benzer kompleks bir yapıya bürünmüştür. Kendi yaşam alanını kuran okulda; halkın eğitim, sağlık, spor ve konaklama ihtiyaçları tek ve büyük bir alan içerisinde karşılanabilmektedir. Bu sayede ideolojik çalışmaların yürütülebileceği, şehrin diğer kısımlarına çok fazla ihtiyaç duyulmayan, özel içe dönük bir mekân oluşturulmuştur. Okulun gelişen fiziksel yapısı; öğrenci sayısında gelişmenin, ihtiyaçların arttığı ve bilimsel faaliyetlerin de geliştiğinin bir göstergesidir.



Şekil 2. Merzifon Amerikan Koleji yerleşim haritası 1900'ler (Campton, 2009:160-164)

1800'lerin sonlarında iç karışıklıkların ve Ermeni ayaklanmalarının yaşanması, Merzifon Amerikan Koleji'ni olumsuz etkilemiştir. Kocabaşoğlu, 1893'te Ermeni Manifestosu'nun Amerikan Koleji duvarlarında sergilendiğinden bahsetmektedir. Çıkan ayaklanmalar sırasında, okulda Türk öğretmen ve öğrencilerin öldürüldüğüne dair bilgilere ulaşılmıştır. Öğretim kadrosunda bulunan Türk ve Müslüman, Zeki Ketani ve İsmail

Şevket suikast ile öldürülmüşlerdir (Kocabaşoğlu, 1991:106).

Kurtuluş Savaşı yıllarında, seferberlik ilanı ile birçok kurum gibi Merzifon Amerikan Koleji de çalışmalarına, savaşın olumsuzlukları nedeniyle ara vermiştir. 1916'da Merzifon Amerikan Koleji, devlet tarafından askeri hastaneye dönüştürülmek amacıyla kapatılmıştır (Kocabaşoğlu, 1991:107). Savaşın ardından 1921 yılında Merzifon Amerikan Koleji, Türkiye'deki eğitim hayatın sonlandırmak zorunda kalmıştır. Ancak 1924'te Selanik'e taşınan Koleji, günümüzde eğitim çalışmalarına ve misyonerlik faaliyetlerine orada devam etmektedir. Kırcın üzerinde yapıdan oluşan Koleji kampüsünden bazı yapılar, günümüzde ayakta ve varlığını sürdürmektedir. Merzifon Amerikan Koleji Kızlar Mektebi (1865), Hastane binası (1889), Ana Ofis ve Kütüphane binası (1910-1914); günümüze kalan koleji yapılarıdır.

Bu yapılar üzerinden, mimarideki kalıntılarla yürütülen misyonerlik faaliyetleri incelenmiştir. Mimari izler, tarihte yaşananların izlerinin silinmediği somut kalıntılar olarak bizlere ideolojilerin izlerini sunmaktadır.

2.2. Merzifon Amerikan Koleji'nin Mimari Özellikleri ve Koleji Faaliyetlerinin Mimari Bıraktığı İzler

Merzifon Amerikan Koleji kampüsünden, günümüze 4 yapı kalmıştır. Diğer yapılar; zaman içerisinde yıkılmışlar, yok olmuşlardır. Kampüste yer alan 40 yapının yerine, farklı amaçlarla yeni binalar yapılmıştır. Şehir; zamanla mimari değişim geçirmiş bu değişimden, kullanımda olmayan Amerikan Koleji yapıları da nasibini almıştır. Şekil 3'te koleji ait yapıların konumları görülmektedir.



Şekil 3. Amerikan Koleji binalarının mevcut durumu (URL 4)

Şekil 3'te görünen 1 numaralı bina; Kızlar Mektebi, 2 numaralı bina; hastane, 3 numaralı bina; kütüphane, 4 numaralı bina; öğretmen evleridir. Merzifon Amerikan Koleji'nden günümüze kalan yapılarda isyanlardan, ayaklanmalardan, savaş dönemlerinden ve Amerikan Kolejlerinin yürüttüğü faaliyetlerden kalma izler; hala varlığını sürdürmektedir. Kızlar Mektebi, Hastane, Ana Ofis ve Kütüphane yapılarından bu izler ayrı ayrı incelenmiştir.

2.2.1. Merzifon Amerikan Koleji Kızlar Mektebi

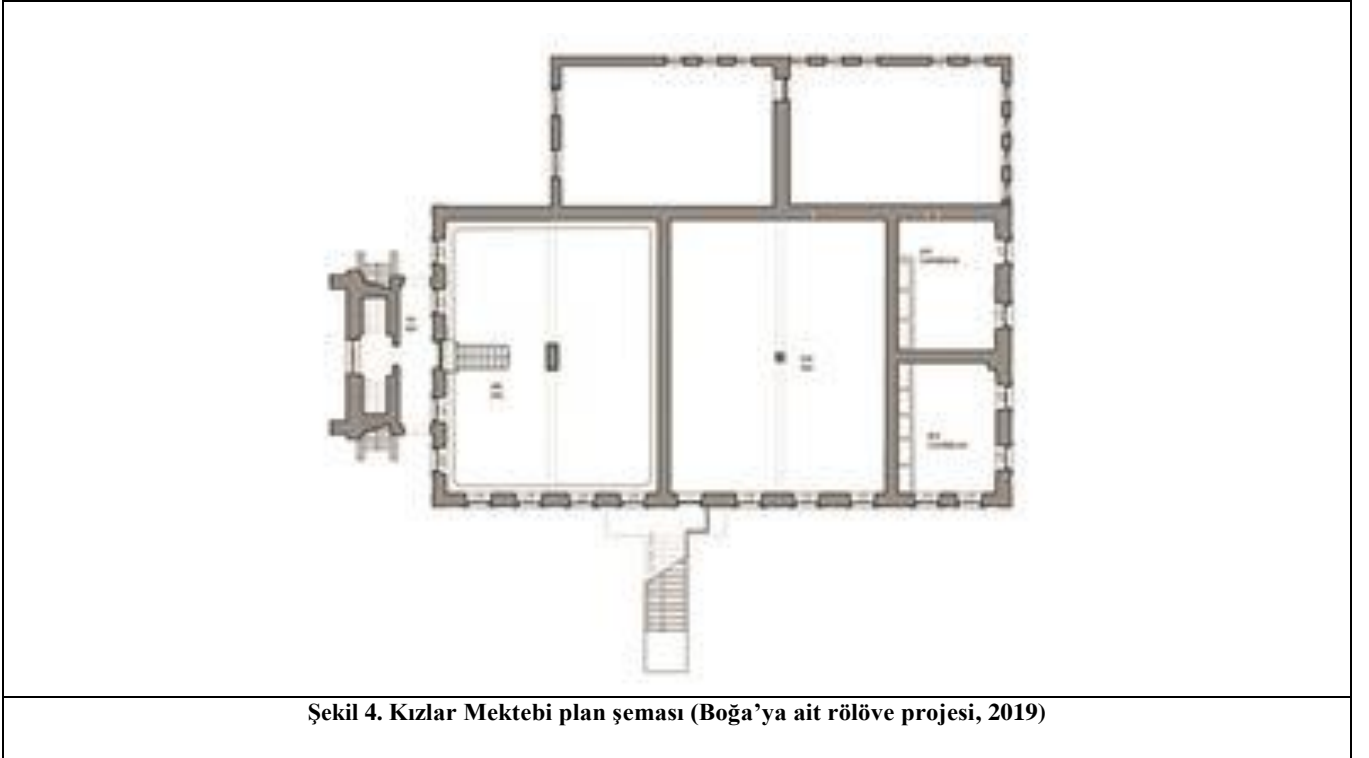
Alan'ın Green'den aktarımına göre, 1865'te Eliza Fitcher adlı bir misyonerin öncülüğünde kurulmuştur. Okul, kızların eğitimi için açılmıştır. Okul yapısının mimari özellikleri, Tablo 4'te verilmiştir.

	KIZLAR MEKTEBİ MİMARİ ÖZELLİKLER
Plan Şeması	Dikdörtgen Plan Şeması
Kat Sayısı	4
Giriş Sayısı	7
İç Mekân Özellikleri	Odalar, dikdörtgen forma sahiptir. Mekânların bazılarının duvarları sağırdır ve dışarıyla bağlantıları yoktur. Yapıya giriş zemin katta sağlanmaktadır. Odalar arasında geçişler

	mevcuttur.
Yapım Sistemi	Kâgir
Malzeme Özellikleri	Taşıyıcı malzeme taştır. Doğramalarda ahşap malzeme kullanılmıştır. Yapının iç duvarları beyaz boya ile sıvalıdır. Sövelerde ve kemerlerde kesme taş mevcuttur.
Cephe ve Bahçe Özellikleri	Simetrik bir cephe düzeni mevcuttur. Cephelerde süsleme yer almamaktadır. Yapının pencerelerinin çevresinde taş söveler yer almaktadır. Pencere ve kapılar basık kemerlidir. Cepheler beyaz sıvalıdır, kat silmelerinde ve pencere, kapı çevrelerinde kullanılan taşlar gri renklidir.
Kullanım Durumu	Kullanılmamaktadır.

Tablo 4. Merzifon Amerikan Koleji Kızlar Mektebi mimari özellikleri

Kızlar Mektebi binası 4 katlıdır, 7 farklı girişe sahiptir ve dikdörtgen planlıdır (Şekil 4). Yapı, yığma taş yapım sistemine sahiptir. Doğramalar ahşaptan yapılmıştır. Dikdörtgen formlu kapı ve pencereler yer aldığı gibi kemerli doğramalar da bulunmaktadır (Şekil 5). Yapı, beyaz sıvalıdır. Çatı arasında kullanılabilir bir kat yer almaktadır (Tablo 4). Yapının genel mimari özellikleri, koleje ait diğer binalarla benzerlik taşıyıp taşımadığı incelenmek üzere bu bölümde kısaca ele alınmıştır.



Şekil 4. Kızlar Mektebi plan şeması (Boğa'ya ait rölöve projesi, 2019)



Şekil 5. Kızlar Mektebi cepheler (Kişisel Arşiv)

Mektebin eğitim müfredatında; dikiş, dantel, tarih ve matematik gibi dersler yer almaktadır. Ancak asıl önemli dersler, dini derslerdir. İncil dersleri, mektebin zorunlu dersleri arasındadır (Alan, 2002:148). Okuldaki öğrencilerin hangi dine inandıklarına bakılmaksızın dini eğitim alması zorunlu tutulmuş ve müfredata İncil dersleri koyulmuştur. Hatta öyle ki mektebin binası, zamanla dini eğitimle bütünleşerek çan kulesiyle birlikte bir kilise görünümü almıştır. Şekil 6'da kolejin, çan kulesi inşa edildikten sonraki durumu görülmektedir. İlk inşa edildiğinde sadece eğitim kurumu olarak inşa edilen okul binasında çan kulesi yer almamaktadır (Şekil 7).



Şekil 6. Kızlar Mektebi 1930 (URL 5)



Şekil 7. Kızlar Mektebi 1912 (URL 6)



Şekil 8. Apsis (Boğa kişisel arşiv, 2019)

Ayrıca Kızlar Mektebi'nin restorasyonunun yapıldığı dönemde, okulun bazı odalarında apsis nişine rastlanmıştır. Şekil 8'de Kızlar Mektebi'ne ait bir odada güney taraftaki duvarda yer alan apsis nişi, görülmektedir. Apsis nişi, Kolej'de dini eğitime verilen önemin somut kanıtlarından birisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu bağlamda baktığımızda; dini görevleri yerine getirmek için yapılan çalışmalar, mimaride vücut bulmuşlardır. Bu mimari kanıtlar; kolejlerde dini eğitime ve dini ibadetlere verilen önemi gösterdiği gibi farklı dinlere sahip insanların bir arada huzur içinde yaşadığını ve birbirlerinin dini yapılarına saygı duyduklarını da göstermektedir.

2.2.2. Merzifon Amerikan Koleji Hastanesi

Hastane, 1912 yılında açılmıştır. 1889 yılından itibaren misyonerlerin, Merzifon'da sağlık çalışmalarına ağırlık verdiği bilinmektedir (Alan, 2002:286-310). Hastane; hem bilimsel faaliyetleriyle hem de döneminden ileri özelliklere sahip nitelikteki mimarisıyla, Amerikan Koleji politikalarının somut bir kanıtıdır.

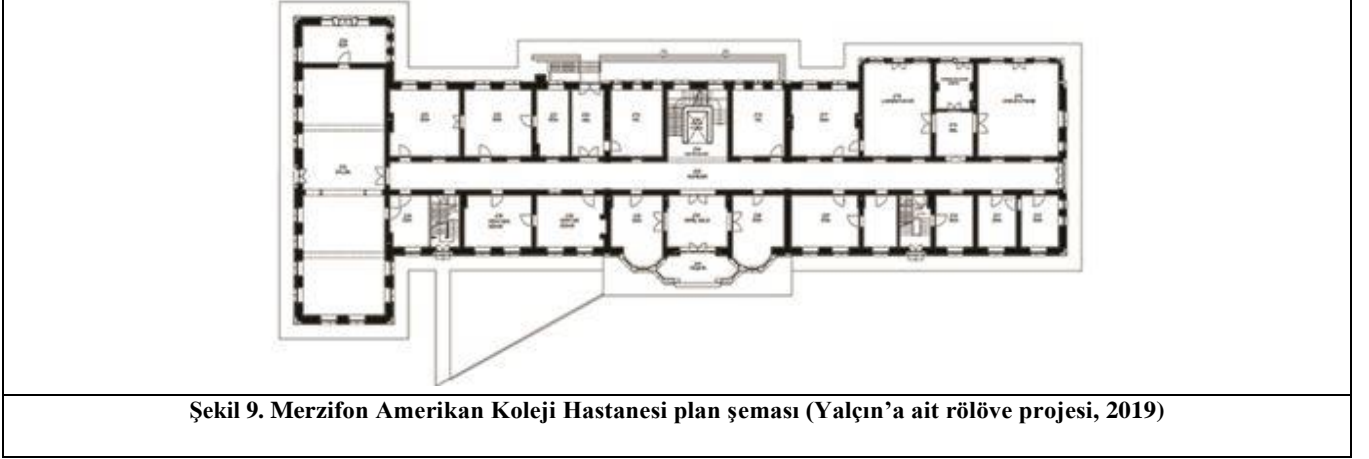
Öncelikle hastanede farklı birçok tedavi yöntemi uygulanmıştır. Sağlık gezileriyle hastalar evlerinde de tedavi edilmiştir. Çevredeki Sivas, Amasya, Samsun gibi yerleşimlerden hastaneye çok fazla talep olmuştur (Alan, 2002: 291-303).

Yapıya ait mimari özellikler Tablo 7'de verilmiştir. Yapının genel mimari özellikleri ele alınmıştır. Yapı, çatı arasında kullanılabilen kat arası dâhil 5 katlıdır ve T plan şemasına sahiptir (Şekil 9). Orta blok daha yüksektir ve üst bölümü ahşaptan yapılmıştır. Simetrik cephe düzeni bu yapıda da devam etmektedir (Şekil 10). Dikdörtgen formlu pencereler ve kemerli kapılar mevcuttur. Yapı beyaz sıvalıdır (Tablo 5).

	HASTANE BİNASI MİMARİ ÖZELLİKLER
Plan Şeması	T Plan Şeması
Kat Sayısı	5
Giriş Sayısı	10
İç Mekân Özellikleri	Dikdörtgen formlu mekânlar mevcuttur. Katlar arası ulaşım üç farklı merdivenden ve asansörden gerçekleşmektedir. Odalar, bir hol etrafına dizilmiştir. Tümünde dikdörtgen formlu pencereler vardır.
Yapım Sistemi	Kâgir
Malzeme Özellikleri	Taşıyıcı malzeme taştır. Doğramalarda ahşap malzeme kullanılmıştır. Yapının orta bloğunda ahşap kullanılmıştır. Sövelerde ve kemerlerde kesme taş mevcuttur.

Cephe ve Bahçe Özellikleri	Cephelerde süsleme yer almamaktadır. Yapının pencerelerinin çevresinde taş söveler yer almaktadır. Cepheler beyaz sıvalıdır. Pencere ve kapı çevrelerinde, kemerlerde, kilit taşlarında gri kesme taş kullanılmıştır.
Kullanım Durumu	Merzifon Fen Lisesi olarak aktiftir.

Tablo 5. Merzifon Amerikan Koleji Hastanesi mimari özellikleri



Şekil 9. Merzifon Amerikan Koleji Hastanesi plan şeması (Yalçın'a ait rölöve projesi, 2019)



Şekil 10. Merzifon Amerikan Koleji Hastanesi cepheler (Kişisel arşiv)⁴

Merzifon Amerikan Koleji Hastanesi; yüklediği önemli fonksiyona ek olarak mimarisinde yer alan önemli özellikler nedeniyle, Amerikan kolejlerinin teknik yeterliliklerini de gözler önüne sermektedir. Yapıldığı dönemde, çok rastlanmayan mimari ve teknik özelliklere sahiptir. Anadolu'da İshak Paşa Sarayından sonra ikinci kaloriferli yapı olarak var olan hastane, bu kalorifer sistemine ait izleri günümüzde de muhafaza etmektedir (Şekil 11 ve 12).

⁴ Şekil 10'da sol yan görünüş olarak ifade edilen cephe yapının ön cephesine göre sol tarafta kalan cephe yüzeyini ifade etmektedir.



Şekil 11. Klorifer sistemi (Kişisel arşiv)



Şekil 12. Isı ileten kanallar (Kişisel arşiv)

Amerikan Koleji Hastanesi; sunduğu tıp eğitimi, tedavi çalışmaları ve teknik mimari donanım gibi olumlu özelliklere ek olarak olumsuz unsurları da bünyesinde taşımaktadır. Hastane, diğer yapılara ulaşımı sağlayan tünelleri ile bilinmektedir. Gizli faaliyetlerin yürütülmesini kolaylaştırmak için yapıldığı düşünülen bu tüneller, hastane yapısında günümüzde bir kısmı kapanmış olsa da varlığını sürdürmektedir (Şekil 13).



Şekil 13. Kapanmış ulaşım tünelleri (Kişisel arşiv)

Çevrede yaşayan halk, bu tünellerin Pontus Rum Cemiyeti tarafından kullanıldığına inanmaktadır. Kurtuluş Savaşı yıllarında kurulmuş olan Pontus Rum Cemiyeti, Merzifon Amerikan Koleji'nde teşkilatlanmıştır (Alan, 2002:318). Dönemin çatışmalı ortamını gözler önüne seren bu özellikler, Amerikan kolejlerinin Osmanlı'da yürüttüğü gizli misyonerlik faaliyetlerine de somut mimari kanıt niteliğindedir.

Spor faaliyetlerinde gösterilen gelişmeler, okulun kampüsünde varlığını göstermektedir. Hastanenin önünde yer alan bahçede 1911 yılına ait bir görselde tenis kortu olduğu görülmektedir (Şekil 14.). Günümüzde bu spor alanının yeri, yine aynı amaçlı kullanım için, tenis kortu olarak mimari yenileme çalışmaları ile düzenlenmiştir (Şekil 15.).



Şekil 14. Tenis kortu 1911 (URL 7)



Şekil 15. Tenis kortu 2019 (Kişisel arşiv)

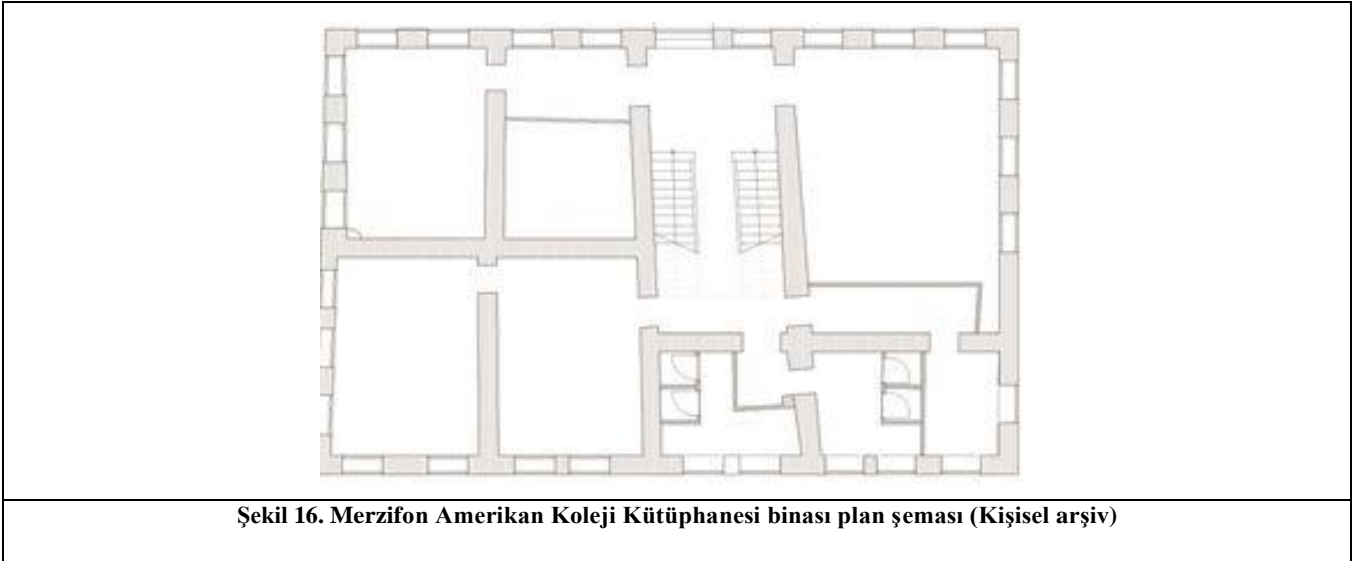
2.2.3. Merzifon Amerikan Koleji Kütüphanesi

1914'te öğrencilerin ve mezunların işbirliği ile çalışması sonucu inşa edilmiştir (Alan, 2002:210). Bu yapının inşa edilme amacı, kolej hastanesi için gerekli bilimsel kaynakların bir kütüphanede toplanmasını sağlamaktır. Kocabaşoğlu'nun aktarımına göre, kütüphanede sayısı 10.000 cildi aşan bilimsel kaynak bulunmaktadır (Kocabaşoğlu, 1991:108).

Kütüphane binasına ait mimari özellikler, Tablo 6'da verilmiştir. Tablo 8'de verilen bilgilere bakıldığında, kütüphanenin; dikdörtgen plan şemasına sahip (Şekil 16), cephe süslemeleri yer almayan, simetrik bir yapı olduğu anlaşılmaktadır. Dikdörtgen formlu pencereler, gri kesme taştan yapılan kemerler ve köşe taşları bu yapıda da varlığını sürdürmektedir (Şekil 17).

	KÜTÜPHANE BİNASI MİMARİ ÖZELLİKLER
Plan Şeması	Dikdörtgen Plan Şeması
Kat Sayısı	2
Giriş Sayısı	1
İç Mekân Özellikleri	2 katlıdır. Yapıda bulunan mekânlar diğer yapılarda olduğu gibi dikdörtgen formdadır. Mekânların hepsinde dışarıyla bağlantı sağlayan pencereler mevcuttur. Odalara geçiş sağlayan merdivenlerin ulaştığı kat holleri mevcuttur. Yapının iç mekânları beyaz sıvalıdır.
Yapım Sistemi	Kâgir
Malzeme Özellikleri	Taşıyıcı malzeme taştır. Doğramalarda ahşap malzeme kullanılmıştır. Sövelerde ve kemerlerde kesme taş mevcuttur.
Cephe ve Bahçe Özellikleri	Cephelerde süsleme yer almamaktadır. Yapının pencerelerinin çevresinde taş söveler yer almaktadır. Cepheler, kirli beyaz sıvalıdır. Pencere ve kapı çevrelerinde, kemerlerde, kilit taşlarında gri kesme taş kullanılmıştır.
Kullanım Durumu	Merzifon Meslek Yüksekokulu İdari Binası olarak aktiftir.

Tablo 6. Merzifon Amerikan Koleji Kütüphanesi mimari özellikleri



Şekil 16. Merzifon Amerikan Koleji Kütüphanesi binası plan şeması (Kişisel arşiv)



Merzifon Amerikan Koleji yapılarında bulunan mimari izler ve binaların yapılış, kullanım amaçları; Amerikan Koleji'nin faaliyetlerinin, yürütülen bilimsel çalışmaların ve eğitim çalışmalarının kanıtı olduğu kadar misyonerlik faaliyetlerinin de kanıtları olarak karşımıza çıkmaktadırlar.

SONUÇ

Amerikan Okulları'nın Osmanlı coğrafyasının hemen hemen her bölgesine yayılmış olduğu söylenebilir. Batı Türkiye Misyonu bölgesinde; kız okulu, erkek okulu, sıbyan mektebi ve idadi mekteplerinin var olduğu tespit edilmiştir. Ayrıca bu bölgede İstanbul'da Robert koleji ve Üsküdar kız mektebi yer alırken Merzifon'da ise Amerikan koleji (Anadolu koleji) bulunmaktadır (Tablo 7). Doğu Türkiye misyonu bölgesinde kız ve erkek mekteplerinin yoğun olarak kurulmuş olduğu bilinmektedir (Tablo 8). Merkezi Anadolu misyonu bölgesinde idadi mektebi, kız ve erkek mektepler, sanayi mektebi, sıbyan mektebi ve ruhban okulu faaliyet göstermiştir (Tablo 9).

BATI TÜRKİYE MİSYONU	
İstanbul	Robert Koleji, Üsküdar Kız Mektebi, Misyoner Mektebi
İzmir, Aydın,	Amerikan Erkek İdadi Mektebi, Amerikan Kız İdadi Mektebi, Sıbyan Mektebi
İzmit	Erkek Mektebi Alisi,
Merzifon	Anadolu Koleji, Amerikan Kız İdadi Mektebi
Sivas	Sanayi Mektebi, Kız Mektebi, Erkek Mektebi
Kayseri	Kız Mektebi, Erkek Mektebi, Sıbyan Mektebi

Tablo 7. Batı Türkiye Misyonu

⁵ Şekil 17'de sol yan görünüş olarak ifade edilen cephe yapının ön cephesine göre sol tarafta kalan cephe yüzeyini, sağ yan olarak ifade edilen cephe ise yapının ön cephesine göre sağ tarafta kalan cephe yüzeyini ifade etmektedir.

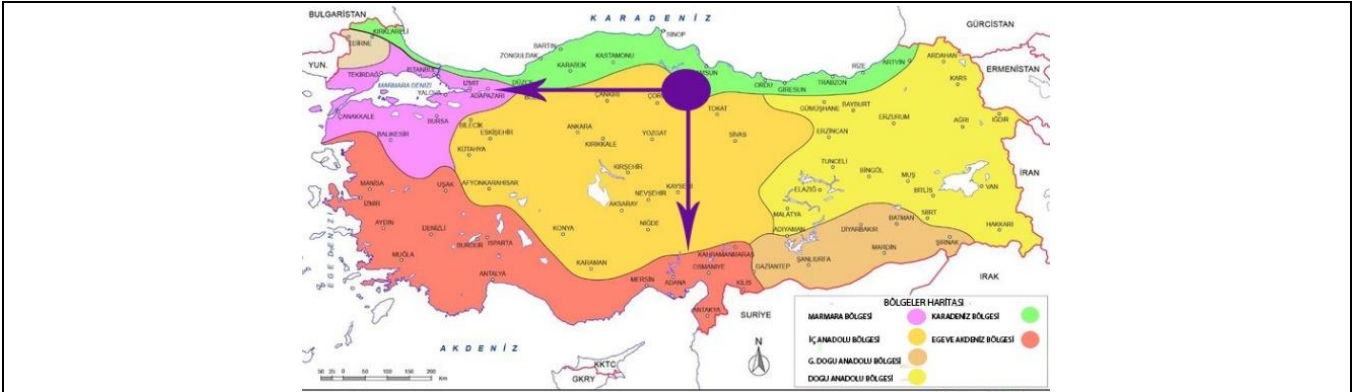
DOĞU TÜRKİYE MİSYONU	
Harput	Fırat Koleji, Kız İptidai Mektebi, Sıbyan Mektebi
Diyarbakır	Kız Mektebi, Erkek Mektebi
Mardin	Kız Mektebi, Erkek Mektebi
Bitlis	Kız Mektebi, Erkek ve Kız İptidai Mektebi, Erkek Mektebi, Kız Mektebi
Van	Kız Mektebi, Erkek Mektebi
Erzurum	Kız Mektebi, Erkek Mektebi

Tablo 8. Doğu Türkiye Misyonu

MERKEZİ TÜRKİYE MİSYONU	
Antep	Osmanlı Merkez İdadi Mektebi, Kız Mektebi, Mektebi İdadi,
Maraş	Ruhban Mektebi
Adana	Kız Mektebi,
Tarsus	Erkek Mektebi
Haçin	Kız Mektebi, Erkek Mektebi, Sanayi Mektebi
Halep	İptidai Mektebi, Ruhban Mektebi
Antakya	İptidai Mektebi

Tablo 9. Merkezi Türkiye Misyonu

Yukarıda bahsedilen bu Amerikan okulları kültürel ve bilimsel açıdan kuruldukları şehirlere büyük fayda sağlamışlardır. Faydanın yanı sıra misyonerlik faaliyetleriyle de halk içinde bazı çatışmalara sebep olmuşlardır. Amerikan okullarının, misyonerlik faaliyetleri için verilen tablolarda bölgeselleştiği görülmektedir. Anadolu üstlere ayrılarak önemli kentler üst merkezi konumunda kullanılmıştır. Batı Türkiye Misyonunun en önemli kenti kuşkusuz ki başkent İstanbul'dur. Ancak İstanbul'dan sonra en önemli merkezin Merzifon olduğu görülmektedir. Konum itibarıyla Merzifon Amerikan Koleji; Karadeniz Bölgesi, İç Anadolu Bölgesi ve Marmara Bölgesi kesişimindedir (Şekil 18). Bu da faaliyetlerin coğrafi olarak yayılımını kolaylaştırmıştır.



Şekil 18. Merzifon Amerikan Koleji konumu (URL 8)

Merzifon Amerikan Koleji çalışma kapsamında fiziksel kanıtlar ve eğitim, misyonerlik faaliyetleri arasındaki ilişkiyi mimari açıdan kurmak üzere ele alınmıştır. Merzifon Amerikan Koleji'nde yürütülen eğitim faaliyetleri

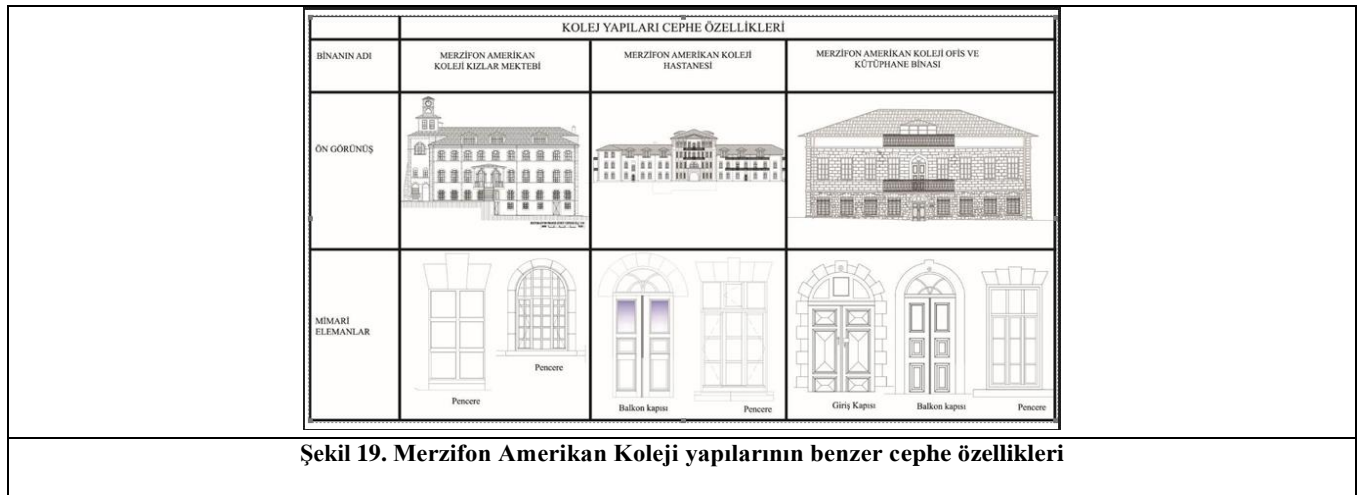
değerlendirildiğinde; sunulan bilimsel, spor ve sanatsal faaliyetlerin önemi yadsınamaz. Tablo 10’da, koleje ait yapıların eğitim faaliyetlerine bütüncül olarak bakılmaktadır.

EĞİTİM KURUMU	EĞİTİM FAALİYETLERİ
Kızlar Mektebi	Kızların eğitimi için açılmıştır. Hem dini dersler, hem pozitif bilimler hem de dikiş nakış gibi dersler okulun eğitim müfredatı içerisinde.
Hastane	Sağlık çalışmaları, tedaviler, ameliyatlara yürütülmüştür. Hastane için sağlık eğitimi de verilmiş ve sağlık personeli yetiştirilmiştir. Hastane bahçesi, spor faaliyetleri amacıyla düzenlenmiştir.
Kütüphane	Eğitimin farklı alanlarına kaynaklık edecek büyük bir kaynağı, muhafaza etmek amacıyla oluşturulmuştur.
Sonuç	Farklı alanlarda sunulan eğitim için, ihtiyaçlar doğrultusunda Amerikan Koleji kapsamına yeni binalar katılmıştır.

Tablo 10. Merzifon Amerikan Koleji Eğitim faaliyetlerinin değerlendirilmesi

Merzifon Amerikan Koleji’nde sunulan eğitim, burada bahsedilenden çok daha kapsamlıdır. Ancak bu kapsamlı çalışmalar, başka bir araştırmanın konusudur. Burada amaç, yürütülen eğitim faaliyetlerinin mimariye olan somut yansımaları üzerinden kolej etkilerini incelemektir. Yaşamın vazgeçilmez parçası olan mimari, Merzifon Amerikan Koleji’nin sunduğu bilimsel fırsatlar doğrultusunda bölgede yeni yapılaşmayı gerektirmiştir. Tablo 10’da bu yapılaşmanın hangi eğitim faaliyetlerini yürütmek amacıyla yapıldığı değerlendirilmiştir. Kızlar Mektebi; dini derslerin, dikiş nakış eğitiminin ve pozitif bilim derslerinin verildiği kızların eğitimini amaçlayan bir okuldur. Hastanede sağlık hizmetleri yürütülmüş ayrıca sağlık personeli yetiştirilmiştir. Bahçesi ise spor faaliyetleri için kullanılmıştır. Kütüphane kaynak kitapların muhafaza edildiği, toplantıların yapıldığı resmi bir bina niteliğindedir. Farklı alanlardaki eğitim için, ihtiyaçlar doğrultusunda Amerikan Koleji kapsamında yeni binalar inşa edilmiştir. Bu binalar, eğitim fonksiyonunu karşılayacak nitelikte mimari özelliklere sahip yapılardır (Tablo 10).

Bir eğitim kampüsü haline gelen Merzifon Amerikan Koleji’ne ait yapılar benzer mimari özellikler taşımaktadırlar. Kendi içerisinde benzer mimari özellikleri paylaşan yapılardan bir kampüs meydana getirilmiştir ve bu kampüs uzun yıllar kullanılmıştır. Yapılar benzer cephe özelliklerine ve yapı sistemlerine sahiptirler. Binalarda kullanışlılık ön planda tutulmuştur ve süsleme yok denecek düzeydedir. Tüm yapılarda tekrar eden dikdörtgen pencereler ve kemerli pencere formları, kesme taştan söveler, kesme taştan yapılan kat silmeleri ve köşe taşları mevcuttur. Kızlar mektebi ve hastane binası sıvalı dış cephelere sahipken, kütüphane binası taş duvarları üzerinde sıvalar ara ara mevcuttur ve diğer yapılarda olduğu gibi beyaz değildir (Şekil 19).



Amerikan Kolejleri, kuşkusuz ki Osmanlı içerisinde birçok çalışma yürütmüştür. Bu çalışmalar, Osmanlı'nın eğitim çalışmalarının sekteye uğradı ve imparatorluğun dağılma sürecine girdiği yıllarda eğitim alanına ve bilimsel alana katkılar sunmuştur. Bu olumlu katkıların yanı sıra kolejlerin birinci hedefi, misyonerlik faaliyetleri yürüterek halkın asimilasyonunu sağlamak ve bölgede karışıklığa neden olmaktır.

Yürütülen misyonerlik faaliyetlerinin somut kanıtları da yine mimari üzerinden bize aktarılmaktadır. Tablo 11'de; misyonerlik çalışmalarının inşa ettiği mimari öğeler ve yapılar, yer almaktadır. Apsis ve çan kulesi, Kolejde dini eğitimin ne kadar önemli olduğunu göstermektedir. Dini eğitim, mimari yapıyı şekillendirmiştir. Halk içerisinde tepki görmeden dini inançların rahatça yaşandığı bir ortam mevcuttur. Bu yapılarla eklenen ekler devletin izni doğrultusunda gerçekleşmektedir. Bu durum hem halkın hem de devletin dini inançlara saygılı davrandığını ortaya koymaktadır.

Yapılar arasında dışarıdan görünmeyen tünellerin yapılması, zor dönemlerden geçen Osmanlı İmparatorluğu'nda halk arasında karışıklıklar çıkması için çalışıldığını göstermektedir. M. Kemal Atatürk, Pontus devletini kurmak amacıyla Rum ve Ermeni nüfustan faydalandığını Nutuk'ta dile getirirken bu bölgelere işaret etmektedir. Merzifon, Ermeni karışıklıklarının yaşandığı ve bu olaylarda Amerikan Koleji'nin de olumsuz etkilerde bulunduğu bir yerleşim yeri olmuştur.

Kütüphanede yer alan zengin bilimsel kaynaklar, Amerikan okullarının bölgeye yaptığı olumlu sonuçların bir kanıtıdır. Kütüphanenin çevre yerleşim yerlerinin de kullandığı bir kaynak haline gelmesi Amerikan Kolejleri' nin olumlu yönlerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır.

EĞİTİM KURUMU	MİMARİ KANITLAR
Kızlar Mektebi	Dini amaçlar doğrultusunda yapıla apsis ve çan kulesi dini eğitime verilen önemi göstermektedir. Bu durum, dini eğitimin hoşgörü içerisinde yürütüldüğüne bir kanıttır.
Hastane	Yapılar arasında geçişi sağlayan tüneller gizlice yürütülen misyonerlik faaliyetleri için okul binaları arasında geçiş sağlamaktadır.
Kütüphane	Zengin kitap kaynağına duyulan ihtiyaç; bilimsel faaliyetlere verilen önemi vurgulamaktadır.
Sonuç	Misyonerlik çalışmaları doğrultusunda bu çalışmaları gerçekleştirmek için özel mimari öğeler yapılarla eklenmiştir.

Tablo 11. Merzifon Amerikan Koleji faaliyetlerinin mimarideki yansımalarının değerlendirilmesi

Kolejlerin yarattığı etkiler; dini ve milliyetçi ayrışmalara neden olarak Osmanlı toplumuna ters düşse de bazı olumlu sonuçlar, yadsınamayacak niteliktedir. Bu sonuçlar; bilimsel faaliyetlerin ilerlemesine katkı sağlamak, eğitim çalışmalarını yönlendirmek (ki bu yönlendirme hem olumlu hem olumsuz sonuçlar ortaya çıkartmıştır) ve sağlık, spor, sanat alanlarında gelişmelere katkı sağlamaktır. Bunlar Tablo 12'de verilmiştir.

EĞİTİM KURUMU	FAALİYETLER VE OLUMLU YANSIMALAR
Kızlar Mektebi	Küçük kız çocuklarının kaliteli bir eğitim görmesi
Hastane	Tedavi ve ameliyat çalışmaları, kalorifer sistemi ve asansör sistemi, tenis kortu
Kütüphane	Büyük ve kapsamlı akademik basılı kaynaklar

Sonuç	Kolejin faaliyetlerinin; eğitim, mimari, teknoloji, spor gibi birçok alanda sunduğu önemli olumlu özellikleri vardır.
-------	---

Tablo 12. Merzifon Amerikan Koleji faaliyetlerinin değerlendirilmesi

Öncelikle binalarda çok sık rastlanamayacak asansör ve kalorifer sisteminin bulunması, maddi açıdan okulun gördüğü desteği ortaya koymaktadır. Bu destek, misyonerlerden ABCFM teşkilatı vasıtasıyla gelmiştir. Spor alanlarının inşa edilmesi ve 10.000 ciltlik basılı kitap kaynağına sahip olmak, dönemin eğitim kurumları için olumlu bir özelliktir. Merzifon Amerikan Koleji haricinde; taşrada bulunan geleneksel eğitim yapıları, bu kadar gelişmiş değillerdir.

Merzifon Amerikan Koleji'nin yürüttüğü dini eğitim, Kızlar Mektebi yapısından günümüze kalan kilise mimarisi özelliklerinden; sağlık eğitimi ve faaliyetleri, hastane yapısının mimarisinden; zararları cemiyetlerin faaliyetleri, hastane yapısının günümüze kalan tünel gibi mimari bölümlerinden; Amerikan Kolejlerinin sahip olduğu teknik yeterlilik, hastane yapısının günümüze kalan kalorifer sistemi ve asansör sistemi kalıntılarında açıkça mimari izler ile okunabilmektedir.

Kolejin kampüsüne baktığımızda; misyonerlerin, farklı birçok alanda yer aldığı görülmektedir. Eğitim, spor, sanat alanları; dini yapılar; öğretmenlerin yaşadığı evler ve öğrenci yurtları ile Merzifon Amerikan Koleji kendi içinde bir yaşam alanına dönüşmüştür. Bu yapılardan günümüzde varlığını sürdürenler, bu yaşam alanı içerisindeki dünyayı somut kanıtlarla bugüne taşımışlardır. Mimari kalıntıların bize sunduğu bilgiler incelendiğinde; Merzifon Amerikan Koleji üzerinden görülüyor ki misyoner faaliyetlerinin, Osmanlı eğitim sistemi üzerinde hem olumlu hem de olumsuz etkileri olmuştur.

Osmanlı'da, farklı uluslar kendi benliklerini ve kendi kültürleri yaşatma, dinî eğitimler ve ibadetlerini de yerine getirme imkânı bulmuşlardır. Özellikle 18. yüzyıldan sonra ise yabancı devletlerin açtıkları okullar eğitim hayatını etkilemiştir. Bu okullardan Amerikan Okulları, Osmanlı içerisinde en çok sayıya ve etkiye sebep olması sebebi ile çalışmanın konusu olarak seçilmiştir. Tarih kaynakları incelendiğinde, Amerikan kolejlerinin eğitimleri, misyoner çalışmaları, yerleşimleri, öğrenci ve öğretmenleri görsel ve sayısal veriler yardımıyla sunulmuştur.

Mimari yapılar ise dönemlerinin siyasi, sosyal, tarihi ve kültürel izlerini geleceğe aktarırlar. Bu nedenle Anadolu'daki Amerikan kolejleri içinde önemli bir yeri olan Merzifon Amerikan Koleji tarih, eğitim ve mekânsal kurgu yönünden incelenmiştir. Konu, kaynak araştırması, yerel tarih görüşmeleri, mimari analizler, gözlem, rölöve çalışmaları ve görsel belgelendirme yöntemleri kullanılarak araştırılmıştır.

Merzifon Amerikan Koleji'nin araştırılması sonucunda kısaca Anadolu coğrafyasının merkezi bir konumunda bulunması ve buna rağmen göz önünde olmaması nedeniyle misyonerlik faaliyetleri için seçildiği, kolej kampüsünün mimari olarak eğitim faaliyetlerinin hızlanması sonucunda geliştiği, kolejdeki yapıların; mimari açıdan bütünlük oluşturduğu, misyonerlik faaliyetlerinin tünel gibi oluşumlarla mimari kurguya yansıdığı, yapılarda bulunan asansör ve kalorifer sistemi gibi özelliklerin Koleji mimari ve teknik açıdan dönemin diğer yapıları arasında farklı bir konuma yükselttiği sonuçlarına varılmıştır. Merzifon Amerikan Koleji'nin kültür, eğitim ve misyonerlik bileşenlerinin bütüncül olarak somut kültürel mimari mirasımız üzerinden değerlendirilebildiği görülmüş ve dönemin Amerikan Koleji etkilerinin mimari miras üzerinden okunabileceği sonucuna varılmıştır. Bu mimari mirasın gelecek nesillere aktarılması açısından korunması da ayrıca önem arz etmektedir.

KAYNAKÇA

- Alan, G. (2002). *Merzifon Amerikan Koleji ve Anadolu'daki Etkiler*, (Yayınlanmamış Doktora Tezi), Erciyes Üniversitesi.
- Arıği Sezer A. (2014). *Atatürk Döneminde Yabancı Okulları (1923-1938) (2.baskı)*, Ankara: Türk Tarih Kurumu.
- Bayram S. (2012). *Tarihte Merzifon Amerikan Anatolian Koleji ve Belgeleriyle Ermeni Ayaklanmaları*, Ankara: Önder Matbaacılık.
- Boğa, E. (2019). *Kişisel Arşiv*, Fersah Mimarlık, Amasya.
- Campton C. C. (2008). *The Morning Cometh: 45 Years With Anatolian College, William R. Compton, Deborah Brown Kazazis ve Serge Hadji-Mihaloglou*, Lucy Braggiotti, Athens, Greece.
- Cronk, L. (2017). Culture's Influence On Behavior: Steps Towards A Theory. *Evolutionary Behavioral Sciences journal*, 11(1): 36-52. <https://doi.org/10.1037/Ebs0000069>
- Ergin, O. (1977). *Türk Maarif Tarihi (5.baskı)*, İstanbul: Eser Matbaası.
- Çoban Döşkaya, F. (2021). Amerikan Board'un Kılavuz ve El Kitaplarının Analizi, *History Studies International Journal of History Dergisi*, 13(4): 1125-1143.
- Karpat, K. H. (1985). *Ottoman Population 1830-1914, Demographic And Social Characteristic*, Madison: The University Of Wisconsin Press.
- Kocabaşoğlu, U. (1991). *Kendi Belgeleriyle Anadolu'daki Amerika 19. Yüzyılda Osmanlı İmparatorluğundaki Amerikan Misyoner Okulları (2.baskı)*, İstanbul: Arba Yayıncılık.
- Mutlu, Ş., (2009). Beyrut Vilayetinde Amerikan Misyoner Okulları ve Suriye Protestan Koleji, *Tarih Dergisi*, (46): 107-128.
- Ortaylı, İ. (1981). Osmanlı İmparatorluğu'nda Amerikan Okulları Üzerine Bazı Gözlemler, *Amme İdaresi Dergisi*, 14(3): 87-96. <https://atf.sobiad.com/>
- Özsoy, H. (1995). *Kayseri'de Amerikan Misyoner Faaliyetleri ve Talas Amerikan Koleji*, (Doktora Tezi), Erciyes Üniversitesi. <https://tez.yok.gov.tr/Ulusaltezmerkezi/Tezdetay.jsp?id=Nuqr5xz-QI62s107abmtlQ&No=Nuqr5xz-QI62s107abmtlQ>
- Yalçın, A. K. (2019). *Kişisel Arşiv*. Yalçın Mimarlık, Amasya.
- Yıldız, Ö. (2011). *Anadolu'da Amerikan Okulları*, İstanbul: IQ Kültür Sanat Yayıncılık.
- URL 1: <http://dlir.org/arit-american-board-archives.html>, Erişim Tarihi: 12.06.2019.
- URL 2: [Informadika: Anadolu'da Amerikan Misyoner Okulları](http://informadika.com.tr/Anadolu'da-Amerikan-Misyoner-Okullari), Erişim Tarihi: 05.03.2019.
- URL 3: <https://www.tac.k12.tr/>, Erişim Tarihi: 12.06.2019.
- URL 4: <https://earth.google.com/web/@40.88148022,35.46224986,756.70592703a,671.85199302d,35y,-135.06655233h,44.99934132t,0r/Data=CluauXjnciqwedqwodewmji2mjaxytnknjm6mhgynmu0zje2ywfln2t4zjmzrykptzrwreah96-Sncm7quaqe01lcnppzm9uiezlbbmaxnlc2kyaiaab>, Erişim Tarihi: 12.04.2019.
- URL 5: https://www.google.com.tr/search?q=Merzifon+Amerikan+Koleji+K%C4%B1zlar+Mektebi&Sxsr=Aliczsasxvovappbzlvcrjzifbu9dygw:1658945967875&Source=Lnms&Tbm=İsch&Sa=X&Ved=2ahukewjqkfeol5n5ahuuqvedhebfbdıq_Auoaxoecaeqaw&Bih=1920&Bih=937&Dpr=1, Erişim Tarihi: 10.06.2019.
- URL 6: <http://ozhanozturk.com/2018/01/07/Merzifon-Amerikan-Koleji-Pontusculuk/>, Erişim Tarihi: 13.09.2018.
- URL 7: <http://ozhanozturk.com/2018/01/07/Merzifon-Amerikan-Koleji-Pontusculuk/>, Erişim Tarihi: 13.09.2019.
- URL 8: https://www.google.com.tr/search?q=T%C3%Bcrkiye+Haritas%C4%B1&Sca_Esv=567963742&Tbm=İsch&Sxsr=AM9HkKk-Apv63IgFTl6t_MCW-Tewoartlw:1695544503386&Source=Lnms&Sa=X&Ved=2ahukewiry-my-68kboxusr_Edhff7cbaq_Auoaxoecamqaw&Bih=1920&Bih=931&Dpr=1#imgre=9Cx-Qoiz5bhtpm, Erişim Tarihi: 24.09.2023.

BİYOKÜLTÜREL BAKIŞ AÇISIYLA MÜZİKTE "SANAT" VE "SANATÇI" KAVRAMI

The Concept of "Art" and "Artist" in Music From a Biocultural Perspective

Günel Gürsel ARTIKTAY¹

ÖZET

Kültürün değişiminde sosyal, biyolojik ve ekolojik faktörlerin bir araya gelmesiyle gerçekleşir. Kültür ve biyoloji birbirini etkileyen ve dönüştüren alanlar olduğu için bu makalede kültür "biyokültür" ve kültüre ait ürünler ise "biyokültürel ürün" olarak adlandırılmıştır. Biyokültür ve biyokültürel ürünler bilgi, bilginin işlenmesi ve geribildirim gibi unsurlarla karmaşık sistemlerde şekillenir. Sosyal yapı, biyokültürel ürünlerin ve biyokültürün belirmesini sağlar ve bunlar organizmalar ve organizmaların etkileşimleri aracılığıyla gerçekleşir. Biyokültürel ürünleri ve biyokültürü mümkün kılan ise "biyokültürel bilgi"dir.

Müzik eseri, sesin ve sessizliğin belirli bir zaman içinde organize edildiği bir biyokültürel üründür. Müzik, bilişsel düzeyde yapılanmış, zaman içinde şekillenen ve sosyal etkileşimlerle beliren bir biyokültürdür. Her yeni müzik eseri, akustik iletişim sistemi aracılığıyla duyguları harekete geçiren ve biyokültürel bilgiler sunan bir iletişim aracıdır. Müzik ve müzik biyokültürü, sosyal yapıdaki organizmalar arasındaki etkileşimlerden doğar ve birbirlerini sürekli olarak etkileyerek evrilmelerini sağlar.

Sanat kavramı, değerler üzerinden biyokültürel ürünlerin nitelendirilmesi girişimidir. Sanat eserleri, onaylanma adayı olarak toplum ya da sanatçının üretirken ulaştırmaya çalıştığı kesim tarafından kabul görür. Sanatın yorumlanması, dönemin kıstaslarına uygun olarak gerçekleşir. Değerler zaman içinde sürekli olarak değişir, dolayısıyla sanat tanımı da tamamlanmamış bir kavramdır. Biyokültürel bakış açısı, kültürel ürünleri biyokültürel bilgi üzerinden tanımlama imkanı sunar. Biyokültürel bir ürün olan sanat eserinin bilgileri, uzun süreli bir düşünce nesnesi olarak nesiller boyu olumlu bir duygulanımla varlığını sürdürebilmiş olmalıdır.

Anahtar Kelimeler: Müzik felsefesi, sanat felsefesi, anlam

ABSTRACT

Cultural change occurs through the combination of social, biological, and ecological factors. Since culture and biology are interconnected and transformative areas, in this article, culture is referred to as "bioculture" and cultural products are referred to as "biocultural products." Bioculture and biocultural products are shaped in complex systems with elements such as information, processing, and feedback. Social structure enables the emergence of biocultural products and bioculture, and these occur through the interactions of organisms and their interactions. What enables biocultural products and bioculture is "biocultural knowledge."

A musical composition is a biocultural product in which sound and silence are organized within a certain time frame. Music is a bioculture that is structured at a cognitive level, shaped over time, and emerges through social interactions. Each new musical composition is a means of communication that triggers emotions and provides biocultural information through the acoustic communication system. Music and the bioculture of music arise from interactions among organisms in social structure and continuously influence each other, allowing for their evolution.

The concept of art is an attempt to characterize biocultural products based on values. Artworks are accepted by society or the audience to whom the artist tries to reach as candidates for approval. The interpretation of art takes place in accordance with the criteria of the period. Values constantly change over time, therefore the definition of art is an incomplete concept. A biocultural perspective offers the opportunity to define cultural products through biocultural knowledge. The information of an artwork, which is a biocultural product, should have been able to sustain its existence as a long-term object of thought with a positive emotional response for generations.

Keywords: Music philosophy, art philosophy, meaning

EXTENDED ABSTRACT

Cultural changes (evolution in the long term) occur in complex systems. "Complex system" is a system where many components come together and interact, often yielding unpredictable outcomes. These systems are typically defined as complex adaptive systems, possessing nonlinear dynamics and self-organization capabilities.

In this article, it is emphasized that the fields of 'Culture' and 'Biology' mutually influence, transform, and have boundaries that cannot be precisely defined. Furthermore, attention is drawn to the interaction and transformation of social, biological, and ecological factors in the evolution of culture within complex systems. Therefore, it is stated that culture and biology are inseparable and that humans are in an interaction between culture and biology as physical beings. In this context, the terms "bioculture" and "biocultural product" are used to refer to the biological foundations of culture.

"Bioculture" and "biocultural product" emerge and shape in complex systems such as the brain, organism, and social structure. These structures are considered as ecological, complex, adaptive, and dynamic structures formed through feedback interactions. There are three fundamental elements that enable complex systems: information, processability of information, and feedback.

The article highlights the importance of information, information processing, and feedback mechanisms as fundamental elements of complex systems. It emphasizes the need for representation and sensory processing of information in these systems. Social structures also provide the information that enables the emergence of biocultural products and bioculture through organisms. The processing of this information is necessary for complex systems to self-organize.

The concepts of bioculture and biocultural products are explained through the example of music. Music compositions are defined as biocultural products in which sound is organized over time. Each music composition is a communication system that triggers emotional responses and provides biocultural information. Music is a bioculture that is created at a cognitive level and shaped by social interactions. The music experience contains various biocultural information, and behaviors associated with music such as dancing and singing can reveal different biocultural information. Interactions between social structures occur through music compositions and music bioculture.

The concepts of art and artist are also reevaluated from the perspective of biocultural information. Art is a concept created and interpreted by humans. Artworks emerge as candidates for approval by society or the artist. Artworks carry values that comply with the criteria of the period and demand interpretation. The evaluation of art is determined by cultural conditions and value norms. Values can change over time, and the definition of art can constantly change. The constant change of values is a result of the unfinished definition of art and the continuous evolution of art.

The biocultural perspective, emerging on the basis of biocultural information transfer, provides the opportunity to define the concept of "art" by the criterion of the "success of existence" for any biocultural product. The measure of this success lies in the ability of the information to be transmitted across as many generations as possible.

Artworks surpass the expectations shaped by experiences, offering new possibilities for knowledge and representing additional layers of information. Biocultural products, with their layers of meaning and innovations, can sustain their existence by being selected and transmitted at the population level for an extended period. Thus, they can be characterized as "works of art."

GİRİŞ

Müzik ve sanat, insanın en temel ifade biçimlerinden biri olarak, zaman ve mekânın ötesinde bir iletişim kanalı oluşturur. Bu makale, müzik başta olmak üzere sanat eserlerinin, biyolojik ve kültürel öğelerle nasıl iç içe geçtiğini, bu süreçlerin insan davranışları ve toplumsal yapılar üzerindeki etkilerini biyokültürel bir çerçeveden incelemektedir. Özellikle, disiplinlerarası bir yöntemi benimseyerek, sanat ve müziğin, estetik anlamda nasıl bir bilgi aktarımı gerçekleştirdiği ve bu aktarımın biyolojik unsurlarla olan ilişkisini detaylandırmayı hedeflemektedir.

Sanat ve müzik, kuşkusuz kişisel ifadenin ötesinde, toplumsal norm ve değerlerle iç içe geçmiş, bireylerin ve toplulukların dünyayı algılama ve yorumlama biçimlerini şekillendiren güçlü araçlardır. Makalenin amacı, bu eserlerin nasıl bir sosyal etkileşim aracı olarak işlev gördüğünü, duygusal ve bilişsel düzeyde nasıl yapılandırıldığını, bilgi işleme ve geribildirim mekanizmalarıyla toplumsal yapılar içinde nasıl bir rol oynadığını kapsamlı bir literatür taraması ile aydınlatmaktır.

Makalenin sağladığı bakış açısı, sanat ve müziğin, toplumun belleğini nasıl şekillendirdiğini, kuşaklar boyu nasıl bilgi aktardığını ve insanların birbirleriyle ve çevreleriyle olan ilişkilerinde nasıl merkezi bir rol üstlendiğinin altını çizmektedir. Böylelikle, sanatın ve müziğin sadece zevk veren nesnelere olmadığı, aynı zamanda toplumların biyolojik ve kültürel mirasını taşıyan ve aktaran dinamik yapılar olduğu vurgulanmıştır.

1. Biyokültürel Bilgi

Kültürün değişiminde sosyal, biyolojik ve ekolojik olanaklar iç içe geçmiştir. Dolayısıyla kültürü tanımlayan, üreten, dönüştüren, uzay ve zamanda bir bedenle “biyolojik” olarak var olan insan için “kültür” ve “biyoloji” alanlarının birbirinden ayrılabilmesi mümkün değildir. Bu makalede “kültür” ve “biyoloji”, birbirlerini doğrudan etkileyen ve dönüştüren alanlar olduklarından dolayı kültürün yerine “biyokültür”, kültüre ait ürünler de “biyokültürel ürün” olarak yeniden adlandırılmıştır.

“Biyokültür” ve “biyokültürel ürün”, karmaşık sistemlerde (beyin, organizma, sosyal yapı gibi) yapılırlar ve belirirler. Bu yapılar, geri-bildirimli etkileşimlerle şekillenen ekolojik, karmaşık, uyarlanabilir ve dinamik yapılardır.

Karmaşık sistemleri mümkün kılan üç temel unsur bulunmaktadır: bilgi, bilginin işlenebilmesi ve geribildirim. Bu sistemlerde öncelikle bilgi temsil edilmeli, temsil edilen bilgiler duyuşsal olarak (ampirik) işlenebilmelidir. Sonrasında sistem de işlenen bilgilerin geri bildirim döngülerine katılmasıyla kendi kendini organize edebilmelidir. Karmaşık bir sistem olan sosyal yapı, biyokültürel ürünlerin ve biyokültürün belirmesini sağlayan bilgiyi (biyokültürel bilgi) organizmalar yoluyla sağlar, organizmalar da bedenleriyle. Hemen ardından geribildirimlerle kendi kendini örgütleyebilmesi için gerekli önkoşul da bu bilgilerin işlenebilmesidir. Fakat öncelikle biyokültürel ürünleri ve biyokültürü mümkün kılan yani işlenen ve geri bildirim döngülerine katılan bu “biyokültürel bilgi” kavramının kapsayıcı bir tanımlaması yapılmalıdır.

“Biyokültürel bilgi, bilinçli ve/veya bilinçsiz süreçler sonunda düşünce nesnesi olabilen şey.”

Bedenleşmiş biyokültürel bilginin oluşma süreci ise duyuşsal girdilerin biçimlendirilip bir örüntü halinde düşüncenin bir parçasına dönüşmesi şeklinde gerçekleşebilir. Beyin ise organizmanın çevreden aldığı bütün verileri, bilinci ve bilinçdışı kapsayan bir bütüncül süreçle düşünce nesnesine dönüştürdüğü bir kavşaktır ve algıya sadece bir bileşen olarak katılmaktadır. Dolayısıyla bilgi işleme de organizmanın dış dünyayla temasının düşünce nesnesine dönüşme sürecidir.

2. Bir Biyokültür ve Biyokültürel Ürün Olarak Müzik

En kısa tanımıyla bir müzik eseri, sesin ve sessizliğin belirli bir zaman içinde organize edildiği bir biyokültürel üründür. Müzik ise eserleri belirli bir bilişsel düzeyle yaratılmış, zaman içinde yapılanmış ve sosyal etkileşimlerle beliren bir biyokültürdür.

Her yeni müzik eseri duyguları harekete geçiren ve deneyimler hakkında biyokültürel bilgiler veren bir akustik iletişim sistemidir. Fakat tek tek hiçbir frekans, çalgı, zaman, ses şiddeti tek başına “müzik eseri” değildir. Bu katmanların beyindeki doğrusal olmayan etkileşimleriyle meydana gelen müzik eseri, bellekte çoklu uyarılarla ve çeşitli deneyimlerle kodlanarak aktarılan ve katmanlarının toplamından fazlası olan biyokültürel bilgiler-göstergeler (zindelik göstergesi vs.) barındırır.

Somut bir davranış olarak ele alınan müzik, gösterge işlevi görececek birçok biyokültürel bilgi içerir. Dans etmek aerobik zindeliği, koordinasyonu, gücü ve sağlığı ortaya çıkarır. Heyecanlılık, ses kontrolü de dahil olmak üzere ince motor kontrolüne müdahale ettiğinden, tuşlara basarak şarkı söylemek özgüven, statü ve dışa dönüklüğü ortaya çıkarabilir. Ritim, beynin karmaşık hareketleri güvenilir bir şekilde sıralama kapasitesini ve merkezi kalıp oluşturucularının verimliliğini ve esnekliğini ortaya çıkarabilir. Enstrümantal müziğin virtüözik performansı, motor koordinasyonu, öğrenilen karmaşık davranışları otomatikleştirme kapasitesini ve pratik yapmak için zamana sahip olmayı ortaya çıkarabilir (bu da ağır ebeveyn sorumluluklarının olmadığını ve dolayısıyla cinsel uygunluğu gösterir). Melodik yaratıcılık, mevcut müzik tarzlarında ustalaşmak için öğrenme yeteneğini ve en iyi şekilde heyecan verici yenilikler üretmede bunların ötesine geçmek için sosyal zekayı ortaya çıkarabilir (Miller, 2000:340).

Sosyal yapılardaki organizmaların, ortaya çıkan bu müzik eserleriyle ve bu eserler hakkında birbirleriyle etkileşmelerinden de o eserlere ait bir “müzik biyokültürü” ortaya çıkar. Müzik biyokültürü de kavrayış olarak kendisini meydana getiren müzik eserlerinin toplamından daha fazlasına (statü göstergesi, ekonomik piyasa değeri, dans, teknoloji vb.) işaret etmektedir.

Müzik deneyiminin ilişkisel niteliğine vurgu yapan önemli bir örnek, "musicking" kavramıdır. Bu kavram, müziğin sadece bir akustik nesne ve dinleme aktivitesi olmaktan öte, toplumsal bir etkinlik, bir deneyim ve bir iletişim biçimi olduğunu vurgular (Small, 1998).

Karmaşık sistemlerdeki etkileşimlerden beliren müzik ve müzik biyokültürü, kendilerini oluşturan akustik bileşenlerin toplamından çok daha fazla bilgiyi (toplumsal normlar, gelenekler, bestecinin zindelik göstergeleri gibi) barındırır. Aynı zamanda bu iki olgu birbirlerini geri bildirimli olarak sürekli yapılandırır ve bu sayede birbirlerinin evrilerek değişmelerini mümkün kılarlar.

3. “Sanat” ve “Sanatçı” Kavramlarının Biyokültürel Bilgi Bakış Açısıyla Yeniden Değerlendirilmesi

“Sanat”; insan icadı bir kavram, üreticisini ve tüketicisini kapsayan bir bütün olarak olarak antropojenik yani yoruma bağımlı ve henüz tamamlanmamış bir kavramdır.

Üreticinin amacı ve tüketicinin yorumu arasındaki etkileşim ancak sanatın tanımlanabilmesine olanak sağlamaktadır. Dolayısıyla sanat eserleri de Terry Barrett’ın da dediği gibi “‘bir şey hakkında olma’ durumundadırlar ve yorumlanmayı talep ederler” (Barrett, 2020:149). George Dickie, sanatın antropojenik yönünü “onaylanma adayı”² fikriyle vurgulamaktadır. Her “sanat çalışması-work of art”, toplum ya da sanatçının üretirken ulaştırmaya çalıştığı kesim tarafından “onaylanma adayı” statüsünde ortaya çıkmaktadır (Dickie, 1969:253). Sanatın bu “sergilenme” ve “yorumlanma” zorunluluğu, onu herhangi rutin bir eylemden ayırır. Paul Bloom’un da belirttiği üzere bu özellik, “John Cage’in 4’33 isimli eseriyle, panik atak geçirdiği için piyanonun başında 4 dakika 33 saniye oturan bir adam arasındaki farka işaret etmektedir” (Bloom, 2017:143).

Sanatın yorumlanması dönemin kıstaslarına bir uygunluk gösterir. Hegel’in de belirttiği üzere, her sanat eseri kendi zamanına, insanına ve çevresine aittir fakat farklı tarihsel fikirlerle bağlıdır (Hegel, 1973:55). Nesnelere sahip oldukları içsel ve algısal bir nitelikten ötürü değil, Danto’nun tabiriyle “sanat dünyası”nın kuramsal atmosferiyle uyumlu olduğu için sanattırlar ve bu sebepten sanat eserinin taşıması muhtemel anlamları üzerinde tarihsel kısıtlar bulunmaktadır (Danto, 1981:44) “Sanat Dünyası”nın kültürel koşulları, sanatı değerlendirme kıstaslarımızı belirler. Michael Baxandall bu sınırlandırılmış değerlendirmeye “dönem gözü” adını vermiştir (Baxandall, 2006).

“Sanat” ve “sanatçı” kavramları, inşa edilen “değerler” üzerinden “sanat eseri iddiası, amacı” taşıyan kültürel ürünlerin nitelendirilmesi girişimidir. Değerler nesnel bir şekilde var değildir fakat zaman içinde sürekli olarak yeniden üretilirler ve sadece geçerlidirler. Herhangi bir kültürel ürünün değerli olduğu iddiası, o kültürel ürünün kendinde nesnel bir değeri olduğuna değil koyulan değer normlarının o ürün için geçerli olduğuna işaret etmektedir.

Brian Eno sanat tüketicisinin değer üretimine katkısı konusunda şunları yazmıştır:

² “Candidate of appreciate”in çevirisi olarak kullanılmıştır.

“Geçmişin sanat tarihi, değerın şeyin içinde olduğunu bizim bir radyo alıcısı gibi olduğumuz fikrinden (ah evet, Michelangelo'nun Pieta'sı güzel, çünkü bu oranlar bir çeşit ideal ölçü tipini yansıtıyor ve bizimle onun üzerinden iletişim kuruyor) destek olarak kullandı... Değer, yapılan işlemde. Bir nesnenin kendisi, ilgisiz alakasız (Duschamp'ın pisuvarı) bir şey olabilir. Bir bahçıvan küreğini ya da aslında bir bisiklet tekerleğini de seçmiş olabilirdi. Yaptığı, “Hey izleyici, içeri gel ve değer yarat” dediği durumu yaratmaktı.” (Eno, 2011/2013:85)

Değer kıstaslarının her dönemde sürekli olarak değişmesi, neyin sanat olduğu konusunun tamamlanmamasının başlıca sebebidir. Fakat sanat tanımının kendisi bir sıfat olarak bütün bunların üstünde konumlanmıştır. Sanat sıfatının niteledikleri geçici fakat kavramın kendisi bir ideal olarak sürekli. Hem niteleyenın değer içeriği hem de buna bağlı olarak nitelenen sürekli değişmektedir. Her dönem yeniden yapılan tanımlamalar, bir süre sonra değerlerin evrimiyle kaçınılmaz olarak aşınma, kapsayıcılığının giderek azalması ve kaçınılmaz olarak terkedilme kaderiyle yüzleşmektedir. Bu ise tanımın sonudur (tarihin sonu, sanatın sonu, ahlakın sonu vs.).

Örneğin sanat kavramının şu ana kadar barındırdığı sanat eseri değerlerinden bazıları şöyle sıralayabiliriz; hakikate yakınlık, salt gerçek ile arasındaki ayrım (imgesellik), arzunun nesneye aktarılabilmesi, doğayı olduğu gibi aktarabilmek, öğreticilik, evrensel bir haz uyandırmak, motor becerilerin üstünlüğü (hiperrealizm, virtüözite), mental zindelik göstergeleri (matematik, bilim ve felsefe bağıntıları), fikir (“şey”leri başka türlü düşünebilme, yerleştirme, performans).

Biyokültürel bakış açısı kültürel ürünleri sanat olarak nitelendirebilecek bu değeri biyokültürel bilgi olarak “var olabilme başarısı” üzerinden tanımlama imkânı vermektedir. Bu başarının karşılığı, herhangi bir bilginin³ kendini olabildiğince fazla nesil boyunca kopyalayabilmesi, varlığını sürdürebilmesidir. Bu yaklaşım sanat kavramının değerlerini belirlemeyi belli bir zümrenin ya da hegemonyanın elinden alıp daha demokratik bir zemine konumlandırmaktadır.⁴

Biyokültürel bir ürün olarak “sanat eseri” adayının bilgilerinin de öncelikle başarı gösterebilmiş yani popülasyon düzeyinde bir düşünce nesnesi olarak nesiller boyu olumlu bir duygulanımla varolmayı başarabilmiş yani *uzun süreli* seçilebilmiş olması bir önkoşuldur. Geleneksel sanat dalları olarak kabul edilen müzik, resim, heykel⁵ gibi çok bilinen türlerden daha geniş kapsamlı olarak, iletişimin sağlanabildiği yani bilgileri alıcıya gönderebildiğiniz her türlü bilinçli farkındalık da içeren eylemde bu tanım geçerlidir. Burada “olumlu” nitelemesinden kasıt, günlük dildeki “mutluluk, huzur, sevinç” gibi duygu durumlarından ziyade herhangi bir şeyi seçmemize sebep olan bir niteliktir. “Olumlu duygulanımla varolmak” demenin karşılığı, o duyguyu yaratan bilginin seçilebilmiş olması demektir.

Biyokültürel ürünler (söylem, eylem, soyut, somut, deney, kavram, dil vs.) bilgi temsilileridir. Bilgiyi “iletin” ve “alan” ayrımı ve bunların doğrusal olmayan etkileşimi, bizi zorunlu olarak “potansiyel” kavramına götürür. Çünkü bu ürünler hem temsil ettiği bilgilerin çok daha fazlasını ihtiva ederler hem de temsil ettikleri bilgileri doğrudan aktarabildikleri gibi alıcının o bilgiye vakıf olma (bilgi dağıtıcısında karşılığının olup olmaması) ve yorumlama kapasitesiyle ilişkili bir “potansiyel” olarak da barındırabilirler. Yorumaya dayalı bu potansiyel bilgi olanaklarının karşılığı “anlam”dır.⁶

“Anlam”, ürünün temsil ettiği enformasyon örüntülerinin kişilerin bilgi dağıtıcısındaki bilgilerle (içerikle bağlantılı olan) çoğunlukla eşleşmesiyle ortaya çıkar. İçeriğe dair bilgilerin değerlendirilebileceği kıstaslar ise “bağlam” olarak tanımlanabilir. Bağlam, bilgilerin içeriğe uygun olarak hangi bilgilerle karşılaştırılabileceğinin ve eşleşebileceğinin

³ Bilgi evrimsel biyolojide DNA'ya karşılık gelmektedir. Kültür ürünlerinde ise ürünlerdeki mevcut (doğrudan) ya da potansiyel bilginin (gösterge) karşılığıdır.

⁴ Herhangi bir eserin belirli sanat galerilerinde, konser salonlarında, performans alanlarında vs. sergilenmesi, o esere her şeyden bağımsız “sanat” niteliği kazandırmayacaktır. Bu noktada başka birçok baskı unsurları, değişkenler ve değerler devreye girmektedir. Bu yaklaşım aynı zamanda süje ve nesne arasındaki değer probleminde – yani aslolan değerın kimde olduğu konusunda bir dengeyi de barındırmaktadır.

⁵ Bu sanat dalları da tarihin bütün dönemlerinde sanat olarak görülmemiştir. Paul Oskar Kristeller'in aktardığına göre; romanın, sözsüz müziğin ve tuval resminin önemi olmadığı tarihler olduğu gibi, epik şiirin, mozaığın, duvar boyamanın, oymacılığın, bahçe düzenlemenin, vazo boyamanın çeşitli zamanlarda “ana” sanatlar olarak nitelendirildiği tarihler de vardır (Kristeller, 1952:497)

⁶ Literatürde “gösterge” olarak tanımlanan kavram aslında tam olarak beliren kavramların ihtiva ettiği potansiyel bilgiler yani anlamlardır.

sınırlarını belirlemektedir. Dolayısıyla bilgiler, bağlamla birlikte anlama dönüşebilirler. Yorum ise eşleşen/tanıyan örüntüleri, yine içerikle bağlantılı başka örüntülerle ilişkilendirmektedir/ilişkilendirebilmektedir.

Bir eserin bilgileri popülasyon düzeyinde (toplum belleğinde) ne kadar uzun süre yer edinirse, zaman aşımında o kadar başarılı olur. Zaman aşımında başarılı olmak, yani bellekte bilgi olarak saklanmak ve aktarılmak, biyokültürel ürünlerdeki sanatçının doğrudan tanımladığı mevcut anlam katmanlarına ya da anlama olanak sağlamasına-potansiyel bilgiye bağlıdır.

Çoklu anlam katmanı, daha fazla organizmanın (dolayısıyla kültürün) bilgileriyle eşleşmeye imkân verir. Ayrıca çoklu katmanın anlam açım/deşifre süresinin uzunluğu, o ürünün bilgilerinin çok daha fazla nesil boyunca hayatta kalmasını sağlayacaktır. Örneğin anlam üretmeye olanak sağlayacak en önemli katmanlardan biri dildir. Dominic Stritani'ye göre, gerçek ve nesnel dünyanın saf, kodlanmamış ve nesnel deneyimi diye bir durum mümkün değildir. Bu deneyim dil gibi simgesel işaret sistemlerine bağlıdır (Strinati, 2008). Bu işaret sistemleri bilgiyi doğrudan verebileceği ("su istiyorum" gibi mesajın anlamın kendisi olması) gibi, o bilginin enformasyonlarını başka enformasyonlarla birleştirerek, karıştırarak ya da ilişki kurarak da ("metafor, metinlerarasılık vs." gibi mesajın anlamdan ayrılması)⁷ verebilir. Böylelikle anlam katmanları yaratıp, "şey" leri başka türlü düşünmeyi ve değerlendirmeyi mümkün kılmaktadırlar.⁸

Müzikte de bilgi üretmenin azınsanmayacak bir kısmı da dilden geçmektedir. Steven Pinker'ın (1997/2016) belirttiği gibi dil, ses ile anlam arasında bağlantı kurmanın yoludur. Müziğe eklenen bir metin (şarkı sözü ya da libretto gibi), müziğe başka bir uyaran ve anlam imkânı/katmanı daha ekleyecektir. Bu sözlere insanların deşifre etmeye çalışacakları ve kendi anlamlarını yüklemelerine ya da birden fazla anlam yüklemelerine imkân tanıyan metaforların⁹ kullanımı ise bilgi potansiyelini derinleştirecektir.

Öte yandan müzik ve görüntünün beraber kullanıldığı sinema, opera, müzik klipleri gibi yapıtlarda görüntünün barındırdığı içerik, müzikle iletilmek istenen etkiyi arttırmakla kalmaz, ona simgeler ve işaretler yoluyla yeni anlam katmanları kazandırır.

Herhangi bir kültürel ürününün, olabildiğince uzun süre "anlam" üretilebilmesini sağlayacak yeni bilgi olanağı ne kadar fazla ise (örneğin birden fazla müzik türünün içeriklerini barındırması, çalgı kullanımının çeşitlendirilmesi ya da şiir, sinema gibi alanlardan yararlanılması gibi) kalıtımda da başarı şansı o derece yüksektir. Kısa süreli seçimlerde kısıtlı ya da daha az yeni bilgi olanağı ve hafif bilişsel yük tercih sebebiyken, sanat eseri olarak yorumlanabilecek eserler olabildiğince yeni ve potansiyel bilgi olanağı barındırmalıdır.

Yeni bilgi olanağı, eserin deneyimlerin belirlediği beklentileri aşmasıyla doğru orantılıdır. Rudolf Arnheim'ın (1971/2010) dediği gibi, bir olayın gerçekleşme olasılığı ne kadar düşükse, oluşumu o kadar fazla bilgiyi temsil eder. Bu doğada kendini gösteren kuvvet yasasıyla¹⁰ da paralellik gösteren bir durumdur. Kuvvet değeri büyük olan olaylar, küçük olanlara nazaran daha az gerçekleşmektedir. Örneğin temelinde aynı fiziksel süreçler olmasına rağmen büyük depremler küçük depremlerden daha ender gerçekleşirler. Sanat eserlerinin oluşumunda da aslında insan davranışındaki aynı temel basit mekanizmalar olmasına rağmen popüler ürünlere kıyasla çok daha az ortaya çıkarlar, dolayısıyla çok daha fazla bilgiyi temsil ederler.

Herhangi bir sanat eserine baktığınızda, o eserden aldığınız duyu verileri beyindeki birçok alana iletilmek üzere parçalara ayrıştırılmaktadır ve her bir özelliği ayrı ayrı işlenmektedir. Medina'ya göre ne kadar çoklu duyuusal veri sağlarsanız, beynin öğrenme becerileri de o kadar artmaktadır (Medina, 2014). Roz Townsend'ın (1995/2001)

⁷ Pek çok hayvan iletişimi bilgiyi doğrudan ileten bir yapıyla sağlarken atalarımız mesajı anlamdan ayırmakla birlikte gerçek ile mesajları birbirinden ayırabilmiştir. Dildeki bu mutasyon nesne ile betimleme arasına mesafe koyarak sanata imkân tanımıştır: "Bu bir pipo değildir."

⁸ Louis Sass (2017), "Madness and Modernism" adlı kitabında normal şartlar altında gözümüze çarpmayan bir şeyi alıp onu dikkat hedefine dönüştüren bir farkındalığı "hiperdüşünümsellik" olarak tanımlamıştır. Bu noktadan bakıldığında sanatın bir hiperdüşünümsel etkisi olduğu düşünülebilir.

⁹ Enigmatic Metaphor/Muamma Metafor

¹⁰ "Bir olayın sıklığı I'ın, olayın büyüklüğünün bir kuvvetine (üssüne) bölünmesiyle elde edilir. Tersten söyleyecek olursak bir olayın büyüklüğü I'ın, olayın sıklığının (f'nin) bir kuvvetine (üssüne) bölümüyle doğru orantılıdır. Kuvvetin tam değeri çok da önem teşkil etmediğinden de bu durum genellikle "1/f" gürültüsü olarak adlandırılır" (Gribbin, 2004/2013:189).

"Öğrenme Zenginliği" kitabında belirttiği üzere, duyu organlarının her birinin öğrenme üzerinde farklı etkileri vardır ve bilgileri okuma, işitme ve görme yoluyla öğrenmenin hatırlanma oranları farklıdır. Dolayısıyla üretilen herhangi bir sanat eserinin öğrenilmesi, algılanması ve bellekte yer alması, o eserin çok yönlü uyarılarına bağlıdır. Bu eser, beyine yayılmış durumdaki birden fazla işlemciyi yeni, eş zamanlı ve birbiriyle uyumlu bir biçimde uyardığında ise bir "sanat eseri"ne dönüşmektedir (Dehaene, 2009/2014).

Sanatçı da bütün bu sanat tanımlarının gereğini yerine getirebilen, bilişsel yeti ve motor becerinin verimli bir birleşimini sağlayabilen organizmadır. Sanatçı sıfatının başka bir önemli içeriği de "süreklilik"tir. Belirli sayıda eserden ziyade üretimde belirli bir sürekliliği sağlayabilmiş olması önemlidir. Sanatçının bu üretim mekanizmasının sürekliliğini, zayıf öncüllerden yola çıkarak basit bir tümevarımla kabul ederiz. Örneğin popüler müzikteki yaygınlıkların gerekçelerinin açıklandığı bölümde de anlatıldığı üzere popüler müzik piyasasında, çoğunlukla ekonomik kaygılarla daha önce yaygın olanı üretebilmiş organizmalara yatırım yapılmaktadır. Bunun temelinde sürekliliğe tümevarımsal bir kabulde gelen güven yer almaktadır.¹¹

Kendisi de bir biyokültürel ürün olan sanatçının, ürünlerine yüklediği anlam katmanlarının seçilmesinden farklı olarak bir de kendisinin biyolojik olarak seçiliminden kısaca bahsetmek gerekmektedir.

Sanatçının, biyolojik yönden bilgilerini aktarma yani üreme konusundaki avantajları hakkında da çeşitli görüşler öne sürülmüştür. Bu görüşlerin merkezinde "Cinsel Seçilim" yer almaktadır (Darwin, 1859).

"Herhangi bir sanatsal performans kendine güven, yaratıcılık, duygusallık ve vücudun gizli kalitelerinin gösterilmesi olarak düşünülebilen vücut özelliklerini gerektirir" (Miller, 2000:340) ve "karmaşık davranışlar, iyi bir uyum yeteneği göstergesidir ve sadece maliyetli ve karmaşık bir beynin ürünü olabilecek sanat ve dil gibi davranışlar üreterek, eş adaylarına uyum yeteneğimiz olduğunu ilan ederiz" (Miller, 2019:123).

Sanatçıyı tanımlarken kullandığımız bilişsel yeti ve motor beceriler, asgari düzeyde bir zindeliği gerektirmektedir ve ürünler de bu zindeliğin ipuçlarını barındırır. Müzik de akustik düzenlemeler yoluyla yeteneklerimizi ilan ettiğimiz bir araçtır. Bloom'a göre, "uzun bir süre için bir ritmi geliştirmek ve sürdürmek, zekanın, yaratıcılığın, dayanma gücünün ve kas kontrolünün kullanışlı bir göstergesidir ve bütün bunlar bir eşte aranacak olumlu özelliklerdir" (Bloom, 2017:134).

SONUÇ

Sanat, üreticisini, tüketicisini ve yorumlayıcısını kapsayan antropojenik, yoruma bağımlı ve henüz tamamlanmamış bir kavramdır. Sanat eserleri, yorumlanmayı talep eder ve "onaylanma adayı" olarak toplum ya da sanatçının üretirken ulaştırmaya çalıştığı kesim tarafından değerlendirilir. Sanatın değerleri her dönemde sürekli olarak değişir ve bu durum neyin sanat olduğu konusunun tamamlanmamasının başlıca sebebidir.

Biyokültürel bilgi aktarımı temelinde yükselen biyokültürel bakış açısı, herhangi bir biyokültürel ürünü "sanat" olarak nitelendirebilecek bir değeri "var olabilme başarısı" üzerinden tanımlama imkânı vermektedir. Bu başarının karşılığı, herhangi bir bilginin kendini olabildiğince fazla nesil boyunca aktarabilmesidir.

Herhangi bir sanat eserinin, olabildiğince uzun süre "anlam" üretilebilmesini sağlayacak yeni bilgi olanağı ne kadar fazla ise, kalıtımda da başarı şansı o derece yüksektir. Sanat eserleri, deneyimlerin belirlediği beklentileri aşarak yeni bilgi olanağı sunarsa, daha fazla bilgiyi temsil ederler. Bu sebeple sanat eserleri, popüler ürünlere kıyasla daha az ortaya çıkarlar fakat daha fazla bilgiyi temsil ederler.

Bu minvalde herhangi bir biyokültürel müzik eseri de barındırdığı anlam katmanları ve yeniliklerle uzun süre popülasyon düzeyinde seçilerek ve aktararak bilgi varlığını sürdürdüğü ölçüde "sanat" olarak nitelendirilebilir.

¹¹ Bu sebepten daha önce yaygınlaşan şarkıları yapmış kişilerin sipariş fiyatları daha pahalıdır.

KAYNAKÇA

- Arnheim, R. (1971). *Entropy and Art: An Essay on Disorder and Order*. California: University of California Press.
- Barrett, T. (2020). *Sanatı Eleştirmek: Günceli Anlamak* (G. Metin, Trans.), İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Baxandall, M. (1972). *Painting and Experience in 15th Century Italy*. Oxford: Clarendon Press.
- Bloom, P. (2017). *Hazzın Bilimi (2. Basım)* (A. Birsen, Trans.), İstanbul: Alfa Bilim.
- Danto, A. C. (1974). *The Transfiguration of the Commonplace*. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 33(2): 139–148. <https://doi.org/10.2307/429082>
- Darwin, C. (1859). *On the Origin of Species By Means of Natural Selection or Preservation of Favoured Races In The Struggle of Life*. London: Murray. Retrieved December 2, 2019, from https://web.archive.org/web/20230531073201/http://darwin-online.org.uk/converted/pdf/1859_Origin_F373.pdf
- Dehaene, S. (2014). *Beyin Nasıl Okur? Okumanın Bilimi ve Evrimi (2. Basım)* (O. Karakaş, Trans.), İstanbul: Alfa Yayınları. (Orijinal eser 2009'da yayımlandı)
- Dickie, G. (1969). 'Defining of Art'. *The American Philosophical Quarterly*, 6: 253–256.
- Eno, B. (2013). *Büyük Kültür Teorisi*. In J. Brockman (Ed.), *Kültür* (F. İyidoğan, Trans., pp. 74-86), İstanbul: Alfa.
- Gribbin, J. (2013). *Derin Basitlik: Kaos, Karmaşa ve Yaşamın Ortaya Çıkışı*. (A. Barişta & A. Kızıltuğ, Trans.) (2. Basım). İstanbul: Alfa Bilim.
- Hegel, G. W. (1973). *Hegel's Aesthetics: Lectures on Fine Arts* (T. Knox, Trans.), Oxford: Clarendon.
- Kristeller, P. O. (1951). *The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics Part I*. *Journal of the History of Ideas*, 12(4): 496–527. <https://doi.org/10.2307/2707484>
- Medina, J. (2014). *Beynin Kuralları* (G. Tuna, Trans.), İstanbul: Kuzey Yayınları.
- Miller, G. (2000). *Evolution of Human Music through Sexual Selection*. In N. L. Wallin, B. Merker, & S. Brown (Eds.), *The Origins of Music* (pp. 329-360). Cambridge, MA: M.I.T. Press.
- Miller, G. (2019). *Sevişen Beyin* (M. Karaömerlioğlu, Trans.), İstanbul: Alfa.
- Pinker, S. (2016). *Zihin Nasıl Çalışır?* (S. Gürses, Trans.), İstanbul: Alfa Bilim. (Orijinal eser 1997'te yayımlandı)
- Sass, L. A. (1992). *Madness And Modernism: Insanity In The Light Of Modern Art Literature And Thought*, Harvard: Harvard University Press.
- Small, C. (1998). *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*, Middletown: Wesleyan University Press.
- Strinati, D. (2008). *An Introduction To Theories Of Popular Culture (2. Basım)*, London: Routledge. (Orijinal eser 1995'te yayımlandı)

SERAMİK SANATINDA ALTERNATİF KALIP YÖNTEMLERİ*

Alternative Mold Methods in Ceramic Art

İlyas Arapoğlu¹, Duygu Kahraman²

ÖZET

Başlangıçta yerel ve az sayıda, ilkel yöntemlerle üretilen seramiklere olan talep arttıkça farklı üretim teknikleri çeşitlendirilmiş ve geliştirilmiştir. Taş, ahşap, kemik gibi yardımcı malzemelerin kullanıldığı, çimdik ve sucuk yöntemleriyle yapılan ilkel üretimler yerini toprak, seramik ve alçı kalıpla üretilen seri ve tek tip üretime bırakmıştır. Üretim süreçlerinde, zamanla yapılan her iyileştirme daha az maliyetle, çok sayıda ve kaliteli seramik üretimini amaçlamaktadır. Günümüze gelindiğinde seramik çamurunun yaş, yarı yaş veya kuru şekillendirilmesine imkan sağlamak adına çok çeşitli malzeme ve teknikle üretilen kalıplar kullanılmaktadır. Kalıplarda ise en sık alçı, metal, polyester gibi malzemeler tercih edilmektedir. Tüm bu malzeme ve teknik çeşitlilik sıklıkla endüstride kullanılmakla birlikte seramik sanatında da tercih edilmektedir. Öyle ki mevcut uygulamaların ötesinde seramik sanatçıları, sürdürülebilirliği ya da sınırları olmaksızın alternatif malzemeleri kalıp olarak kullanmış, seramik formlarında özgün bir teknik yakalamışlardır. Dolayısı ile seramik endüstrisinde uygulanabilirliği olmayan bu teknikler, doğrudan seramik sanatına mal edilebilecek ve örneklenebilecek önermelerdir. Seramik sanatında alternatif kalıplar deneysel uygulamalar sonucu özgün eserler üretmek için kullanılan yöntemleri içermektedir. Bu doğrultuda sanatçılar kağıt, ekmek, deri, kumaş, sünger vb. malzemeleri yaş çamuru şekillendirmek için kullanmaktadırlar. Bu araştırmada biçim değerleri üzerinden deneysel kalıp teknikleri ele alınarak sanatçı-teknik-eser bağlamında örnekler incelenmiştir. Böylece söz konusu özgünlük olduğunda, biçimsel süreci deneysel şekilde ilerletilen eserlerin sonuçları ortaya konulmuştur.

ABSTRACT

As the demand for ceramics produced locally and in small numbers with primitive methods increased, various production techniques were diversified and developed. Primitive productions made with pinch and sausage methods, in which auxiliary materials such as stone, wood and bone are used, have left their place to mass and uniform production produced with soil, ceramics and plaster molds. In the production processes, every improvement made over time aims to produce a large number of high quality ceramics at less cost. Today, molds produced with a wide variety of materials and techniques are used to enable the wet, semi-wet or dry shaping of ceramic clay. In molds, materials such as plaster, metal, polyester are most often preferred. All this material and technical diversity is frequently used in the industry, but it is also preferred in the art of ceramics. So much so that beyond existing practices, ceramic artists have used alternative materials as molds without sustainability or limitations, and have captured a unique technique in ceramic forms. Therefore, these techniques, which are not applicable in the ceramic industry, are propositions that can be directly attributed and exemplified in the art of ceramics. Alternative molds in ceramic art include methods used to produce original works as a result of experimental applications. In this direction, artists produce paper, bread, leather, fabric, sponge, etc. They use materials to shape wet mud. In this research, experimental pattern techniques were discussed over form values and examples were examined in the context of artist-technique-work. Thus, when it comes to originality, the results of the works whose formal process has been advanced experimentally have been revealed.

Anahtar Kelimeler: Sanat, seramik, kalıp, alternatif, teknik

Keywords: Art, ceramics, mold, alternative, technique

1. ORCID: 0000-0003-1030-879X

2. ORCID: 0000-0002-5814-4387

1. Araş.Gör., Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü, ilyas267@anadolu.edu.tr

2. Profesör, Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü, dkahraman@anadolu.edu.tr

* İlgili makale, "Endüstriyel Üretimde Kullanılan Alçı Kalıpların Seramik Sanatındaki Yeri" adlı Yüksek

Lisans tezi kapsamında üretilmiştir.

EXTENDED ABSTRACT

In the historical process from past to present, human has used and processed all kinds of materials around him to adapt to life. In this context, all kinds of materials on earth have created a resource for humanity. Materials such as wood, stone, soil, bone and leather that are easily accessible under all conditions were the first to be processed. Throughout the ages, sharp stones have shaped bone, bones have shaped wood, and wood has shaped the earth. Primitive materials were used to meet daily needs as well as hunting tools, etc. There were also tools used in its construction. The fact that the soil can be easily shaped by mixing with water under suitable conditions has made ceramic the most important material in meeting the need for pots and pans. Especially in the Neolithic period, the need for ceramic utensils increased, necessitating the development of molding as well as many shaping methods. On the other hand, in the shaping of metals, in addition to the mold tools used to shape the clay, molds made of ceramics have also started to be used. The basic principle of these molds is based on the principle that the desired materials are poured into the created internal cavities and gain body thickness. With the increase in the number of molds in the Hellenistic period, it is understood from archaeological sources that ceramic mass production had its golden age. Especially since metal craftsmanship appeals to the respected upper class and is expensive, the first metal imitation products made of ceramic materials have been started to be made. Ceramics, which were shaped rough and thick before, were thinned as much as metals and detailed decorations were included on the surfaces. Today, chemical developments in metallurgy, glass and ceramics have affected the development of molds throughout history. New fields and specializations have continued to emerge to this day, with increasing competence in the use of materials. Metallurgy, glass, ceramics, plastic, etc. Many materials continue to be produced uninterruptedly with molds throughout history. In contemporary ceramic art, besides plaster, which is often preferred for molding or free shaping, many materials are used to create original works. Although alternative molds are not suitable for experimental and production under all conditions, they can be preferred to produce original works. In these experimental processes, artists have the chance to achieve very different effects with very different materials. For an alternative mold, a wide variety of materials such as sponge, fabric, paper, bread, leather can be used without material and technical limitations, and mud in liquid or plastic consistency can be formed. The fact that ceramic material gains an artistic expression power, considering the industrial aspect, has made it possible for artists to acquire an area of originality where diversity and alternatives are abundant. In addition to using methods such as freehand, lathe and mold shaping, new and unique shaping methods have been started to be developed day by day in the art of ceramics. Ceramic artists, on the other hand, experience using many materials to shape their works in search of originality in the production process of works of art. In the study, the experiences and application results of the artists will be examined. For example, Michal Fargo thought that in the process of using molds, there was a lot of technical knowledge from the construction stage to the application, and finally known results, and he wanted to move the molds away from the process. Refusing to use molds in order to obtain a unique form in his works, Fargo included sponge material, which would serve the same function as the mold. On the other hand, the GT2P team creates an analog mechanism from their project named "Less N°1 Catenary Pottery Printer" and uses various fabric types to create a pattern function and obtains different forms. Hitomi Igarashi, on the other hand, uses different types of origami paper as a mold instead of plaster molds. With paper molds, which allow much finer works to be done than plaster molds, the artist can work with the delicacy he wants. Josh Bitelli completes his search for alternative molds with a completely different application and uses baked leavened bread as a mold. Although bread has a soft and moist structure, it is a material that has the capacity to absorb some liquid. Bitelli pours liquid mud into the mold formed by emptying the big breads and keeps the forms until the bread is completely moldy. Artifacts with very different textures can be obtained by baking the dried form. Luft Tanaka, on the other hand, came across leather in search of a material that could be an alternative to plaster molds, which is a traditional production method in the field of ceramics, and add uniqueness and originality to the objects produced. Tanaka makes the leather ready to be used as a pattern by sewing it in different compositions.

GİRİŞ

Tarih boyunca insanlık, çevresindeki her türlü malzemeyi yaşama uyum sağlamak için değerlendirmiştir. Bu sebeple her koşulda kolayca erişilebilir ve işlev kazandırılabilir olan toprak, taş, ahşap, kemik gibi malzemeler insanlığın ilk izlerini günümüze kadar getirmektedir. Pek çok işlevi bulunan toprak ise ham veya işlenmiş haliyle, insanlığın en çok kullandığı temel malzemesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Toprağın şekillendirilerek pişirilmesi yolu ile elde edilen seramikler başlarda acemice üretilmişlerse de hızlı şekilde geliştirilmiş ve insanlığın vazgeçilemez malzemesi halini almıştır. Yerleşik hayata geçiş, tarım, hayvancılık, ticaret gibi gelişmeler depolama, saklama, servis, üretim gibi çok kapsamlı ve spesifik ihtiyaçları doğurarak seramiğe olan gereksinimi arttırmıştır. Metallerin de keşfedilmesi ve üretilmesi sürecinde yeni ve katma değeri yüksek yöntemler geliştirilmiştir. Kalıplar ise yoğun, kaliteli ve seri üretimi mümkün kılmak amacı ile geliştirilen yöntemlerden en önemlisidir.

Helenistik dönemde kalıpların üretim sürecinde önemli ve baskın rol oynadığı arkeolojik bulgularla ortaya çıkmaktadır. Özellikle metal işçiliklerinin nadir ve saygın olduğu dönemlerde seramik üretimi metal taklidi olarak karşımıza çıkmaktadır. Metaller oldukça ince yapıda ve detaylı işçilikte olabiliyorken metal taklidi seramiklerin de kalitesi ve işçiliği artmış, böylece seramik üretim süreci daha yetkin hale gelmiştir. Tüm bu gelişmeler seramik üretim tekniklerinin merkezinde yer alan kalıpları hızla yetkin ve yaygın konuma getirerek günümüze ulaştırmıştır. Günümüzde metalürji, cam ve seramikteki kimyasal gelişmeler, tarih boyunca kalıp gelişimini etkilemiştir. Malzeme kullanımındaki yetkinliğin artmasıyla birlikte günümüze kadar yeni alanlar ve uzmanlıklar ortaya çıkmaya devam etmiştir. Metalürji, cam, seramik, plastik vb. birçok malzeme tarih boyunca kalıplarla kesintisiz olarak üretilmeye devam etmektedir. Çağdaş seramik sanatında, kalıplama veya serbest şekillendirme için sıklıkla tercih edilen alçının yanı sıra, özgün eserler ortaya çıkarmak için alternatif malzemeler de kullanılmaktadır (Arapoğlu, 2021:1-46).

Seramik malzemenin endüstriyel yönü düşünüldüğünde, sanatsal bir ifade gücü kazanması, sanatçılar için çeşitliliğin ve alternatiflerin bol olduğu bir özgünlük alanı elde etmelerini sağlamaktadır. Seramik sanatında el, torna ve kalıpla şekillendirme gibi yöntemlerin kullanılmasının yanı sıra her geçen gün yeni ve özgün şekillendirme yöntemleri geliştirilmeye başlanmıştır. Seramik sanatçıları ise sanat yapıtlarının üretim sürecinde, özgünlük arayışı içinde pek çok malzemeyi eserlerine şekil vermek için kullanmayı deneyimlemektedir. Seramik sanatında alternatif kalıplar, seri üretime uygun olmasa da özgün eserler ortaya çıkarmak amacıyla tercih edilmektedir. Bu deneysel süreçlerde sanatçılar, çeşitli malzemelerle oldukça farklı etkiler elde etme şansına sahip olmaktadır. Alternatif bir kalıp için malzeme ve teknik sınırlama olmaksızın sünger, kumaş, kağıt, ekmek, deri gibi malzemeler kullanılabilen, sıvı veya plastik kıvamdaki seramik çamuru şekillendirilebilmektedir.

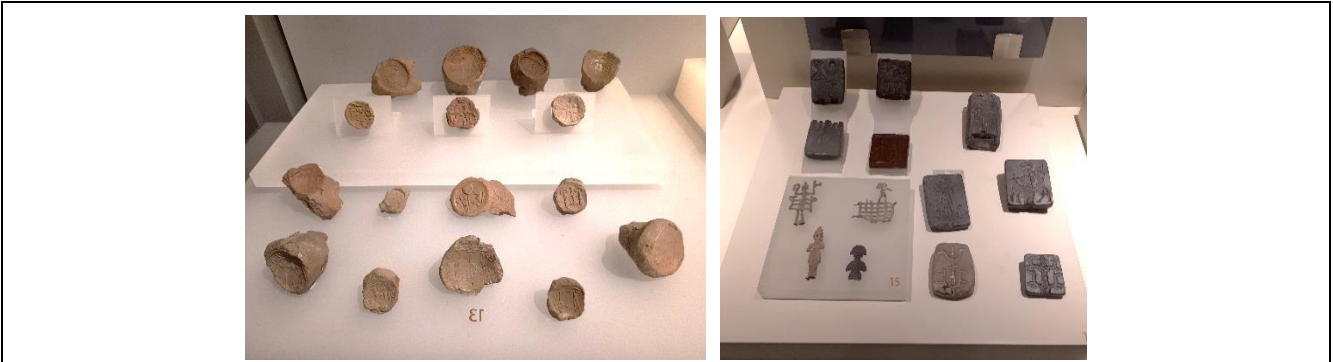
Çalışmada sanatçıların alternatif kalıp deneyimleri ve uygulama sonuçları incelenecektir. Örneğin Michal Fargo, alçı kalıp kullanma sürecinin pek çok teknik bilgi gerektirdiğini, buna karşın sonuçların çok bilindik olduğunu düşünmüştür. Bu sebeple alçı kalıpları süreçten uzaklaştırmak istemiştir. Çalışmalarında özgün bir form elde etmek için alçı kalıp kullanmayı reddeden Fargo, kalıpla aynı işlevi görecektir olan sünger malzemeyi sürece dahil etmiştir. Öte yandan GT2P ekibi "Less N°1 Catenary Pottery Printer" adlı projesinde analog bir mekanizma oluşturmuş, çeşitli kumaş türlerine kalıp fonksiyonu kazandırmış ve böylece farklı formlar elde etmiştir. Hitomi İgarashi ise kalıp olarak alçı malzeme yerine farklı türlerde origami kağıdı kullanmaktadır. Alçı kalıplara göre çok daha ince işlerin yapılmasına olanak sağlayan kağıt kalıplar ile sanatçı, istediği incelikte çalışabilmektedir. Josh Bitelli, alternatif kalıp arayışlarını bambaşka bir uygulama ile sürdürmüş ve kalıp olarak pişmiş mayalı ekmeği kullanmıştır. Ekmek, yumuşak ve nemli bir yapıya sahip olmasına rağmen, bir miktar sıvıyı emme kapasitesine sahip bir malzemedir. Bitelli, büyük ekmeklerin içini boşaltarak oluşan kalıbın içine sıvı çamur dökmekte ve ekmek tamamen küflenip kuruyana kadar kalıpları bekletmektedir. Kurutulmuş halinin pişirilmesiyle çok farklı dokulara sahip eserler elde edilebilmektedir. Luft Tanaka ise seramik alanında geleneksel bir üretim yöntemi olan alçı kalıplara alternatif arayışı içinde deri ile karşılaşmıştır. Tanaka deriyi farklı kompozisyonlarda dikerek bir kalıp oluşturmaktadır. Böylece kullanılan derinin organik ve dokulu yüzeyleri özgün eserlerin ortaya çıkmasını desteklemektedir.

1.Kalıpların Tarihi

Tarihsel süreçte insanlık, etrafındaki her türlü malzemeyi yaşamını kolaylaştırmak için kullanmış ve işlemiştir. Bu bağlamda çevresindeki her türlü malzeme insanlığa alternatif oluşturmuş ve yaşamına etki etmiştir. Taş, toprak, ahşap, kemik, deri gibi kolaylıkla doğadan erişilebilen malzemeler ilk işlenen materyaller olmuştur. Böylece bulunan keskin taşlar kemiği, kemikler ahşabı, ahşaplar toprağı şekillendirme döngüsü başlamıştır

(Arapoğlu, 2021:15). İlkel materyaller, ihtiyaçlar doğrultusunda direk kullanıldıkları gibi çeşitli ihtiyaçların yapımında da yararlanılan araçlar olmuştur. Şekillendirmeye uygun yapıdaki toprağın istenen forma kolayca getirilip pişirilmesiyle dayanıklı kapların üretilebilmesi, seramiği tercih edilir hale getirmiştir. Özellikle neolitik dönemde insanlığın yerleşik hayata geçmesi seramik kap kacak ihtiyacını arttırmıştır (Çakı, 1999:50). Artan seramik talebi, pek çok şekillendirme yönteminin yanı sıra kalıpla şekillendirmenin de gelişimini gerekli kılmıştır.

Çamurun şekillendirilmesi ve kap kacak ihtiyacının giderilmesi ile başlayan seramik üretimi kısa sürede kalıpların da sürece dahil olmasını gerekli kılmıştır. Yüksek nüfuslu, ticari faaliyetlerin geliştiği toplumlarda seramiğe olan talep artmış, üretimin büyük bir kısmı kalıp teknikleriyle sürdürülmeye başlamıştır. Metal, ahşap, toprak, alçı, kum gibi çeşitli malzemelerden üretilen kalıplar, seri üretime dayalı, iki ve üç boyutlu nesnelerin kopyalayarak çoğaltılmasına yarayan araçlardır (Resim 1). Kalıplar sıklıkla üç boyutlu nesnelere ve rölyef etkili yüzeyleri kopyalayıp çoğaltmak için kullanılmaktadır (Tanyeli ve Sözen, 2014:121).



Resim 1. Seramik ve metalleri şekillendirmek için kullanılmış kalıplar (Anadolu Medeniyetleri Müzesi, İlyas Arapoğlu).

Yerleşik hayatta ateşin kullanımı konusunda ustalaşan insanoğlu, çeşitli madenlerin ısıyla yumuşadığını ve şekillendirilmesinin kolay hale geldiğini fark etmiştir. Madenlerin kullanışlı, dayanıklı ve uzun ömürlü oluşu onları değerli hale getirmiş ve metalürji gelişmeye başlamıştır. Ateşi de çeşitli yöntemlerle daha verimli kullanmayı başaran insanlık metalleri yumuşatarak ve döverek şekillendirmenin de ilerisine giderek dökümle (Resim 2) şekillendirmeye başlamıştır. Bu ilerleme kalıpların da gelişip daha yetkin konuma gelmesini sağlayacaktır. Öte yandan metalürji, yüksek ısılarda çalışmayı gerektirdiğinden yardımcı malzeme ve kalıp malzemesi olarak seramik çokça kullanılmaya başlanmış, seramik malzeme daha fazla önem kazanmıştır. “M.Ö. 2000 yıllarından itibaren iç boşlukların elde edilmesi için pişirilmiş kilden maçalar kullanılmaya başlandı. Bunun yanında kalıplamada mum modellerin kullanıldığı ve ısıtılarak eritilen mumun kalıbı terk etmesiyle kalıp boşluğunun oluşturulduğu hassas döküm yöntemi de aynı asırlarda geliştirilmiştir. M.Ö.1500 yılından başlayarak döküm tekniğinin özellikle Mezapotamya ve Çin'de çok geliştirildiği ve Çinlilerin çok parçalı kalıplarla karmaşık parçaların üretiminde ustalaştığı görülmektedir (Aran, 2007:7).”



Resim 2. Aşhera biblosu ve seramik döküm kalıbı, (<https://www.imj.org.il/en/collections/393978-0>).

Kalıpların tarihsel süreci incelendiğinde, M.Ö.3.yy.dan itibaren seramik ve alçı kalıpların kullanıldığı kandil üretimi dikkat çekicidir. Öyle ki Ephesos ve Knidos dönemin önemli kandil üretim bölgesi haline gelmiştir. Bu sebeple Akdeniz'in pek çok bölgesinde kalıp yöntemiyle yapılan insan, hayvan, bitki figürlü kandil buluntusuna rastlamak oldukça yaygındır (Çokay, 2000:1). Geçmişte günlük hayatın bir parçası olan kandiller, genellikle alçak rölyefli ve iki parçalı olarak taş, seramik ve alçı kalıplarla üretilmiştir. Helenistik dönemde kalıpların sayıları artmış, seramik seri üretimde altın çağı başlamıştır. Endüstri devrimine ve günümüze değin devam edecek olan seramik seri üretiminin geçmişi arkeolojik kaynaklardan da anlaşılmaktadır. Özellikle metal işçiliklerinin pahalı ve üst sınıf tarafından erişilebilir olması seramiği tercih edilebilir kılmıştır. Böylece kaba ve kalın şeklindeki seramikler, metaller kadar incelikli ve zarif olabilecek kaliteye getirilmiştir. Yunan ve Roma dönemlerinde oldukça yoğun olarak karşılaşılan kırmızı, kırmızı-siyah ve terra sicillata tekniğinin de kullanıldığı seramikler sıklıkla kalıp üretimi olmuştur. Öte yandan megara kaseleri (Resim 3) de kalıpla üretimin önemli ve yetkin dönem örneklerini teşkil etmektedir (Ertürk, 2019:9-15).



Resim 3. Megara kasesi kalıbı, (Side Arkeoloji Müzesi, İlyas Arapoğlu).

Özellikle dünya savaşlarının ardından, kalıp teknolojileri oldukça gelişmiş, kalıpların işlenmesinde otomasyon sistemleri kullanılmaya başlanmıştır (Özoğul, 2017:Kapak). Metalürji ve döküm teknolojilerindeki gelişimler, çeşitli kimyasalların karıştırılmasıyla oluşan alaşımlar ve plastik malzemeler kalıp teknolojilerinin geliştirilmesine olanak sağlamıştır. Günümüze gelindiğinde ise metalürji, cam ve seramik alanlarında yaşanan kimyasal gelişmeler, kalıp teknolojilerinin de hızla gelişmesine imkan sağlamaktadır. Teknolojik gelişmeler ve malzemelerin kullanımındaki yetkinliğin arttırılması ile birlikte farklı uzmanlıklar ve alanlar bugüne değin ortaya çıkmaya devam etmektedir. Cam, seramik, metalürji, plastik vb. pek çok malzeme tarih boyunca kalıplarla kesintisiz üretilmiş, günümüzde de halen devam etmektedir.

2.Seramik Sanatında Alternatif Kalıplar

Seramik sanatında kullanılan kalıplar, çamurun daha hızlı, seri ve gerektiğinde tek tipte üretilmesini sağlayan, şekillendirmeye yardımcı araçlardır. Günümüz seramik endüstrisinde sıklıkla alçı, kalıp malzemesi olarak tercih edilmekte, metal ve sentetik malzemelerden yapılan kalıplar da üretim sürecine dahil edilmektedir. Seramiğin şekillendirildiği ilk günden bugüne kalıplar taş, ahşap, kemik vb. malzemelerden oluşturulmuş, zaman geçtikçe alçı, metal ve sentetik malzemeler tercih edilir olmuştur. Seramik sanatında bugün, kalıp malzemesi olarak alçının yanı sıra kâğıt, sünger, deri, kumaş ve pişirilmiş hamur gibi alternatif malzemeler de çamuru şekillendirmek, çoğaltmak ve doku kazandırmak amacıyla kullanılmaktadır. Çağdaş seramik sanatına kalıpla ve serbest şekillendirme için alçı, bilinen ve güvenilir malzeme olarak değerlendirmektedir. Oysa ki günümüzde seramik sanatçıları, kendilerine yeni özgür alanlar ve yöntemler geliştirmekte, bu süreçte pek çok malzemeyi özgün eserler ortaya çıkarmak için kullanmaktadır. Alternatif kalıplar, her ne kadar deneysel olup seri üretilmeye uygun olmasalar da özgün eserler vermek için tercih edilmektedir. Bu deneysel süreçlerde sanatçılar çok farklı malzemelerle birbirinden çok farklı etkiler elde etme şansı yakalamaktadır (Arapoğlu, 2021:41).

Alternatif bir kalıp için malzeme ve teknik oldukça özgürleşmekte, sünger, kumaş, kağıt, ekmek, deri gibi çok çeşitli materyaller kullanılabilir. Böylece sıvı veya plastik kıvamdaki çamur şekillendirmesi yapılırken seramik alanında farklı formlar ortaya çıkmaktadır. Alışılmışın dışında biçimler, yönler, dokular elde edilen

bu formlar sayesinde seramik sanatçıları, güçlü ifade araçlarına sahip olmaktadır. Seramiğin işlevinden kopması, böylece söylem geliştirme yönünün açığa çıkması alternatif kalıpların çağdaş seramik sanatındaki yerini daha değerli kılmaktadır. Seramik sanatçıları tarafından keşfedilip sürdürülen deneysel süreçler, seramiğin çağdaş sanat sahnesindeki yerini güçlendirip geleceği desteklemektedir.

2.1. Sünger

Michal Fargo, 1984 doğumlu İsrail’de yaşayan bir seramik sanatçısıdır. Fargo, seramik üretim sürecinin teknik açıdan fazla bilgi gerektirdiğini, buna karşın sonuçların alışılabilir olduğu vurgu yapmaktadır. Bu doğrultuda kalıpları seramik şekillendirme sürecinden çıkarmak istemiştir. Eserlerinde özgün bir form elde etmek için kalıpları kullanmayı reddetmiş, yeni bir malzeme arayışına girmiştir. Şekillendirme sürecine süngeri dahil ederek sıvı çamuru belli bir forma getirebilmek için süngerlerden yararlanmıştır. Fargo, tarzını anlatırken; “İşimdeki ana tutkumu özetlemem gerekirse, kişisel bir estetik algıdan gelen özgünlüğü aradığımı söyleyebilirim. Sanat, zanaat ve tasarımın ince tanımları, işimle ilgili olarak bana gereksiz geliyor. Bir eser üzerinde çalışırken, bir 'anlatı'dan çok görünürlük ve forma bakarak uyandırılabilir soyut duygular peşindeyim (URL 1).” ifadelerini kullanmaktadır.



Üretim sürecine kütle halindeki süngeri istediği doku ve forma getirmekle başlanmaktadır. Bu süreçte süngere kesici aletlerle ve elle müdahalelerde bulunmaktadır. Hazırlanan sünger kütle sıvı döküm çamuruna bulanmakta ve her yerine çamurun ulaşması sağlanmaktadır (Resim 4). Ardından mukavemet kazanıp kurutularak formlar elde edilmektedir. İlk pişirimle birlikte sünger yanıp bünyeden uzaklaşırken seramik pişerek güçlenmekte dayanıklı bir yapı elde edilmektedir. Son olarak istenen renkte pigment ve sırlarla renklendirilip pişirilerek çalışmalar tamamlanmaktadır (URL 2).



Resim 5. Michal Fargo, “Else Rock Vazoları”, (<https://www.dezeen.com/2014/02/18/else-vases-by-michal-fargo-moulded-from-torn-foam-blocks/>).

Fargo'nun çalışmaları çağdaş seramik sanatı içerisinde incelendiğinde, alışılmışın dışında olarak değerlendirilebilmektedir. Sanatçının beyanı ile çalışmaları arasında uyumlu bir ilişki vardır. Seramiğin sanat-zanaat çıkmazında işlev algısının dışına çıkan ve süreçte kullandığı alternatif malzeme sayesinde güçlü dokular kazanan çalışmalarla izleyici, sanatçının da işaret ettiği doğaya yönlendirilmektedir (Resim 5). Yerküreye ait değerleri yalın bir ifadeyle forma dönüştüren Fargo, hem geleneksel sürecine hem de alışla gelmiş işlevine müdahale ettiği seramiğin kavram yönünü ön plana çıkartmaktadır.

2.2. Deri

Luft Tanaka, mobilya ve aydınlatma üzerine eğitim almış ve bu süreçte seramiği teorik anlamda tanıma fırsatı bulmuş sanat odaklı bir tasarımcı olarak karşımıza çıkmaktadır. Seramiğin tasarım boyutunda kalıplar, dökümle seri üretimi sağlamak amacıyla ön plandadırlar ve sıklıkla alçıdan üretilmektedirler. Tanaka ise bu süreci teorik olarak öğrendiği anda süreci nasıl başkalaştırabileceğini araştırmaya başlamıştır. Seramiğin özgün ve ucu açık bir malzeme oluşu bir tasarımcı olarak ilgisini çekmektedir. Alçıdan üretilen kalıpların seri üretimde tek tip üretimi sağlarken özgünlüğe karşı sert duruşunun olması Tanaka'nın yeni malzemeler aramasına sebep olmuştur. Kişisel web sitesinde ise sürecin devamını; “Luft, seramik döküm süreci (neredeyse aynı nesnelere oluşturmak için kullanılan geleneksel bir seramik tekniği) hakkında bir şeyler okuyordu, ancak süreçle ilgili herhangi bir uygulamalı deneyimi yoktu. Seramik dökümü geleneksel olarak alçı kalıplar kullanılarak yapılırken, Luft'un süreçle ilgili teknik arayışı, kaldırım kenarındaki deri koltukta bir fırsat görmesine olanak sağladı. Böylece herhangi bir endüstriyel tasarım öğrencisinin yapacağı şeyi yaptı: çantasından maket bıçağını çıkardı, koltuğun derisini çıkardı ve deney yapmaya başlayabilmek için deriyi stüdyoya getirdi (URL 3).” şeklinde ifade etmektedir.



Resim 6. Luft Tanaka Studio, “Kawa Serisi” deri ile seramik şekillendirme süreci, (<https://www.lufttanaka.com/kawa-series-process>).

Tanaka, alçı kalıpların kullanıldığı geleneksel seramik üretim sürecine alternatif bir malzeme olarak deri ile müdahale etmiştir. Geliştirdiği yöntemde deri parçaları bir iç boşluk yaratacak şekilde birbirine dikilmektedir. Bu boşluk döküm çamuruyla doldurularak kalınlık kazanana kadar bekletilmekte, fazla çamur boşaltılmaktadır. Böylece her seferinde farklı ve özgün yönleri olan, sanat değeri yüksel tasarımlar ortaya çıkmaktadır (Resim 6). Tanaka, geliştirdiği teknik aracılığıyla seramiğin sert, kaba ve kırılğan yapısına zıt çalışmalar ortaya koymaktadır.



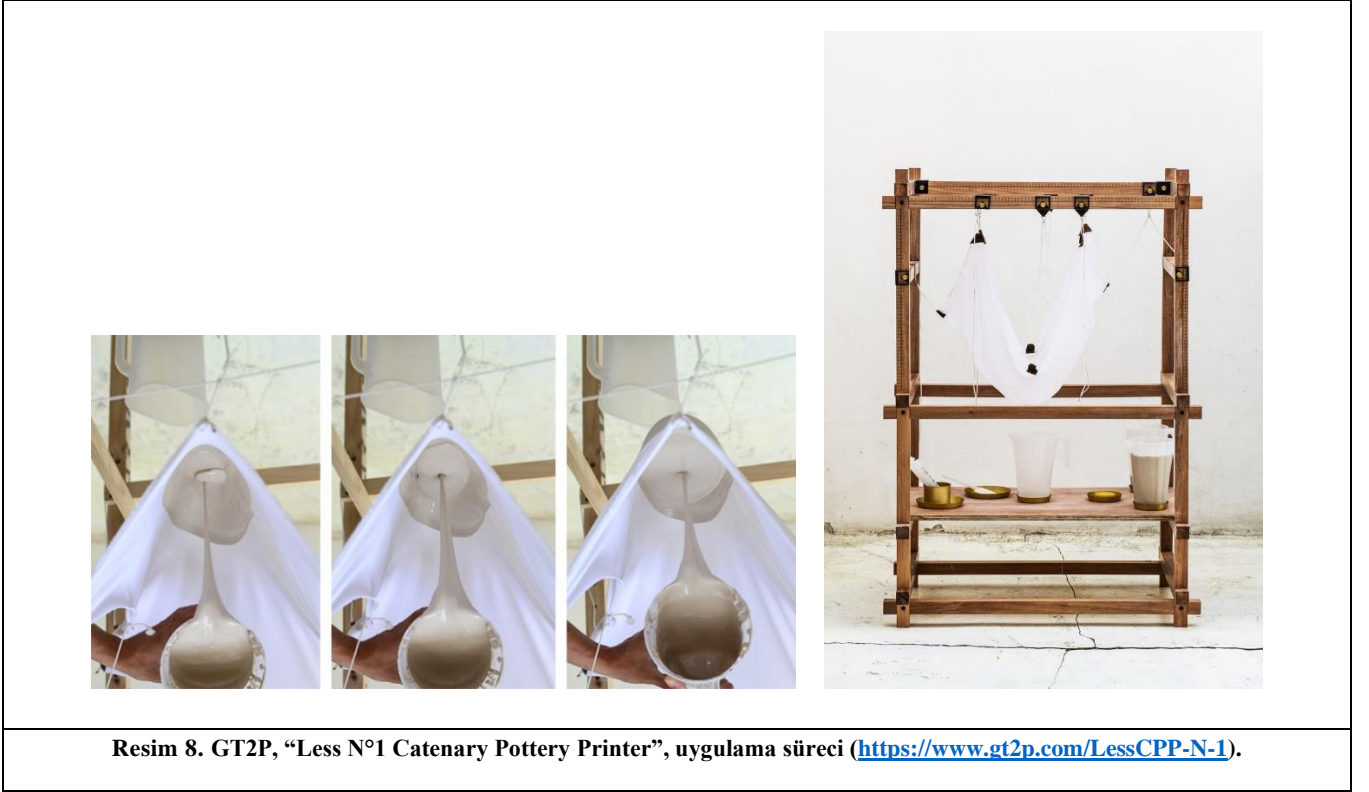
Resim 7. Luft Tanaka Studio, “Kawa Serisi”, (https://www.1stdibs.com/furniture/decorative-objects/vases-vessels/vases/organic-white-ceramic-kawa-vessel-large-01-leather-cast-porcelain-vase/id-f_27447992/).

Tanaka, deri kalıplarla ürettiği özgün çalışmalarını tasarım yönü ağır basan bir tanımlamayla değerlendirse de aslında sanatsal bir dil geliştirdiği de yadsınamazdır. Ortaya koyduğu yeni pratik, seramiğin geleneksel, alışılmış, katı ve sert duvarlarını yıkarak onu organik, tamir edilmiş, yumuşak bir doğallığa taşımaktadır. Deri kendi başına birçok kavramla özdeşleşmeye müsait bir “ten” hissini içermektedir (Resim 7). Öte yandan hem tasarımcılar hem de sanatçılar için yeni ve zengin bir ifade dili gelişmiş olup gelecek için yöntem zenginliğini arttırmaktadır.

2.3. Kumaş

Şili stüdyosu Great Things to People (GT2P), parametrik tasarımın analog versiyonunu kullanarak bir seramik üretim düzeneği inşa etmiştir. Sıvı çamurun şekillenmesi için ise alçı kalıplardan farklı olarak kumaş sürece dahil edilmektedir. Fakat kumaş alelade değil parametrik bir kurgu ile şekillenmektedir. Web sitelerinden yaptıkları açıklamaya göre; “Çalışma metodolojimizin iki boyutu var. İlk olarak, doğal, yapay, geometrik veya uzamsal fenomenler olsun, bilgi ve gözlemi üretici algoritmalar yoluyla sistematik hale getirmeye çalışıyoruz.

Burada parametrik tasarım, yürüttüğümüz projelerin planlanmasına rehberlik eden, tasarım, geliştirme ve üretim aşamalarının entegrasyonunu sağlayan bir araçtır (URL 4).” şeklinde kendilerini ifade etmektedirler.



GT2P ekibi “Less N°1 Catenary Pottery Printer” adlı analog bir düzenek oluşturulmuştur. Bu düzenek çeşitli kumaş türlerinin askılanarak bir kalıp işlevi oluşturacak şekilde sabitlenmesine imkan tanımaktadır. Farklı açı, ölçü, oran, kumaş türü, seramik türü gibi olasılıklar düzenek aracılığıyla yeni form ve dokuların olasılığını arttırmaktadır. Bu projelerinde amaç, analog bir düzenek vasıtasıyla her seferinde farklı sonuçların elde edilebileceğini göstermek ve süreci seramik malzemenin özellikleriyle deneyimlemektir (URL 5). Çeşitli köşe ve ölçü noktalarından iplerle düzeneğe asılan kumaşla bir iç boşluk yaratılmaktadır. Bu boşluğa sıvı çamur dökülmekte ve çamur süzülürken ardında bıraktığı katmana tekrar çamur ilave edilerek istenen kalınlığa ulaşması sağlanmaktadır (Resim 8). Döküm işlemi tamamlandığında elde edilen form kuruyana dek bekletilip mukavemet kazandığında kumaştan kolaylıkla ayrılmaktadır. Bu yolla belli standartlara sahip fakat bir o kadar da sınırsız form önerisi ile seramik döküm şekillendirmesi yapılabilmektedir.



Kendine özgü doku, renk, desen, esneklik ve daha birçok özelliği olan kumaşın bir kalıp malzemesi olarak seramik döküm çamurunu şekillendirmesi, tüm bu malzeme özellikleriyle çağdaş seramik sanatına

aktarılmasına olanak tanımaktadır. İfade dili bakımından güçlü kavramlarla ilişki kuran kumaşın organik hareketlerini ve fiziksel hallerini seramiğe aktarabilmek sanatçıların anlatım dilini zenginleştirmektedir (Resim 9). Aynı zamanda seramiğin bilinen üretim sürecine müdahale ederek geleneğe karşı yenilikçi bir duruş sergilemektedir.

2.4. Ekmek

Seramik döküm çamurunun şekillendirilmesinde yaygın olarak kullanılan alçı kalıplara alternatif arayışında, en yaratıcı önermede bulunan kişi şüphesiz tasarımcı Josh Bitelli'dir. Aslında Bitelli'nin süreci, Sussex merkezli bir fırın olan Forfars'ın 75. doğum gününü kutlamak için bir arayışla başlamaktadır. Bu arayış onu, seramik döküm çamurunu alçı kalıplarla şekillendirme sürecinin taklit edilmesine kadar götürmüş ve denemeler yapmaya başlamıştır. Büyük ekmek kütlelerinin içini boşaltarak iç boşluklar yaratmıştır. Böylece sıvı döküm çamurunu doldurabileceği ekmeğin kendine has dokusuyla kaplı ekmek kalıplar ortaya çıkarmıştır. Dökümlerini gerçekleştirdiği seramikleri haftalar boyu bekleterek dışındaki kalıp görevi gören ekmek kısmın çürümesine izin vermiştir (Resim 10). Bu süreçte oluşan küfler daha sonra Bitelli'nin formları renklendirirken karar vermesini sağlayacaktır. Küfleri fotoğraflayan sanatçı, seramiklerin renklendirilme aşamasında bu organik renklere ilham almıştır (URL 6).



Bitelli, alışılmışın dışında bir yaklaşımla keşfettiği ekmek kalıpları kullanarak çeşitli seramik formlar elde ederken aslında çağdaş seramik sanatında kullanılan alternatif kalıpların en uç örneğini de ortaya koymaktadır. Geleneksel yöntem ve malzemelerden uzaklaşıldığında özgün ve eşsiz, belki de biricik olana yaklaşıldığı ekmek kalıplarla üretilen seramiklerden açıkça anlaşılmaktadır.

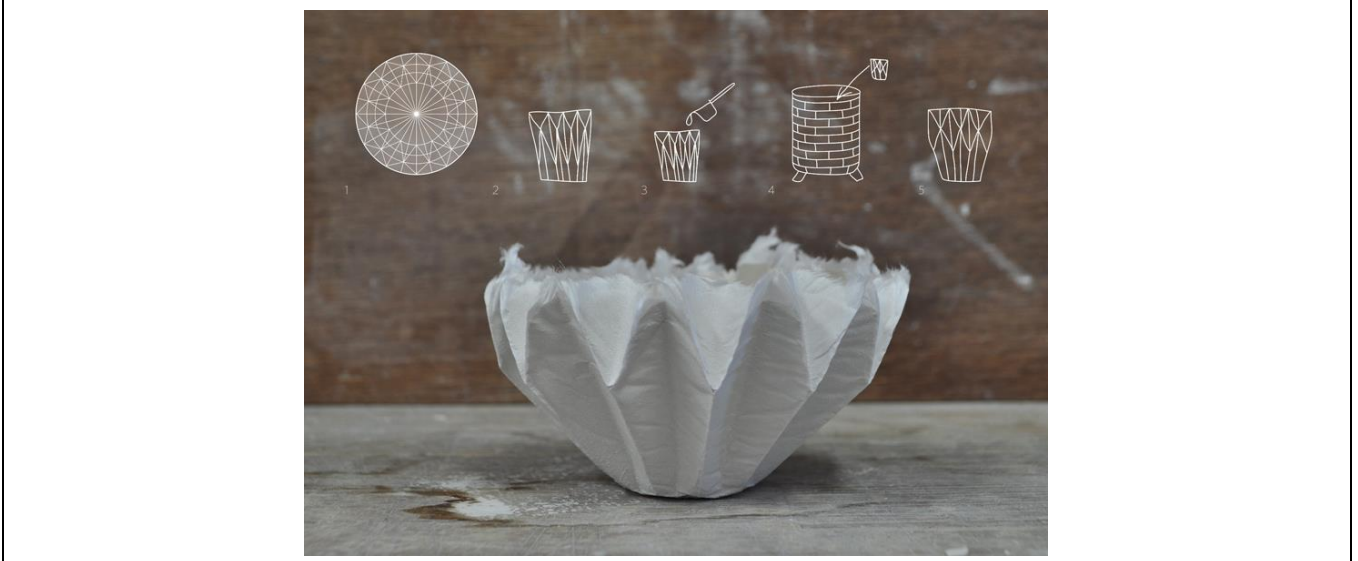


Seramik üretim sürecinde kalıpların, fabrikalarda kullanılmasından doğan “tek tip ve seri üretim” algısının ve endüstriyle ilişkilendirilmesinin aksini ekmek kalıplar ortaya koymaktadır. Temelde suyu ve nemi emebilen malzemelerle oluşturulan her iç boşluğun seramik döküm çamurunu şekillendirmede kullanılabilmesi ve ortaya çıkacak esere bu yolla özgünlük kazandırılabilmesini ekmek kalıp örneğiyle

de temellendirilebilmektedir (Resim 11). Ekmeğin amacından uzaklaştırarak bir anlatım sürecine sokulması ve seramikle ilişkilendirilmesi, çağdaş seramik sanatının disiplinlerarası açıklığının ne kadar sınırsız olduğunu kanıtlamaktadır.

2.5. Kağıt

Japon kağıt katlama sanatı olan origami, önemli Japon geleneklerinden biridir ve 17. yüzyılda başlayıp 1900'lerin ortalarında Japonya dışında da popüler olmuştur. Origami sanatının amacı, düz bir kağıdı katlama teknikleriyle bitmiş bir forma dönüştürmektir ve bu süreçte kesici veya yapıştırıcı kullanılmamaktadır. Günümüzde origami, modern bir sanat formuna dönüşmüştür. Hitomi İgarashi ise bu geleneği seramikle birleştirmekte, ortaya kendi deyimi ile “aynı anda hem sert hem yumuşak görünümlü” formlar çıkarmaktadır (URL 7).



Resim 12. Hitomi İgarashi, Origami tekniği ile şekillendirdiği kâğıt kalıp, (<https://porcelainlab.cre8tives.org/paper-cast-porcelain-origami-by-hitomi-igarashi/>).

İgarashi, alışılmış seramik üretim sürecinden alçı kalıpları çıkartarak çeşitli kağıt türleri ile yaptığı origamileri bir kalıp olarak kullanmaktadır. Seramik çamuruna kıyasla çok daha esnek ve dayanıklı olan kağıt, origami teknikleriyle istenen şekle getirilmekte, ortaya çıkan iç boşluğu döküm çamuru ile doldurulmakta ve böylece çok ince bir seramik katman oluşturulmaktadır. Ortaya çıkan formun kurutulup pişirilmesi sırasında kağıt kısım yanarak ayrışmaktadır. Böylece oldukça ince fakat sistemli ve güçlü hatlara sahip seramik formlar elde edilebilmektedir (Resim 12). Bu bağlamda kağıt kalıplar hem origami ile disiplinlerarası bir ilişki kurmakta hem de seramik üretim sürecine bir alternatif sunmaktadır.



Resim 13. Hitomi İgarashi, Origami kâğıt kalıp ile şekillendirilmiş formlar, (<http://blog.la76.com/2013/10/making-porcelain-origami/>).

Günümüz seramik sanatında disiplinlerarası ilişkilerin, alternatif yöntemlerin, multidisipliner yaklaşımların hem tasarım hem sanat boyutunda ön planda çıktığı gözlemlenmektedir. Bu çeşitlilikte İgarashi'de origami ve seramiğin birlikteliğini bir ifadeye dönüştürerek yeni bir dil geliştirmiştir (Resim 13). Bu dil sayesinde hem sanatçı hem de araştırmacılar için yeni ufuklar keşfedilmiş, malzemelere karşı mevcut geleneksel algılar ortadan kaldırılmıştır.

SONUÇ

Geçmişten günümüze seramik sanatı içinde incelediğimizde, kalıpların oldukça ön planda olduğu gözlemlenmektedir. Tasarımcı, sanatçı fark etmeksizin seramikle ilgili herkes kalıplardan yararlanmış ve çalışmalarını oluştururken kullanmıştır. Endüstri ise başlı başına kalıplarla seramiği şekillendirmekte ve bu yöntemin avantajlarından vazgeçmemektedir. Bu süreçte en çok tercih edilen kalıp malzemesinin alçı olduğu ve olacağı yadsınamaz bir gerçekliktir. Alçı kalıpların seramik üretim sürecinde sağladığı imkanlar, onu pek çok malzemenin önüne geçirmektedir. Fakat günümüz çağdaş seramik sanatına gelindiğinden, alçı kalıpların üretim sürecinde kullanıcıya sağladığı avantajların her zaman tercih edilen unsurlar olmadığı anlaşılmaktadır. Günümüzde, genelde tercih edilen alçıya ek olarak yeni ve alternatif malzemelerin eser üretim sürecine dahil edildiği gözlemlenmektedir. Alternatif kalıplar, deneysel ve her koşulda üretilmeye uygun olmamalarının aksine özgün eserler oluşturabilmek için seramik sanatçılarına yeni olasılıklar yaratmaktadır. Bu rastlantısal süreçler sanatçıların ilgisini çekmekte, farklı malzemeleri kalıp olarak kullanma deneyimiyle özgün ifadeler keşfetme şansı yakalanmaktadır. Bu bağlamda alternatif kalıplar incelendiğinde sünger, deri, kumaş, ekme ve kâğıt gibi çok çeşitli materyaller kullanılabilen, sıvı kıvamdaki çamurun şekillendirilmesi yapılabilmektedir.

Seramik üretiminde, geleneksel döküm çamuru şekillendirme sürecinde karşımıza çıkan alçı kalıpların, çok teknik bilgi gerektirdiği ve bunun, araştırmada ele alınan sanatçıların ortak düşüncesi olduğu gözlemlenmiştir. Bu teknik bilgi birikimine, karmaşık alçı kalıp sürecine karşın sonuçların geleneksel, seramiğe has görünüşleri ve algıları kimi sanatçılar tarafından tercih edilmemektedir. Bu sebeple yeni kalıp malzemesi arayışına giren sanatçılar, çeşitli malzeme ve disiplinlerle ilişki kurarak oldukça başarılı sonuçlara ulaşmıştır. Deneysel süreç içerisinde, alternatif kalıp malzemelerine ilgi duyan sanatçıların, seramik sanatı içerisinde yeni nesli temsil edecek yaşta olmaları da dikkat çekmektedir. Bu durum seramiğin “geleneksel üretim sürecine tabii olan kullanım eşyaları” algısını kırmak ve onu çağdaş sanatta konumlandırmak istemeleriyle ilişkilendirilebilmektedir. Araştırmada ele alınan genç ve çağdaş sanatçılar, multidisipliner bir sanat ortamında seramiğin de iş birliklerine açık ve hevesli bir malzeme olduğunu başarılı şekilde ortaya koymaktadır.

Çağdaş seramik sanatı içerisinde ele alınan alternatif kalıp malzemeleri ve uygulayan sanatçılar göstermektedir ki; özgün bir söylem geliştirmek için yeni ve alternatif arayışlar peşinde olmak, çağdaş sanat sahnesinde seramiği kendine ihtiyaç duyduğu yere konumlandırmaktadır. Öyle ki disiplinlere ait geleneksel süreçleri irdelemek, değiştirmek, oynamak ya da bozmak sanatçıların ifade ve varoluş dilini zenginleştirerek onları heyecanlandırmaktadır. Bu sebeple seramik sanatında alternatif kalıp malzemelerinin araştırma kapsamında ele alınıp literatüre kazandırılması gelecek sanatçılar için teşvik edici bir etki yaratacaktır.

KAYNAKÇA

- Aran, A. (2007). Döküm Teknolojisi İmal Usülleri Ders Notları. İstanbul.
- Arapoğlu, İ. (2021). *Endüstriyel Üretimde Kullanılan Alçı Kalıpların Seramik Sanatındaki Yeri*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Çakı, M. (1999). *Neolitik Dönemden İlk Çağa Seramiğin Kültürel Nesne Olarak İnsan Yaşamındaki Yeri*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Çokay, S. (2000). *Antikçağda Aydınlatma Araçları*. İstanbul: Türk Eskiçağ Bilimleri Enstitüsü.
- Ertürk, M. (2019). *Terra Sigillata ile Çağdaş Seramik Uygulamalar*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Özoğul, Ş. (2017). Üretimin Anahtarı:Kallp Sektörü. *Moment Expo*, Kapak Sayfası.
- Tanyeli, M. S. (2014). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: REMZİ KİTABEVİ.
- URL 1: <https://www.ceramicsnow.org/michalfargo/>, Erişim Tarihi: 20.07.2023
- URL 2: <https://www.dezeen.com/2014/02/18/else-vases-by-michal-fargo-moulded-from-torn-foam-blocks/>, Erişim Tarihi:23.07.2023
- URL 3: <https://lufttanaka.com/collections/kawa-series>, Erişim Tarihi:02.08.2023
- URL 4: <https://www.gt2p.com/About-gt2P>, Erişim Tarihi:05.08.2023
- URL 5: <https://www.dezeen.com/2013/11/04/catenary-pottery-printer-analog-parametric-design-gt2p/>, Erişim Tarihi:06.08.2023
- URL 6: <https://virginiadecolombani.wordpress.com/2013/11/16/alternative-ceramics-part-1/>, Erişim Tarihi:19.08.2023
- URL 7: <https://cfileonline.org/design-hitomi-igarashis-porcelain-origami/>, Erişim Tarihi:23.08.2023

GOTİK, RÖNESANS VE BAROK DÖNEM RESİM SANATININ HEYKEL VE MİMARİ DİSİPLİNLERİYLE ETKİLEŞİMİNİN SANAT ESERLERİ ODAĞINDA İNCELENMESİ*

Investigation of the Interaction of Gothic, Renaissance and Baroque Painting Art with Sculpture and Architectural Disciplines in the focus of Painting Artworks

Kani ÜLGER¹

ÖZET

Resim sanatı tarihsel süreçte, gözlemlenen üç boyutlu doğanın iki boyutlu esere yansıtılmasıyla her dönem ilgili olmuştur. Bu süreçte resim sanatı, heykel sanatının hacimsel biçime yönelmedeki sunumundan etkilenmiştir. Resim sanatı ve heykel sanatı, bu bağlamda ayrıca, mimari sanattan da etkilenmiştir. Resim sanatının bu türden etkileşimi en çok Gotik, Rönesans ve Barok dönemlerinde gözlemlenmiştir. Bu araştırmanın ilk sorusu şöyledir: “Resim sanatı, Gotik dönemden Barok döneme kadarki süreçte heykel ve mimari sanat disiplinlerinden nasıl etkilenmiştir?” İkinci sorusu ise: “Resim, heykel ve mimari sanat disiplinlerin birbirleriyle etkileşimi Gotik, Rönesans ve Barok dönemleri açısından, en çok hangi dönemde, hangi disiplinler arasında olmuştur?” Bu çalışma nitel araştırma yönteminde gerçekleştirilmiştir. Araştırma konusuyla ilgili belgeler içerik analiziyle incelenmiştir. Araştırmada, Gotik dönemden Barok döneme resim ve heykel sanatının mimari sanat ile etkileşimde olduğu, bu etkileşimin resim sanatında nitelik açısından hacim, biçim ve uzam özellikleri üzerinde yoğunlaştığı bulgusuna ulaşılmıştır. Resim sanatının heykel sanatına kıyasla, mimari sanattan daha çok etkilendiği, bu etkileşimin en yoğun biçimde Gotik ve Rönesans dönemlerinde olduğu ortaya konulmuştur. Araştırma sonucunda Gotik, Rönesans ve Barok dönemlerinde, resim sanat eserleri odağında yapılan incelemede, sanat disiplinleri arası etkileşimin mimarlıktan, heykel ve resim sanatına doğru tek yönlü olduğu, bu türden etkileşimin nitelik olarak resim sanatında *hacim, biçim ve uzam* özellikleri üzerinde gerçekleştiği ortaya çıkarılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Gotik, Rönesans, Barok, resim sanatı, heykel sanatı.

ABSTRACT

During the long history of paintings, the painters aimed to reflect their observations about the three-dimensional nature on their two-dimensional works. The painters were influenced by the depiction of volume in sculptures. The painting and the sculpture art disciplines also together were influenced by the architecture art as related to the presentation in the place. This interaction was observed mostly in the Gothic, Renaissance and Baroque periods. Therefore, the research questions were determined as follows: “How is the qualification of the painting art with sculpture and architectural art disciplines in the periods of the Gothic, Renaissance and Baroque in the focus of masterpieces of the painting art?”, “Which period did the most interaction between the art disciplines with each other?” This study was carried out in qualitative research method in the document analysis technique. The obtained documents were analyzed with content analysis in the study. As a result, it was revealed that the painting art and sculpture interacted with the architectural discipline in the history from the Gothic to the Baroque period and the qualification of the interaction of painting art with architecture and sculpture was formed by the characteristics of the volume, form and space. It was revealed that the painting was more intensely affected by the architectural discipline as compared to the sculpture in the Gothic and Renaissance periods. Consequently, it was concluded that, interdisciplinary interaction was in one direction within the Gothic, Renaissance and Baroque from the architecture discipline towards the sculpture and painting through the characteristics of the *volume, form and space*.

Keywords: Gothic, Renaissance, Baroque, painting, sculpture art.

1. ORCID: 0000-0001-7435-175X

1. Prof. Dr., Sivas Cumhuriyet Üniversitesi, kulger@gmail.com

* Bu çalışmanın bir kısmı, “16. Uluslararası Eğitim Araştırmaları Kongresi”nde (26-29 Ekim 2023, Sivas) sözlü bildiri olarak sunulmuştur.

EXTENDED ABSTRACT

In the history, humanity has not only expressed its feelings through drawing lines and painting, but also felt a certain aesthetic pleasure in these activities. For that, painters tried to benefit from the aesthetics of nature, and the act of painting developed in this way. At this point, the main thing in the painting was that the artists decided to look with their own eyes, as observation. The reflection of observation ability on artworks at first emerged in the art discipline of sculpture. In this point, the realistic form and three-dimensional form concept presented in sculpture art affected the painters who created a two-dimensional product. Giotto tried some experimentations in the painting. He imitated structure from sculpture, which might be observed very clearly in his artworks. For this reason, it is possible to be started the interaction between the painting art and the sculpture discipline in the Late Gothic period with the painter Giotto. Additionally, it is seen that the painting has been influenced by the discipline of architecture throughout the history. Additionally, architecture and painting were also related to each other. It can be argued that the main reason of why Florentine painters focused on perspective and geometric ratio in the paintings during the 15th century was that paintings made for space were the result of their efforts to seek harmony in terms of presentation to architectural structures alike in sculpture. Therefore, it can be claimed that nature of the painting art's influence from sculpture and architecture in the historical process is different. In mentioned history, there was efforts to adapt the art of sculpture as well to the architectural space apart from the art painting. In the interaction between sculpture and architectural disciplines in essence, lies the aim of creating visual sensory richness by the sculptures in spaces. For this reason, it was inevitable to interact between the art disciplines of architecture and sculpture with each other in the history. Therefore, it can be said that painting, sculpture and architectural art disciplines interact with each other in the historical development process, and this interaction comes to the fore more in the Gothic, Renaissance and Baroque periods when the related literature is examined. However, this interaction has not been investigated in terms of focusing on the periods through the artworks, which constitutes an important gap in the literature. Therefore, the research questions of this study were determined as follows: "What was the qualification of the interaction between painting and sculpture and architectural art disciplines in the periods from the Gothic to the Baroque period on the paintings?" "How did the interaction of between painting, sculpture and architectural art disciplines occur, and which history period was realized such interaction mostly as the Gothic, Renaissance and Baroque?"

This study used the qualitative research method through document analysis technique that involves examining written documents containing information about the research question, thus, documents were included in the study depends on the research questions. Therefore, the keywords as related to research question as follows: "painting", "sculpture", "architecture", "Gothic", "Renaissance" and "Baroque." The keywords were searched in the Google academic database. This study used content analysis technique to analyze the documents obtained from the literature.

This study found that there was an intense interaction between the disciplines of painting, sculpture and architectural. In this interaction, the painting and architectural art disciplines came to the fore in the Gothic and Renaissance periods. The study findings indicated that the art disciplines of painting, sculpture and architecture interacted with each other as the most intensely in the Gothic period from the perspective of the artworks as the relevant periods. The other finding showed that the painting was more influenced by the architectural discipline compared to the art of sculpture in that periods. However, the disciplines of sculpture was also affected by the architectural discipline from the Gothic period to the Baroque period. As the possible reason of this result, it can be shown the sculpture art as the integration into the architectural discipline in Gothic period. Regarding the painting, it has also been influenced by the architectural because of the content of the painting depending on the architectural place. The initial interaction of between the painting, sculpture and architectural art disciplines as basis can be shown in the Gothic period but the richest examples of this kind of interaction were given in the Renaissance period. Consequently, the study findings revealed that the interaction between the art disciplines was one-way from the architecture towards the painting in the Gothic, Renaissance and Baroque periods.

GİRİŞ

İnsanlık tarihsel süreçte, çizgi ve renklerle duygu ve düşüncelerini ifade etmenin yanında, bu çizimlerde belli bir estetik haz da duymak istemiştir. Bu türden bir gereksinimi karşılamak için ressamlar özellikle doğadaki estetikten yararlanma yoluna gitmiş, resim yapma eylemi bu yolla gelişmiştir. Resim sanatının tarihsel açıdan uzunca bir süre gözlemlenen doğanın yansıtılmasıyla ilgilendiği söylenebilir. Buna karşın, Antik Mısır tarihi nde Gombrich (2004:60) ressamlar için önemli olanın resimdeki her şeyin belirgin biçimde görünmesi olduğunu belirtmektedir. Daha sonraki dönemlerde, Antik Yunan tarihinde ressamlar kendi gözleriyle bakmaya karar vermesiyle sanatta değişim başlamış, bu durum Yunanlı sanatçıların taştan heykeller oymaya başladıkları zaman ortaya çıkmıştır (Gombrich, 2004:78). Sözü edilen gözlem yeteneğinin sanat eserlerine yansması öncelikle heykel sanat disiplininde ortaya çıkmıştır. Varlık Şentürk (2012:26), Antik Yunan’da temelleri atılan “ideal güzellik” anlayışından söz eder. İdeal güzellik anlayışı bir bakıma yansıtmacı sanat kuramına ilham kaynağı olmuştur. Bu bağlamda, heykel sanatında sunulan gerçekçi biçim, üç boyutlu form anlayışı, iki boyutlu bir ürün ortaya koyan ressamları etkilemiştir. Nitekim Karacan (2013:28), ressamların heykel yapma istencinde yatan nedeni, maddeyi somutlaştırma ihtiyacı olarak açıklamaktadır. Resim sanatı iki boyutlu yüzeye, üç boyutlu derinlik algısını yansıtma arayışını tüm resim sanatı tarihine yaymıştır (Karacan, 2013:27). Resim sanatında üç boyutlu bir etkiyi yansıtma adına, ressam Giotto denemelere girişmiş, sanatçının eserlerinde heykelle öykünen yapı çok belirgin biçimde gözlemlenmiştir. Bu noktada Nauert (2011:110), Giotto’nun eserlerinde perspektif tekniği olmamasına rağmen, figürlerin kütsel ve üç boyutlu görünüş bakımından gerçekçi görüldüğünü belirtmektedir. Gombrich’e (2004:201) göre bu durum, Giotto’nun düz bir yüzeyde derinlik etkisi yansıtma sanatını yeniden keşfetmesinin bir sonucudur. Esasında, Giotto’nun resim sanatında kütsellik arayışlarının yani, hacimli biçim yansıtılmasıyla ilgili çabalarının heykel sanatı örneklerinden esinlenerek oluşturduğu ileri sürülebilir. Perspektif tekniğinin bilinmediği bir dönemde resimde gerçekçi bir görüntü veya derinlik etkisi oluşturabilmenin zorluğu bilinmektedir. Dolayısıyla, Giotto’nun heykel sanatından esinlenerek, eserlerinde kabartmayı andıran figürleri ortaya koyduğu söylenebilir. Bu nedenle, Geç Gotik dönemde resim sanatının heykel disiplininden etkileşimini ressam Giotto ile başlatmak mümkün olup, resim sanatının heykel sanatından etkilenmesinin başlangıcı olarak Geç Gotik dönem ifade edilebilir.

Özkul (2020:1917) yüzyıllar boyunca heykel ve resim sanat disiplinleri birbirleriyle etkileşim içinde olduğunu belirtmektedir. Bu etkileşim, Rönesans’ın en ünlü sanatçılarından biri olan Michelangelo’nun ifadesinde şöyle anlamını bulmuştur; “Benim gözümde resim ve kabartma heykelle yaklaştığı oranda iyidir, değerlidir. Kabartma ve heykel tarzında yapılmış bir çalışma ise; resim’e yaklaştığı oranda kötü ve değersizdir” (Akat, 2019). Rönesans Döneminde resim sanatının heykel disiplininden etkileşim açısından, Michelangelo’nun resim sanatını heykelle benzediği ölçüde “iyi resim” olarak değerlendirmesi, Giotto’dan yıllar sonra bile resim sanatının heykel sanatından etkilenmesinin tarihsel ve düşünsel temellerini göstermesi bakımından kayda değerdir. Geç Gotik dönemde ressam Giotto’nun resim yüzeyinde hacme yönelmesinin, resim sanatının temelde resim yapma biçimini Ortaçağ dönem resim sanatından farklı olarak, heykel sanatına öykünmesinin bir sonucu olduğu ileri sürülebilir. Resim sanatının nesne ve figürde yeterince hacmi yansıtamamasından olsa gerek ki, Gombrich (2004:136) Ortaçağ Hristiyan sanatını ilksel yetenekler¹ ile gelişmiş yöntemlerin² garip bir karışımı olarak nitelemiştir. Bu tür bir nitelendirme, hiç kuşkusuz, resim sanatının Mısır resim sanatından süregelen katı kurallardan kurtulamamasının bir sonucudur. Mısır resim sanatı, bu bağlamda, sıkı kalıplar üzerine inşa edilmiş olarak, figürlerde frontal duruş gibi çizim tekniklerini yüzyıllar boyunca hiç değiştirmeden kullanılagelmiştir. Tarihsel süreçte, ilerleyen dönemlerde ressamlar resim sanatında farklı teknikler deneyerek, gözlemlenen doğanın yansıtılmasını bir tür yanılsamaya çevirebildiler ve bu aşamaya gelinmesinde perspektif tekniğinin resimde uygulanmasının önemli bir rolü oldu. Ressamların gözlemlenen üç boyutlu doğayı iki boyutlu yüzeye yansıtılmasıyla uğraşırken, ressam Paolo Uccello gibi bazı ressamların yanılsamanın yani, perspektif tekniğinin sınırlarını zaman zaman zorladıkları görülse de doğada gözlemlenen üç boyutlu gerçekliğin iki boyutlu resim yüzeyine yansıtılma çabası öncelikle, Geç Gotik dönemde ressam Giotto ile başlatmak mümkündür. Bu çaba, sonraki dönemlerde ressamlar tarafından özellikle perspektif ve boyama tekniklerinin yardımıyla devam ettirilmiş, resim sanatının nesneye hacim vermede heykel sanatı disiplininin form anlayışından etkiyle, resimde ışık-gölge unsurundan oldukça yararlanılmıştır.

Resim sanatı İtalya’nın Venedik kenti odağında (Kara, 2018a:69) Geç Gotik dönemden başlayarak, tarihsel süreçte mimarlık disiplininden de etkilendiği görülmektedir. Kara (2018b:1), sözü edilen bu etkiyi, mimari ve

¹ Mısır kastediliyor

² Antik Yunan kastediliyor

resim sanatının birbiriyle ilişkili olduğu yönde değerlendirirken, Akengin (2012:141) her iki sanat disiplinin de ortak esinlerinin “doğa” olmasından kaynaklı olduğunu belirtmiştir. İlgili alan uzmanların belirttiğine göre, doğayı anlamak, mimarlık gibi disiplinlere yol gösterici bir model olmuştur (Erdoğan, Gönenç Sorguç, 2011:273). 16. yüzyıl Rönesans dönemi Venedik kentinde mimarlık ve resim sanatının etkileşimine örnek olarak kiliseler, manastırlar, saraylar gibi mimari mekânlar için resimler tasarlanmaya başlanmasının bir başlangıç olması (Kara, 2018a:69), üzerinde durulması gereken bir noktadır. Bu aşamaya gelmezden önce, 15. yüzyıl boyunca Floransalı ressamın resimde perspektif ve geometrik orana odaklanmalarının (Ormiston, 2013:28) altında yatan neden olarak, mekân için yapılan resimlerin aynı heykelde olduğu gibi mimari yapılara sunum açısından bir uyum arama çabalarının bir sonucu olduğu ileri sürülebilir. Bu dönemde, Kara (2018a:69), 16. yüzyıl Rönesans resim sanatı eserlerinin mimari yapının bir parçası olduğunu, aynı zamanda mimari yapıların da resmin bir parçasını oluşturduğunu dolayısıyla, bu etkileşimin her iki sanat disiplini tarafından geliştirildiğini belirtmektedir. Geç Gotik dönemde ressam Giotto'nun resimde hacme yönelmesinde heykel sanattan etkinin yanında bu eserlerin mimari bir yapı için tasarlanmış olmasının da resim ve mimari disiplinlerin etkileşiminde önemli bir rolü olduğu değerlendirilebilir.

Bir yapı tasarlama sanatı olan mimari aynı zamanda, fiziki sunum sanatı olarak da ifade edilebilir. Mimari sanat, resim sanatı eserlerini mekânın sunumunda önemli bir unsur olarak kullanmaya başlamasıyla, resim sanatı eserlerinin fiziki yapıya sonradan eklenen bir ürün olarak, biçimde mekâna uyum göstermeleri zorunlu bir hal almıştır ki, bu yolla resim sanatı mimari sanattan kaçınılmaz biçimde etkilenmiş olabileceği ileri sürülebilir. Resim sanatının tarihsel süreçte heykel ve mimari sanattan etkilenmesinin niteliğinin farklı olduğu ileri sürülebilir. Resim sanatı açısından, heykel sanatının form verme özelliği cezbedici iken, mimari açıdan, mekânda sunum açısından, uzam unsurunun ressamla yeni esin kaynağı oluşturmuş olabileceği gözden ırak tutulmaması gerekir. Kara (2018b:2) tarihsel süreçte resim ve mimarlık sanatlarının birbirleriyle ilişkili olarak gelişim gösterdiğini belirtmektedir. Turani'ye (1997'den aktaran Arda vd., 2013:141) göre, Filippo Brunelleschi mimaride oran ve perspektif konusunda araştırmalar yapan yenilikçi bir mimardır. Turani'nin vurguladığı mimarideki yenilikçi yaklaşım, resim sanatını etkileyerek, teknik yönden desteklediği söylenebilir. Bu yolla, resim sanatında nitelik olarak, biçim-içerik dengesinde hacim ile birlikte uzam ve derinliğin öne çıktığı ileri sürülebilir. Resim sanatının heykel sanatıyla etkileşimi ise, resim yüzeyine üç boyutu yansıtma açısından ortaya çıkmıştır. Leonardo da Vinci'nin sfumato tekniği bu tür bir iklimde icat edilmiş ve Raffaello gibi dönemin önemli ressamları kendi teknik buluşlarıyla resim yüzeyine hacmi yansıtma çabasına girişmiştir.

Resim sanattan başka, heykel sanatının da mimari mekâna uyum çabaları söz konusudur. Kurtaslan (2005:193), heykelin bir hacim sanatı olarak mekânlarda görsel duyum zenginliği oluşturma gibi bir işleve katkıda bulunduğunu belirtmektedir. Bu durum esasında heykel ve mimari disiplinler arasındaki etkileşimin temelini göstermesi bakımından önemlidir. Faure'ye (1979:3) göre, 13. Yüzyılda, İtalya'da yontu-heykel sanatını sanatçıların öncelikle tercih etmelerinin nedeni; heykel sanatının içinden çıktığı mimarlık sanattan pek ayrılamamasından kaynaklanmaktadır. Karacan (2013:25) mimari ve heykel sanatında hacmin - üç boyutluluğun ortak bir gerçeklik olduğunu belirtmektedir. Ayrıca, mimari ve heykel sanatı üç boyutluluk açısından benzer malzemeleri kullanması da (aktaran Atalay, 2019:360) dikkate değer olarak bu ortak özelliklerin önemini ortaya koymaktadır. Mimari ve heykel sanat disiplinlerinin tarihsel süreçte birbirleriyle etkileşimleri kaçınılmaz olmuştur (Alp, 2020:86).

Atalay (2019:365), heykel sanatının tarihsel süreçte Rönesans dönemine kadar mimariye bağlı olarak, bulunduğu mekânın bir parçası konumunda olduğunu belirtmektedir. Heykel sanatı antik dönemden bu yana mimariye eklenmiştir (Atalay, 2019:359). Karaaslan (2005:290-293), sanatçı heykelini inşa ederken, onun mekân içindeki konumunun ne olacağı yanıtının aranması gerektiğini belirterek esasında, heykelin tarihsel süreçte mimariden etkisine dikkat çekmektedir. Samsun (2017:1283), bir heykel inşa edilirken plastik sorunların yanı sıra, onun mekân içindeki konumunun ne olacağı sorusuna da yanıt aranması gerektiğini bildirir. Heykelin biçimlenmesinde yapı-mekân içindeki konumunun böylece belirleyici bir unsur olduğu ileri sürülebilir. Samsun (2017:1286), heykel sanatının Rönesans dönemine kadar mimari olarak mekânın biri unsuru olduğunu belirtmektedir. Heykel, temel olarak mekânın algılanması ile ilişkilidir (URL 1). Mimari ve heykel disiplinin etkileşiminde mimari alanın daha etkin bir konumda olduğunu göstermesi bakımından bu durum kayda değerdir. Mimari sanat disiplinleri arası bir çalışma alanı olduğu (Erdoğan, Gönenç Sorguç, 2011:276) için, hem resim hem de heykel sanatıyla etkileşimde olduğu söylenebilir. Bu durum heykel sanatı için de geçerlidir. Heykel ürünü özellikle, malzeme, teknik ve biçim açısından diğer disiplinler ile etkileşim içerisindedir (Özkul, 2019:73).

1.İlgili Literatür

Alp (2020:86-91) heykel ve mimari sanatın etkileşimini incelemiş, tarihsel süreç boyunca bu iki disiplinin birbirleri ile olan etkilerinin, mimarının heykeli kendi anlamı içine dâhil etmesiyle sonuçlandığını belirtmiştir. Atalay (2019:365) heykel sanatının Rönesans'a kadarki süreçte mimariye bağlı bir konumda olduğunu belirterek, heykelin mimari mekân kullanımından dolayı, heykelin mimariden etkilenmesi ve eklenmesi üzerinde durmuştur. Karaaslan (2005:293), mimari ve heykel sanatların etkileşimine neden olarak, bu iki sanatın birbirlerinin varlık nedeni olmalarını göstermiştir. Kurtaslan (2005:193) ise, bir hacim sanatı olan heykelin mekânla ilişkisinin işlevselliğine vurgu yapmıştır. Benzer biçimde, Samsun (2017:1283), heykel yapımında plastik sorunların yanı sıra, onun mekân içindeki konumunun ne olacağı sorusuna yanıt aranması gerektiğinin üzerinde durmuştur. Bu bağlamda, Karacan (2013:25), mimaride ve heykelde hacim verme işinin ortak bir gerçeklik olduğunu vurgulamıştır. Özkul (2019:73) da bu duruma dikkat çekerek, heykel sanatının özellikle malzeme ve teknik açıdan, karşılıklı etkileşim içerisinde olduğunu belirtmiştir.

Bornovalı, Kolay (2009), mimarlık ve resim açısından Kariye mekân örneğini araştırdıkları çalışmalarında, yapıda bulunan resimlemelerin hiçbirinin mimari elemanların yüzeyine rastlantısal biçimde yerleştirilmediği bulgusuna ulaşmıştır. Kara (2018b:1-7), bir mimari mekân olarak, Contarelli Şapeli ve Caravaggio'nun Aziz Matta resimlerinin birbirlerini işlevsel olarak destekleyen bir birlikteliğe sahip olduğunu, her bir resmin Şapelin mimari yapısı ile kompozisyon, biçim ve içerik olarak ilişkili bir biçimde tasarlandığını belirtmiştir. Söğüt, Duman Ercan (2011:44) da Raffaello'nun "Borgo'da Yangın" adlı freskinde kullanılan mimari unsurların ilgili eseri daha da etkin bir görsel zenginliğe dönüştürdüğünü vurgulayarak, mimari ve resim sanatları arasındaki ilişkiye dikkat çekmiştir. Akengin'e (2012:141) göre, sözü edilen bu türden bir etkileşime neden olarak, mimari ve resim sanatının doğadan ortak bir esin kaynağı olarak yararlanmasının önemli bir rolü vardır. Erdoğan, Gönenç Sorguç (2011:276), mimari tasarım sürecinin disiplinler arası bir çalışma alanı olduğu için, birçok disiplini bir araya getirebilmesinin mümkün olduğunu belirtmektedir.

Resim ve heykel sanatı arasındaki etkileşim açısından ise, Faure (1979:4) bu türden etkileşimi Antik Mısır ve Roma dönemine kadar götürür. Mısır dönemi sanatçıların resim sanatını yandan görünüşleriyle duvara yontu biçiminde işlerken, Romalı heykeltıraşlar alçak kabartmayla adeta ışık-gölgenin etkisiyle biçime yön verebildikleri üzerinde durur. Bundan dolayı, İtalyan sanatçılar heykele-yontuya adeta resim gibi yaklaşabilmişlerdir. Karacan'a (2013:25) göre, resim sanatı fiziksel doğayı yanılsama yoluyla somutlaştırmaya çalışırken, heykel yanılsamadan uzak, fiziksel somut varlığı hem dokunma hem de gözlem yoluyla kavranabilen bir form-biçim verme anlayışındadır. Özkul (2020:1914-1917) resim sanatının yüzeyde derinliği verebilme ve hacme ulaşabilmesi için, rölyefe yaklaşmasının kaçınılmaz olduğunu belirtmektedir. Dolayısıyla, tarihsel gelişim sürecinde resim sanatının, fiziksel-görünür doğayı iki boyutlu yüzeye yansıtma-somutlaştırma adına heykel sanatı ile etkileşime girdiği söylenebilir.

İlgili literatür dönem açısından incelendiğinde, özellikle Gotik, Rönesans ve Barok dönemlerinde resim, heykel ve mimari sanatların etkileşiminin öne çıktığı söylenebilir. Trachtenberg (1991:37), Gotik dönemden Rönesans'a geçişi mimari açıdan ele alarak, Rönesans'ın doğuşunu Gotik Dönemde artırılmış tarihselci beğenin karşılığında görmüş, bu karşılığı Rönesans'a geçiş olarak değerlendirmiştir. Gotik dönemden Rönesans'a geçişte bir diğer etken olarak, sanatçıların daha fazla gerçekçilik ve perspektifle ilgilenmeleri gösterilmiş (URL 2) ve bunun en çok mimari ve resim sanatı odağında olduğu belirtilmiştir. Lesso (2023), Rönesans ve Barok Dönemleri açısından, her iki sanat akımının da mimariyle yayıldığını vurgulamaktadır. Rönesans sanatı ve mimarisi, ideal uyumu, simetriyi ve altın oranı arayan, matematiksel açıdan hassas kompozisyonlara ve tasarımlara dayanırken, Barok sanatı ve mimarisi, Rönesans'ın natüralist başarılarını dramatik bir etkiyle artıracak şekilde ele almıştır (Lesso, 2023). Ghanim, Alkhafaji (2021:631), Barok Dönem sanatını hem mimariye hemde heykele uygulanır bir sanat akımı olarak öne çıkmasını önemser. Zira Barok dönem, mimari ve heykel sanat disiplinlerini etkilemiş, en güzel görüntülerle bu disiplinler Barok etkisini eserlerine yansıtmıştır (Ghanim, Alkhafaji, 2021:631). Gotik, Rönesans ve Barok dönemlerin kendi sanat anlayışlarını sanat disiplinlerine aktarırken, sanat disiplinlerin de mimari sanatta olduğu gibi, bu dönemlerin geçişinde etkin rolde olduğu söylenebilir. Gotik, Rönesans ve Barok dönemlerin süreç geçişlerinde mimari disiplinin belirgin bir rolünü yadsımamakla birlikte, bu dönemlerin sanat anlayışlarındaki farklılıkların ortaya çıkmasında başta mimari olmak üzere, sanat disiplinlerin kendi aralarındaki etkileşimin de önemli bir payının olduğu ileri sürülebilir. Dolayısıyla, resim, heykel ve mimari sanat disiplinleri tarihsel süreçte Gotik, Rönesans ve Barok dönemlerinde birbirinden etkilenmiştir. Buna karşın, sözü edilen etkileşimin resim sanat eserleri açısından niteliği ve hangi dönemlerde daha çok yoğunlaştığı gibi soruların ise, halen yanıtlanmadığı gözlemlenmektedir. Konu edilen

bu etkileşimin ilgili dönemler ve resim sanat eserleri odağında incelenmesi açısından, alan yazında araştırmaya rastlanmamış olması, ilgili alanda önemli bir eksiklik olarak nitelenmiş ve araştırma soruları şöyle düzenlenmiştir:

“Resim sanatı, Gotik dönemden Barok döneme kadarki süreçte heykel ve mimari sanat disiplinlerinden nasıl etkilenmiştir?”

“Resim, heykel ve mimari sanat disiplinlerin birbirleriyle etkileşimi Gotik, Rönesans ve Barok dönemleri açısından en çok hangi dönemde, hangi disiplinler arasında olmuştur?”

2. YÖNTEM

Bu çalışma, nitel araştırma yönteminde, doküman analiz tekniğinde gerçekleştirilmiştir. Araştırma soruları doğrultusunda belirlenen anahtar kelimeler aracılığıyla, ilgili alan yazında yapılan tarama sonucunda elde edilen dokümanlar incelenmiştir. Doküman analiz, araştırma konusu ile ilgili bilgi içeren yazılı belgelerin incelemesini kapsar. Hangi dokümanların çalışmaya dâhil edileceği araştırma sorularıyla ilgilidir (Yıldırım, Şimşek, 2018:189). Literatür taramasına başlamak için öncelikle araştırma soruları analiz edilerek, anahtar kelimeler seçilir (Balcı, 2018:80) ve belirlenen temalar doğrultusunda ulaşılan dokümanlar çalışmada kullanılır (Bailey, 1982’den aktaran Yıldırım, Şimşek, 2018:197). Bilgisayar destekli taramada konuyu sınırlandıran anahtar sözcüklerin tanımlanması önemlidir (Balcı, 2018:80). Buna göre, mevcut çalışmanın araştırma soruları analiz edilerek, “resim”, “heykel”, “mimari”, “Gotik”, “Rönesans” ve “Barok” anahtar kelimeleri belirlenmiş, Google akademik veri tabanında bu anahtar kelimelerle taranmıştır.

2.1. Verilerin Analizi

Bu çalışmada elde edilen dokümanların analizinde içerik analiz tekniği kullanılmıştır. İçerik analizi doküman araştırmasında tarama tekniklerinin tüm uzmanlık alanlarını kapsar ve verilerin analizine imkân verir (Balcı, 2018:225). İçerik analizinde araştırmacı, belli gözlemleri kategoriler biçiminde ilgili dokümanları “dışta tutma” (birbirinden farklı) ve “kapsama” ölçütlerine göre sınıflar (Bailey, 1987’den aktaran Balcı, 2018:225). Kategoriler araştırılacak dokümanlar incelenerek, belgelerin hangi ortak elemanlar içerdiklerinin saptanmasıyla geliştirilir (Balcı, 2018:226). İçerik analizinde kategoriler belirlendikten sonra, kategorinin dokümanlarda tekrarlanma sıklığı frekans değeriyle gösterilerek, sayısallaştırılabilir (Balcı, 2018:227). “Resim ve Heykel”, “Resim ve Mimari” ve “Mimari ve Heykel” kategorileri belirlenerek, ilgili dokümanlardaki bu kategorilerin görülme sıklığı frekans (f) olarak Tablo 1’de verilmiştir.

3. BULGULAR VE YORUM

Resim, heykel ve mimari sanat disiplinlerin Gotik, Rönesans ve Barok dönemlerine ilişkin araştırma dokümanlarının tasnif edildikleri kategoriler Tablo 1’de verilmiştir.

Tablo 1. Araştırma dokümanların kategoriler açısından tanımlayıcı istatistikler

Kategoriler	Dokümanlar			f
	Makale	İnternet Metin		
Resim ve Heykel	√√√√	-		4
Resim ve Mimari	√√√√√√√√	-		9
Mimari ve Heykel	√√√√	√		5
<i>Toplam</i>	17	1		18

Tablo 1 incelendiğinde, alana ilişkin yapılan taramalarla elde edilen dokümanlarda en çok “Resim ve Mimari” kategorisinin yer aldığı görülmektedir (f= 9). Bu kategoriyi “Mimari ve Heykel” kategorisi (f= 5) ile “Resim ve Heykel” kategorisi (f= 4) izlemektedir. Bu kategorilere ilişkin dokümanların detaylı incelenmesinde, Gotik dönemden Barok döneme kadarki süreçte resim, heykel ve mimari disiplinlerin birbirleriyle etkileşimi, resim sanat eserleri odağında, birinci araştırma problemi doğrultusunda elde edilen veriler Tablo 2’de sunulmuştur.

Tablo 2. Gotik Dönemden Barok Döneme tarihsel süreçte resim, heykel ve mimari sanat disiplinlerin birbiriyle etkileşimin resim eserleri odağında içerik analizi

Disiplinler	Mimari	Heykel
Resim	- Aziz Francis’in Apotheosis’i (Resim 1) (Giotto)	İnanç (Resim 8) (Giotto)

	- Assisi Papalık Bazilikası “Fransiskan Alegorileri” (Resim 3) (Giotto)	-
	- Assisi Papalık Bazilikası “Dördüncü nef”indeki resimler” (Resim 4) (Giotto)	-
	- Assisi Papalık Bazilikası “Cephenin iç duvarındaki freskler” (Resim 5) (Giotto)	-
	- Arena Şapel Frekleri (Kuzey Duvarındaki resimler) (Resim 6) (Giotto)	-
	- “Kutsal Üçlü” (Resim 9) (Masaccio)	-
	- “Son akşam yemeği” (Resim 10) (Leonardo da Vinci)	-
	- “Sistina Şapel freskleri” (Resim 11-12-13) (Michelangelo)	-
	- “Borgo’da Yangın”, “Atina Okulu” ve “Parnassus” (Resim 14-15-16) (Raffael)	-
	- “Aziz Matta’ya Çağrı” ve “Aziz Matta’nın İlhamı” (Resim 17-18) (Caravaggio)	-
Resim/Mimari Etkileşimi <i>Frekans Toplam=</i>	10	
	Resim/Heykel Etkileşimi <i>Frekans Toplam=</i>	1
Mimari	-	“Davut” Heykeli (Resim 2) (Donatello)
	Mimari/Heykel Etkileşimi <i>Frekans Toplam=</i>	1

Birinci araştırma sorusu şöyleydi: “Resim sanatı, Gotik dönemden Barok döneme kadarki süreçte heykel ve mimari sanat disiplinlerinden nasıl etkilenmiştir?” Tablo 2’deki nicel verilere göre, Gotik dönemden Barok döneme kadarki tarihsel süreçte resim, heykel ve mimari sanat disiplinlerin birbirleri ile etkileşiminde, resim sanat eserleri odağında öne çıkan, resim ve mimari sanat disiplinleri arasındaki yoğun etkileşim (f=10) olduğu anlaşılmaktadır.

Resim ve heykel sanat disiplinleri ile mimari ve heykel sanat disiplinleri arasındaki etkileşimin benzer, denk olduğu söylenebilir (Tablo 2). Gotik dönemden Barok döneme kadarki tarihsel süreçte yoğun olarak, resim ve mimari sanat disiplinlerin birbiriyle etkileşiminin söz konusu olduğu söylenebilir. Gotik dönemden Barok döneme tarihsel süreçte en çok resim sanatı, mimari eserlerden etkilenecek eserler üretmiştir, denilebilir.

Bu çalışmanın ikinci araştırma sorusu ise: “Resim, heykel ve mimari sanat disiplinlerin birbirleriyle etkileşimi Gotik, Rönesans ve Barok dönemleri açısından en çok hangi dönemde, hangi disiplinler arasında olmuştur?” biçimindeydi. Tablo 2’deki veriler incelendiğinde resim, heykel ve mimari sanat disiplinlerin birbirleriyle etkileşiminin Gotik, Rönesans ve Barok Dönem açısından elde edilen bulgular Tablo 3’te sunulmuştur.

Tablo 3. Resim, heykel ve mimari sanat disiplinlerin birbiriyle etkileşiminin Gotik, Rönesans ve Barok Dönemleri açısından içerik analizi

Disiplinler	Resim	Heykel	Mimari	f
		“Davut” Heykeli (Resim 2) (Donatello)	Heykel-Mimari Etkileşimi Frekans: 1	
Dönemler				
	- “Aziz Francis’in Apotheosis’i” (Resim 1) (Giotto)	-	√	1
	- Assisi Papalık Bazilikası “Fransiskan Alegorileri” (Resim 3) (Giotto)	-	√	1
	- Assisi Papalık Bazilikası “Dördüncü nef”indeki resimler” (Resim 4) (Giotto)	-	√	1
	- Assisi Papalık Bazilikası “Cephenin iç duvarındaki freskler”	-	√	1

Gotik	(Resim 5) (Giotto) - Arena Şapel Frekleri (Kuzey Duvarındaki resimler) (Resim 6) (Giotto) -“İnanç” (Resim 8) (Giotto)	- √	√ -	1 1
<i>Gotik Resim-Heykel-Mimari Etkileşimi Frekans Toplam=</i>		Resim-Heykel Etkileşimi Frekans: 1	Resim-Mimari Etkileşimi Frekans: 5	7
Rönesans	-“Kutsal Üçlü” (Resim 9) (Masaccio) -“Son akşam yemeği” (Resim 10) (Leonardo da Vinci) -Sistina Şapel freskleri (Resim 11-12-13) (Michelangelo) -Borgo’da Yangın, “Atina Okulu” ve “Parnassus” (Resim 14-15-16) (Raffaello)	- - - -	√ √ √ √	1 1 1 1
<i>Rönesans Resim-Heykel-Mimari Etkileşimi Frekans Toplam=</i>		Resim-Heykel Etkileşimi Frekans: -	Resim-Mimari Frekans: 4	4
Barok	-“Aziz Matta’ya Çağrı” ve “Aziz Matta’nın İlhamı” (Resim 17-18) (Caravaggio)	-	√	1
<i>Barok Resim-Heykel-Mimari Etkileşimi Frekans Toplam=</i>			Resim-Mimari Etkileşimi Frekans: 1	1

Tablo 3’teki frekans değerler nicel veriler olarak dikkate alındığında, resim, heykel ve mimari sanat disiplinleri en yoğun olarak Gotik dönemde (f=7) birbirleriyle etkileşim içinde olduğu anlaşılmaktadır. Resim, heykel ve mimari sanat disiplinlerin Rönesans döneminde (f=4) Gotik döneme göre daha az yoğunluklu, Barok döneminde ise en düşük (f =1) yoğunlukta bir etkileşim içinde olduğu görülmektedir. Resim, heykel ve mimari sanat disiplinlerin birbirleriyle etkileşimi açısından en yoğun olduğu Gotik dönemde ise daha çok resim ve mimari sanat disiplinleri arasında etkileşim (f=5) olduğu görülmektedir (resim-heykel, f =1; resim-mimari, f =1). Buna göre, Gotik dönemden Barok döneme tarihsel süreçte en çok resim ve mimari sanat disiplinlerin birbiriyle etkileşim içinde olduğu ve bu etkileşimin en yoğun olduğu evrenin Gotik Dönem olduğu ifade edilebilir. Bir başka deyişle, resim, heykel ve mimari sanat disiplinlerin birbirleriyle etkileşimin en çok resim ve mimari sanat disiplinleri arasında Gotik dönemde yoğun olarak yaşandığı söylenebilir. Tablo 2 ve Tablo 3’deki verilere dayalı olarak, Gotik, Rönesans ve Barok dönemleri açısından resim, heykel ve mimari disiplinlerin etkileşiminde, resim ve mimari sanat disiplinleri arasındaki etkileşiminin Gotik dönemde çok yoğun olduğu anlaşılmaktadır. Buna göre, resim ve mimari sanat disiplinleri arasında Gotik dönemde yoğun olarak görülen etkileşime Ortaçağ döneminden bakılmasında yarar olduğu söylenebilir.

Ortaçağ döneminde dinin hâkimiyetinde olan Avrupa’daki sanat, dini yapıların duvarlarına yapılan resimler aracılığıyla, halka İncil’i tanıtmak amacını taşırdı (Arda, Şahin ve Büyükkol, 2013:139). Varlık Şentürk (2012:27), Ortaçağ döneminde resim sanatının kilisenin önerdiği estetik ve dinsel dayatmayla biçimlenmiş olduğunu belirterek, bu dönem resimlerde fon rengi olarak genellikle ideal bir uzam olarak altın yıldız kullanıldığını belirtmektedir. Gombrich’in (2004) belirttiği gibi, 14. yüzyıl İtalyan ressamaları eserlerinde altın yıldız fon kullanmaktaydılar ancak, bu özellik Bizans sanatının etkisinde öne çıkan bir uygulamaydı (Bell, 2009:119). Bizans sanatı ilahi ve kutsal olanı içerir haliyle dinsel sanat deneyiminin en saf halini yansıtır (Read, 2014:54). Bizans sanatında resimde altın yıldız fon kullanımı, dünyevi olana değil, ruhani alana atıf yaptığı ileri sürülebilir.

Erken-Rönesans dönem ressamaları, resimde iki boyutlu mekân anlayışı açısından Gotik ve Bizans sanatının etkisinde kalmışlardır. Bizans sanatı antik sanat geleneğini devam ettirdiği için, İtalya’da Bizans üslubundan kopuş zor olsa da ressam Cimabue ile başlayan yenilikçi yaklaşım, ressam Giotto tarafından takip edilmiştir (aktaran Gökova, 2018:98). Read (2014:54) Gotik sanatın zamanla hümanizmle karıştığını bu yüzden insani

yönün hiçbir zaman Bizans sanatında olduğu gibi tamamen ilahi ve kutsal olamayacağını ileri sürer. Buna karşın, resim sanatında altın yaldız fon kullanımının özellikle mimari açıdan değerlendirildiğinde, ışık odağında görsel etkisinin izleyiciye tesir edebileceği söylenebilir. Bu durum ilerleyen evrede geç Gotik dönemde, Giotto'nun Fransiskan Allegorilerinden “Aziz Francis'in Apotheosis'i” adlı resminin (Resim1), ilgili dönemin koşulları içinde, kilisenin zayıf mum ışıklarıyla aydınlatılması ile resim fonunda yer alan altın yaldızın resimdeki figürleri vurgulayıp ön plana çıkararak, hali hazırda var olan etkiyi daha çok güçlendireceği öngörüsüyle desteklenebilir.

Bizans sanatı, Hıristiyan sanatı olarak, izleyici ile estetik açıdan kurulan ruhani bir diyalogun aracıdır (Vikan, 1992'den aktaran Gökcan, 2010:20). Bizans ikonaları, inananların Tanrı'ya ulaşmak için adeta bir “aracılık” rolü üstlenirdi (Cormack, 1985'den aktaran Gökcan, 2010:20). Giotto'nun ilgili eserde (Resim1) fonda altın yaldız kullanmasında Bizans sanatı etkisinin olduğu söylenebilir. Altın yaldız kullanımı, sonsuzluğa görsel bir göndermenin yanı sıra, eserin sergilendiği mekâna uyumluluk noktasında, izleyicide duygusal bir etkiyi artırma açısından Bizans sanatı etkisinde kullanılmış olabileceği, gözden ırak tutulmaması gerekir.

Ortaçağ kültüründe zamanın sonsuz, mekânın sınırsız olduğu bir anlayış ile doğanın sınırları aşılmıştır (Vikan, 1992'den aktaran Gökcan, 2010:20). Bizans mimarisi açısından, Khora Manastırı Kilisesi (Kariye Camii ve Müzesi) örneğinde, yapıdaki fresklerde mimari motiflere önem verilmesi (Yıldız, 2020:64) mimari ve resim arasındaki etkileşimin köklerinin Bizans sanatından esin taşıdığını göstermesi bakımından önemlidir. Bu durum, resim sanatının mimari sanat ile ilişkisinin pratik yanını açıklamaktadır. Mimari yapıya uyum açısından, resim sanatının mekânlarda sunulan eserleri biçim-içerik dengesinde dönüştürmeleri, resim sanatının mimari sanatla olan etkileşimine yön vererek, resim sanatının estetiğini belirlemede önemli bir rol oynadığı söylenebilir.



Resim 1. Giotto di Bondone, “Aziz Francis'in Apotheosis'i” 1320, fresk, Lower Church, San Francesco, Assisi, (URL 3).

1250-1500 yıllarını kapsayan Gotik dönemde sanat dalları arasında etkileşim gözlemlenmiş (Yıldız, 2015:252), bu durum Rönesans dönemine kadar sürmüştür (Arda vd., 2013:140). Rönesans'ı başlatan Gotik dönem daha çok bir mimarlık disiplinde temellenmiş olmakla birlikte, resim ve heykel sanatları da ilgili evrede baskın hale gelmiş, Rönesans'a kadar bu durum süregelmiştir (Yıldız, 2015:247).

Heykel sanatının Gotik dönem mimarisiyle etkileşimi özellikle yapının cephe dekorasyonunda dikkat çeker (Arda vd., 2013:140). 15. Yüzyılda, Donatello (1386-1466) heykel alanındaki büyük bir usta olarak konumu, mimaride Brunelleschi'nin, resim sanatında Masaccio'nun konumuna eşdeğerdir. Donatello'nun Gotik üslupla ilişkili “Davut” heykeli, hümanist ve gerçekçi sanat anlayışını gözler önüne serer (Arda vd., 2013:142). Davut heykelinin (Resim 2) 15. yüzyılın sonunda Medici ailesinin sarayında bulunduğu bilinmektedir (URL 4). Donatello'nun “Davut” heykelinin ilk yerleşimi Medici Riccardi Sarayı idi (URL 5). “Davut” heykeline hangi açıdan bakılırsa bakılsın, her zaman son derece uyumlu bir zarafet göze çarpar. Tüm figürü kaplayan zarafet, Davut'un hareketindedir: Goliath'ın kopmuş kafasına ayağını koyduğu duruş ile savaşın manzarasını gölgede bırakır (URL 5). Dini bir kişilik olarak Davut, Goliath adlı canavarı yenerek kahramanlaştırılmıştır. Davut heykelinin sunuluş biçimi, eserin konumlandığı mekân açısından açıklanmasının anlaşılır olduğu ileri sürülebilir. Tarihsel gelişim sürecinde heykelin mimari mekân düzen içindeki yeri dikkate alınarak tasarlandığı bilinmektedir. Gotik dönem heykel-mimari etkileşimine karakteristik bir örnek olarak Donatello'nun Davut heykeli gösterilebilir.



Resim 2. Donatello, “Davut”, 1430, bronz, 158 cm, Museo Nazionale del Bargello, Floransa (URL 6).

Geç Gotik dönem resim sanatında bilinen kuralların esnediği, süregelen anlatım biçimlerinin yerini doğacı betim, gözlemlere bırakmaya başladığı görülür (Arda vd., 2013:140). Giotto (1276-1337) 14. yüzyılın başında Assisi ve Padova adındaki yerleşim yerlerinde yapılarada yaptığı duvar resimleriyle Ortaçağ’ın geleneksel resim anlayışını oluşturan yüzeysel ve bilinen biçim kurgusunu aşmış, mekân, hacim ve anlatım açısından resim sanatında yeni düzenlemelere ulaşmıştır (Arda vd., 2013:141-142). İtalya’da Assisi kasabasında bulunan Assisili Fransis Papalık Bazilikası adlı yapıdaki duvar resimleri (URL 7) incelendiğinde, Giotto’nun yapı mimarisinin elverdiği ölçüde eserlerindeki kompozisyonu belirleme yoluna gittiği gözlemlenebilir. Bu bağlamda özellikle “Fransiskan Alegorileri” adlı resimler (Resim 3) bulunduğu yapı mimarisinin sınırlılıklarına göre kurgulandığı söylenebilir. Yapının dördüncü nef’indeki resimlerde (Resim 4) ve yapı cephe iç duvarındaki fresklerde de (Resim 5) gözlemlenebilir.



Resim 3. Giotto di Bondone, Assisi Papalık Bazilikası “Fransiskan Alegorileri”, 1320, fresk, Lower Church, San Francesco, Assisi, (URL 8).



Resim 4. Giotto di Bondone, Assisi Papalık Bazilikası “Dördüncü nef’indeki resimler”, 1290, fresk, Upper Church, San Francesco, Assisi, (URL 9).



Resim 5. Giotto di Bondone, Assisi Papalık Bazilikası “Cephenin iç duvarındaki freskler”, 1290, fresk, Upper Church, San Francesco, Assisi , (URL 10).

Giotto'nun Padova'da Arena Şapelinde yaptığı freskler incelendiğinde, yapının kuzey duvarındaki resimlerin (Resim 6), mekâna uygun bir çerçeveleme içinde yer aldığı görülmektedir. Yapının girişinden şapele doğru bakıldığında (Resim 7), özellikle yapının tavan bölmesine yakın yüzeyindeki resim-eserin kompozisyonunun mekânın kemerli kavisine uygun bir düzenleme içinde olduğu gözlemlenmektedir. Eserdeki bu kompozisyonun resmin merkezinde yer alan İsa figürüyle desteklenerek, düzenlendiği anlaşılmaktadır. İlgili eserde bu türden bir düzenlemeyle sergilendiği yapının işlev ve sınırlılıklarına uyumlu olarak, yapının en önemli bölümünün ortasındaki konumuyla adeta İsa figürünü mekân içinde hâkimiyet açısından güçlendirmiş olmaktadır.



Resim 6. Giotto di Bondone, Arena Şapel Freskleri (kuzey duvarındaki resimler), 1304-06, fresk, Cappella Scrovegni (Arena Chapel), Padua, (URL 11).



Resim 7. Giotto di Bondone, Arena Şapelin içi (girişten Şapel görünümü), 1303-06, fresk, Cappella Scrovegni (Arena Chapel), Padua, (URL 12).

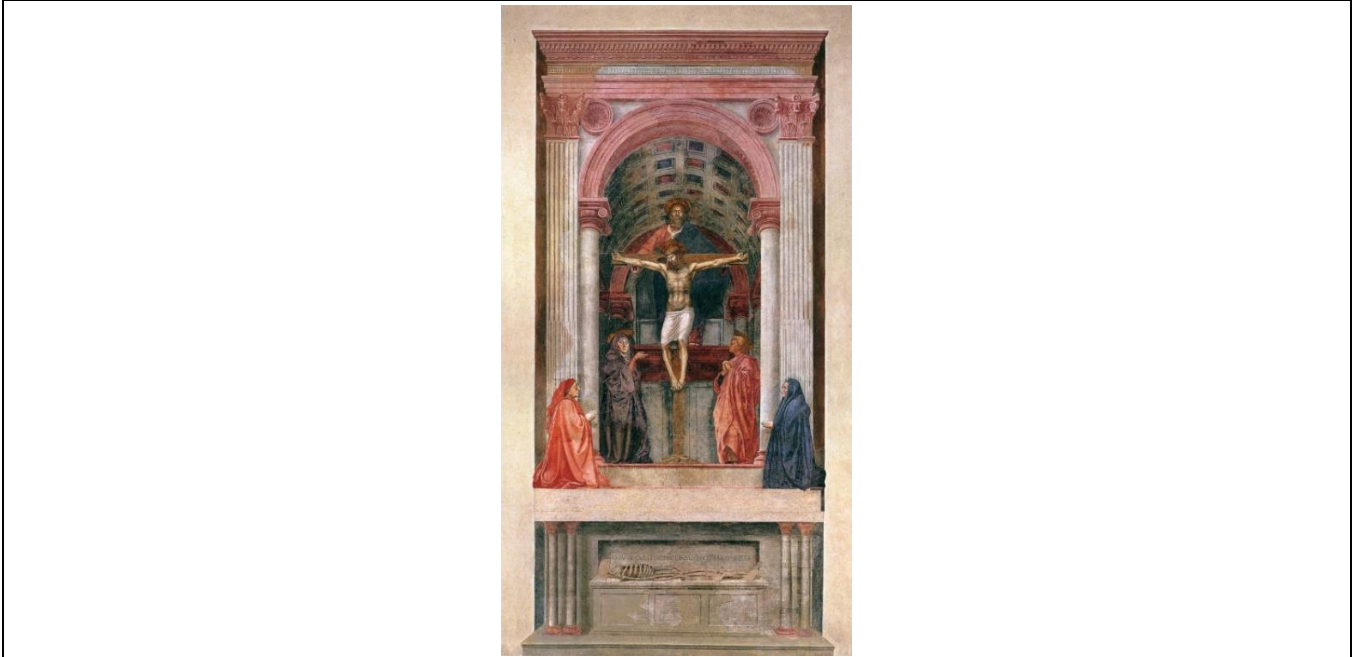
Varlık Şentürk (2012:28), Geç Gotik dönem resimlerinde gerçeğe mümkün olduğunca yaklaşma çabalarının figürün kısmen hacim kazanması ve altın yaldızla resmin arka planın boyanması yerine fonda mimari eleman ve doğa görünülerine yer vermesiyle, resim sanatında dönemin en büyük değişiminin meydana geldiğini belirtmektedir. Bununla birlikte, Giotto'nun Arena Şapelde yaptığı freslerden "İnanç" (Faith) adlı resim (Resim 8) adeta heykel görünümüyle dikkat çekmektedir (URL 7). "İnanç" adlı bu resimde Giotto gerçekçi bir yansıma elde etmek için heykelimsi bir görünümden etkiyle sanki heykel sanatını andırır biçimde bir derinlik katma, hacim çabası sezilmektedir. Eserde ilk göze çarpan unsur hacim etkisidir. Giotto'nun hacmi verme çabası o kadar belirgindir ki, bu durum resme adeta bir heykel niteliği kazandırmıştır. Resim sanatına gerçekçi bir görünüm kazandırma adına, heykel sanatından esinlenmeyle, Giotto'nun "İnanç" adlı eseri, heykeldeki üç boyutluluğunun yansıması olarak, figüre hacim verme niteliğinde olduğu ileri sürülebilir. Resim sanatına hacim arayışı içinde, resim yüzeyine adeta bir heykel niteliği katmış bu eser, resim sanatının heykel sanatından etkileşimine somut bir örnek olarak gösterilebilir.



Resim 8. Giotto di Bondone, “İnanç”, 1306, fresk, 120 x 55 cm, Cappella Scrovegni (Arena Chapel), Padua, (URL 13).

Gotik dönemde resim sanatının heykel sanatından etkilenmesinin bir tür mekânda heykel donanımının olmadığı durumlarda ya da resim sanatı eserlerinin mekânda güçlü bir konumda olan heykel sunumun görevini üstlenmeye talip olduğunda ortaya çıktığı ileri sürülebilir. Resim sanatının adeta heykel ürünü andıran, eserde nesne ve figür açısından hacme yönelmesinin dönem itibarıyla daha çok yapı için resimlerde gözlemlenmektedir. Bundan dolayı, Gotik dönemde resim sanatı için yapı ile uyumun mekânsal bir zorunluluk olduğu anlaşılmaktadır. Bu durum, resim sanatının mekânda ister heykel ürününün yerini doldurmaya çalışmış olsun isterse yapıya uyum açısından bir zorunluluk olarak görülsün, tarihsel süreçte resim sanatının Gotik dönemde mimariyle birlikte heykel sanatından etkilendiğini göstermektedir.

Rönesans döneminde yapılan kuramsal çalışmaların etkisiyle, 15. yüzyıldan itibaren resim, heykel ve mimari sanat niteliği kazanmaya başlamıştır (Arda vd., 2013:141). Ortaçağ döneminde ressam, heykeltıraş ve mimarlar halen zanaatçı olarak görülmekteyken, Rönesans döneminde bu durum değişmeye başlamıştır (Arda vd., 2013:141). Bu bağlamda, iştigal ettiği sanat alanıyla ilgili araştırmalar yapan Filippo Brunelleschi (1377-1446), mimaride *oran* ve *perspektif* açısından Floransa’da yaptığı Pazzi Şapelinde (1420) Rönesans’ın mimari anlayışını ortaya koymuş, Gotik dönemdeki sivri kemer yerine, bir yenilik olarak yuvarlak kemer stili kullanmıştır (Turani, 1997’den aktaran: Arda vd., 2013:141). Brunelleschi’nin arkadaşı olduğu rivayet edilen ressam Masaccio resim sanatında yeniliklere imza atmıştır. Arda vd.’nin (2013:141-142) belirttiği gibi, Masaccio Floransa’da yaptığı duvar resimlerinde resim sanatı açısından yeni bir anlayışın örneklerini sunmuştur. Sanatçı, Santa Maria del Carmine Kilisesi’nin Brancacci Şapeli’ndeki kompozisyonlardaki sanat anlayışı ile anatomi bilgisi ve açıklı koyulu renklendirme, gölgeli ışıklı alanlarla ile figürler kusursuz bir biçimde vererek, Giotto’nun eserlerine oranla resim sanatını geliştirmiştir. Masaccio’nun “Kutsal üçlü” adlı eserinde (Resim 9) yer alan arka plan mimari yapının biçimi, perspektifle dikkat çeker. Bu eser zamanında sanki duvarda bir delik varmışçasına algılanmıştır (URL 14). Masaccio’nun “Kutsal üçlü” adlı eserinin Ön Rönesans dönemi açısından oldukça yaratıcı bir yapıt olduğu ileri sürülebilir. Sanatta yaratıcılık, sanatta özgür bir anlatım olarak (Özsoy, Mamur, 2019:126), Önal’ın (2011:158) belirttiğine göre, sanatçıların içinde yaşadığı toplumla etkileşimi sonucunda, sanatçının sahip olduğu bilişsel şemasının katkısıyla ulaşılan bir noktadır. Ersoy (2016:127) bu aşamada, sanat yapıtını karmaşık bir yaratıcılığın ürünü olarak değerlendirir.



Resim 9. Masaccio, “Kutsal Üçlü”, 1425-28, fresk, 640 x 317 cm, Santa Maria Novella, Floransa, (URL 15).

1425-1428 yılları arasında yapılan “Kutsal üçlü” adlı eserde Adem’in iskeleti ile sunak masası resmin bir parçası olarak yer almaktadır (URL 14). Eser bu haliyle, ilgili dini yapıda yer alan bir bölüm olan sunak masası dikkate

alınarak, resmin sunulacağı mekâna uyum içinde kurgulandığını göstermektedir. Dolayısıyla mekân, eserin kompozisyonunun bir parçası olmuş, eserin kompozisyonunu etkilemiştir. Bu yolla, mimari yapıdaki sunumun niteliği resmin içeriğine etki ederek, mekânın eserdeki rolünü ön plana çıkarmıştır. Böylece eser, mekândaki konumu ve yapının üç boyutlu biçiminin resme esin oluşturması açısından, resim sanatının mimari disiplinden etkilenmesine karakteristik bir örnek olarak gösterilebilir.

Rönesans döneminde, ressam ve heykeltıraş Verrocchio'nun atölyesinde çırak olarak görev alan Leonardo da Vinci Rönesans'ın en önemli sanatçılardan biri (Arda vd., 2013:142-143) olarak öne çıkmaktadır. Vinci, resim sanatında kompozisyon ve perspektif gibi önemli konular üzerine çalışmış ve bunları resme uygulamıştır. Resimde figürlerin arkasında uzanan manzaranın gittikçe soluklaşması gibi bir renk tonlama tekniği, ressamın buluşlarından biridir. Bu yolla, döneminde sadece çizgi perspektifiyle sağlanan uzamda derinlik, sanatçının "sfumato" tekniğiyle resimde daha doğalcı bir görünüm elde edilebilmiştir (Arda vd., 2013:143). Leonardo da Vinci'nin "Son akşam yemeği" adlı eseri (Resim 10), İtalya'nın Milano kentinde bulunan Santa Maria Della Graize Manastırının yemek salonunun duvarında bulunmaktadır (URL 16).



Resim 10. Leonardo da Vinci, Son Akşam Yemeği, 1498, fresk, 460 x 880 cm, Santa Maria delle Grazie Manastırı, Milan, (URL 17).

Vinci'nin "Son akşam yemeği" adlı bu eseri, dikdörtgen biçimli manastırın büyük yemek salonunun, kare biçimli iki duvarından birinin üzerine uygulanmıştır. Eserin bu biçim bir yapıda sunulmasının, resimde çizgisel perspektifin uygulanmasında önemli bir rolü olduğu söylenebilir. İlgili yapının giriş cephesinden bakıldığında karşıdaki duvarda yer alan eserin adeta resimde mekânın devam ettiği hissine kapılmasına hizmet ettiği ileri sürülebilir. İzleyici tarafından bakıldığında bu tür bir yanılsamanın şaşırma ile birlikte takdir göreceği açıktır. Leonardo da Vinci dönemin keşiflerinden biri olan bilimsel perspektifi bu esere uygulayarak, hem resme hem de mekâna derinlik etkisi kazandırmış, gerçek mekânın eserde devam ediyormuş yanılsamasını verebilmiştir. Manastırın yemek salonunda bulunan bu eserin sunumuyla mekânda bulunanların adeta İsa ve havarileriyle birlikte aynı ortamda yemek yiyormuş gibi bir yanılsamaya kapılabilmeleri olasıdır. Bu yolla, mekânın kullanım amacı ve mimari yapı biçiminin hem resmin konu seçimine hem de resimdeki kompozisyon kurgusuna yön verdiği, resmin biçim ve içerik unsurlarının belirlenmesinde yönlendirici olduğu ileri sürülebilir. Bu nedenle, resim sanatının mimari yapının fiziki sınırlılıklarına göre düzenlenmesine, Leonardo da Vinci'nin "Son akşam yemeği" adlı eser, karakteristik diğer bir örnek olarak gösterilebilir. Vinci'nin bu eseri, uzam niteliğinin resimde öne çıkarılmasıyla, resim sanatının mimari sanat ile etkileşiminde önemli bir yere sahip olduğu söylenebilir.

Michelangelo (1475-1564), Yüksek Rönesans Dönem heykel sanatının önde gelen usta sanatçısıdır. O'nun San Pietro Pieta heykeli (1498-99), dönemin önde gelen eserleri arasında bir başyapıttır (Arda vd., 2013:142). Michelangelo resim sanatında da eserler vermiştir. Sistina Şapeli tavan resimlemeleri Michelangelo tarafından 1508 ve 1512 yılları arasında yapılmıştır (URL 18).

Michelangelo heykel ve mimari tasarımları yapan bir sanatçı olarak Rönesans'ın en önemli mimari süslemesi sayılan Sistina Şapeli'nin tavan resimlerini hareketli figürler, belirgin ışık-gölge ve kusursuz bir anatomi sunumuyla gerçekleştirmiştir (Arda vd., 2013:143). Labno'ya (2012:92) göre, Michelangelo mimari, heykel ve resimden oluşan üç sanatın büyük ustasıdır. Rönesans dönem resimlerinin kompozisyon, biçim ve içerik olarak mimari mekâna göre oluşturulmasının öncülüğünü Michelangelo yapmış, mekân içindeki görsel etkiye

yoğunlaşarak fresklerini tamamlamıştır (Kara, 2018b:7). Michelangelo'nun şapelin geometrik mimari yapısına göre tavan resimlemesindeki kompozisyonu düzenlediği söylenebilir (Resim 11-12). Labno'nun (2012:94) belirttiği gibi, Michelangelo, Sistina Şapeli tavanını resimlemesinde yapının geometrik yapının sınırlılıklarını dikkate alarak eserin ana kurgusunu düzenlemiş, mimari etkinin resmin kurgusuna nüfuz etmesine bu türden bir çözüm bulmuştur. Belki bundan dolayıdır ki, Labno'ya göre, bazı figürlerin anlamları net değildir. Michelangelo'nun Sistina Şapel tavan fresklerini düzenlemesi, belki de Batı sanatındaki en karmaşık kompozisyonu temsil etmesinin temelinde (URL 18), sanatçının mimari yapıyla uyumlu resimleme yapma zorunluluğu yattığı ileri sürülebilir.



Resim 11. Michelangelo Buonarroti, Sistina Şapeli tavan resimlemesi (Şapelin iç görünümü-1), 1508 -1512, 1535 -1541, fresk, Sistina Şapeli, Vatikan, (URL 19).



Resim 12. Michelangelo Buonarroti, Sistina Şapeli tavan resimlemesi (Şapelin iç görünümü-2), 1508 -1512, 1535 -1541, fresk, Sistina Şapeli, Vatikan, (URL 20).

Sistina Şapel yapı tavanın orta sırasını oluşturan resimlerin çerçevesi yayvan bir dikdörtgen iken, tavanın ortadan yana, duvara doğru açılımları mimari olarak üçgen ve türevleri formunda ilerlediği için, bu alanda yer alan resimler de mimari yapının izin verdiği ölçüde, üçgen kompozisyonlara göre oluşturulduğu gözlemlenmektedir (Resim 11 ve 12). Bu durum, Michelangelo'nun Sistina Şapel tavan resimlemesinde mimari yapı ölçüsünde resimde kompozisyon düzenlemelere yönelmesine yaratıcı çözümler geliştirdiğini göstermesi bakımından kayda değerdir. Esasında bu duruma neden olarak, Michelangelo'nun mimari yapıya uygun resimleme yapma arayışı olduğu ileri sürülebilir. Sözü edilen bu eser mimarının resim sanatına etkisine yetkin

bir örnek olarak değerlendirilebilir.

Michelangelo'nun Sistina Şapel resimlemesinde yer alan "Son Yargı" adlı freskte (Resim 13) sanatçı mekânın sınırlılıklarını özellikle, yapının üst tarafında bulunan iki küçük kemeri eserin kompozisyonuna uyumlayarak, resimde özgünlüğü yakalayabilmiştir. Bu iki kemerin ayaklarının birleştiği yerin hemen altında resmin merkezini belirleyerek ana figürü konumlandırması da yine sanatçının mekânsal sınırlılıkları çerçevesinde resim sanatında geliştirdiği bir kompozisyon kurgulaması olarak değerlendirilebilir. Diğer yandan, resimlerdeki figürlerin heykelimsi görünüşleri, Michelangelo'nun resim sanatının heykele yaklaştığı ölçüde iyi olarak değerlendirmesinin izlerini taşır ve resim sanatıyla heykel sanatı arasındaki etkileşimi göstermesi bakımından kayda değerdir.

Michelangelo, "Mükemmel bir heykel, bir tepenin yamacından bırakıldığında hasarsız aşağıya yuvarlanabilecek kapalılıkta olmalıdır" demiştir (Read, 1974'den aktaran Samsun, 2017:1285). Sanatçı bu düşüncesini adeta Sistina Şapel resimlemesindeki figürlere yansıtmıştır. Sanatçının bu sözü, resim sanatının heykel sanatıyla etkileşimini açıklayan bir veri oluşturur. Bu türden bir anlayışın, dönem ressamlarından Pollaiuolo'nun "Aziz Sebastianus'un Şehit Edilişi" adlı eserinde olduğu gibi, pek çok esere yansıdığı söylenebilir. Michelangelo'nun ilgili sözü, dönem resimlerdeki kapalı form anlayışının da adeta heykelden etkileşimin bir kanıtı olarak gösterilebilir. Rönesans döneminde Michelangelo'nun heykeldeki biçim anlayışı adeta resim sanatına egemen olmuş, resim sanatının önemli eserleri bu anlayış üzerine temellenmiş olduğu söylenebilir. Özellikle Gotik ve Rönesans döneminde üretilen resim sanatının önemli örneklerinde heykel sanatıyla etkileşimin belirgin yansımaları söz konusudur.



Resim 13. Michelangelo Buonarroti, "Son Yargı", 1537-41, fresk, 1370 x 1220 cm, Sistina Şapeli, Vatikan, (URL 21).

Rönesans Döneminde Michelangelo'nun yanı sıra Raffaello'nun (Rafael) da mekân içindeki görsel etkiye yoğunlaşarak yaptığı fresklerde kompozisyonun, biçim ve içerik olarak mimari mekâna göre oluşturulma süreci devam etmiştir (Kara, 2018b:7). Raffaello'nun eseri "Borgo'da Yangın" (1514) adlı fresk (Resim 14) Roma Borgo'da Papa IV. Leo'nun şefaatiyle söndürülen yangını konu edinmektedir. Dağınık bir kompozisyona sahip olan resimde antik dönem de dâhil olmak üzere birçok figürü içerir (URL 22). Bu eser Vatikan'daki Apostolik Sarayında, eserin adıyla anılan odanın duvarında yer almaktadır (Sögüt, Duman Ercan, 2011:38).



Resim 14. Raffaello Sanzio, “Borgo’da Yangın”, 1514, fresk, tabanda genişlik: 670 cm. Borgo’daki Ateş Odası, Papalık Sarayları, Vatikan, (URL 23).

Raffaello’nun “Borgo’da Yangın” adlı resmin içeriğinde yer alan mimari unsurlar, sanatçının eserin sergilendiği mimariyi, çalışmasına yaratıcı bir biçimde çerçeve oluşturabildiğini göstermektedir (Söğüt, Duman Ercan, 2011:38). Raffaello, kemer ile çerçevelediği bu eseri mimari unsurlarla tam bir uyum içindedir. Bu fresklerde kullanılan mimari unsurlar resme görsel bir zenginlik katmıştır (Söğüt, Duman Ercan, 2011:4144). Bu durum, mimari yapı bağlamında mekânın resme etkisini göstermesi bakımından önemlidir.

Raffaello’nun “Atina Okulu” (1509) adlı freskindeki çerçeveleme, mimari yapının kullanılmasına diğer bir örnek olarak gösterilebilir. İlgili eserde (Resim 15) Raffaello yapıda öndeki kemeri geride farklı örtü sistemleriyle resimde bütünleştirdiği görülmektedir (Aktaran: Söğüt, Duman Ercan, 2011:39). Raffaello’nun “Atina Okulu” adlı bu duvar resminde Avrupa Hıristiyan çağı ve öncesi Pagan dönemde yaşamış ünlü filozof ve düşünürleri alegorik biçimde aynı mimari yapı içinde gruplar halinde resmedilmesi dikkat çekmektedir. Resimdeki yapı büyük olasılıkla Geç Roma mimarisinden etkiler taşır (URL 22). Raffaello’nun “Atina Okulu” adlı eseri Batı kültürünü figür bağlamında yansıtan önemli bir eserdir. Bu eserin üretilmesinde sanatçının eşsiz mahareti yanında yaşadığı kültürün de etkisi olduğu söylenebilir. Soysaldı’ya (2018:305) göre, bir toplumun tarih boyunca ürettiği tüm sanatlar üretildiği toplum hayatından beslenerek vücut bulur.



Resim 15. Raffaello Sanzio, “Atina Okulu”, 1509, fresk, tabanda genişlik 770 cm, Stanza della Segnatura, Papalık Sarayları, Vatikan, (URL 24).

“Atina Okulu” ve “Parnassus” adlı (Resim 15-16) bu iki eser, Vatikan’daki Apostelik Sarayında, aynı odanın iki duvarını süslemektedir. Raffaello her iki resimde adıyla anılan odanın duvarlarında yer alan mimariye uygun bir çerçeveleme yapmıştır.



Resim 16. Raffaello Sanzio, “Parnassus”, 1509-10, fresk, tabanda genişlik 670 cm, Stanza della Segnatura, Papalık Sarayları, Vatikan, (URL 25).

Vatikan’daki Apostelik Sarayında “Atina Okulu” adlı freskin hemen yanında yer alan odanın diğer duvarında bulunan “Parnassus” (1509-10) (Resim 16) adlı fresk, klasik müzik aleti Lir çalan Apollo’nun evi Parnassus Dağı’nı konu almaktadır. Görüleceği üzere, bu esere mekânın duvarındaki pencere de dâhil olmuştur. Bu pencerenin gerçek manzarasının Vatikan Dağı’nı içermesi, Raffaello’nun üstün sanatsal ifade gücünü gösterir (URL 22). Bu durum aynı zamanda Raffaello’nun mimari yapıdan kaynaklanan fiziki gerçekliği resme

yanılsama noktasında dâhil etmesiyle birlikte, resim sanatında mimari etkiyi yanılsamadan öte gerçeğe dönüştürdüğü ileri sürülebilir. Dolayısıyla, Raffaello'nun bu eser ile resim sanatının mimariden etkilenme aşamasında resim sanatına yeni bir pencere açtığı söylenebilir.

Rönesans Döneminde 16. yüzyıl İtalya Venedik'te mimarlık ve resim sanatı etkileşmiş, resimde içerik ve kompozisyon binaların mimari mekânları için tasarlanmasıyla birlikte değişmeye başlamış, bu etki ile sanat alanında Barok döneme girilmiştir (Kara, 2018a:69). Barok dönemde, Gotik ve Rönesans dönemin büyük ustalarının resim sanatına mimari etki noktasında bulunduğu özgün çözümler üzerine yeni eklemelerin yapılması zorluğu dikkate alınarak, resim sanatının mimariden etkisinin yoğunluğunun azaldığı ileri sürülebilir.

Resim sanatının kompozisyon unsurunda dönüşmesi, mimari mekânın özellikleri ve ihtiyaçları doğrultusunda ortaya çıktığı ileri sürülebilir. Resim sanatında o zamana değin merkezi kompozisyon kurgusundan uzaklaşarak geliştirilen bu düzenlemede, eserin mekânda bulunduğu yerin izleyicide bırakılmak istenen etki açısından önemi dikkate alındığı söylenebilir. Böylece, resim ile mekâna bir derinlik hissi verilmiş, bu yolla resim sanatı biçim ve içerik açısından yapının bir parçası olmuş, hem mimari hem de resim sanat disiplinleri birbirini etkilemiş, bu etki ile resim sanatı kendini dönüştürmüştür. Böylelikle, 16. Yüzyıl Venedik kentinde hem resim hem mimarlık alanında özgün eserlerin ortaya çıkmasını teşvik eden bir iklim oluşmuştur (Kara, 2018a:78). Caravaggio'nun Contarelli Şapel için ürettiği "Aziz Matta" resimleri bu kapsamda, mimari mekân ve resim etkileşimine örnek olarak gösterilebilir. Sözü edilen bu eserler, mekân ve resmin işlevsel olarak birbirini destekleyen bir yapıda olmakla birlikte, kompozisyon, biçim ve içerik açısından ilgili şapelin mimari yapısıyla ilişkilidir. Caravaggio bu eserlerle adeta mekân ve resimleri birbirleriyle bütünleştirmiştir (Kara, 2018b:1).

Caravaggio'nun "Aziz Matta'ya Çağrı" adlı resmi (Resim 17), Roma'daki Contarelli Şapelindedir. Caravaggio, vergi toplayıcı Levi'yi (Aziz Matta'nın havari olmadan önceki adı), dört yardımcısı ile bir masada oturmuş, günün hasılatını sayarken resmetmiştir: Resimde İsa sahneye Aziz Petrus ile birlikte girer ve güçlü bir hareket ile Levi'yi çağırır. Davete şaşırان ve kapıdan gelen ani ışıkla gözleri kamaşan Levi geri çekilir ve sol eliyle "Kim, ben mi?" der gibi kendini işaret eder. Resimde İsa'nın görünüşü o kadar beklenmedik ve hareketi o kadar emredicidir ki, figürlerde tepki meydana gelmeden önce, ilginç biçimde şok edici bir an için eylem sanki askıya alınmış gibidir (URL 26).



Resim 17. Caravaggio, "Aziz Matta'ya Çağrı", 1599-1600, tuval üzerine yağlı boya, 322 x 340cm, Contarelli Şapeli, San Luigi dei Francesi, Roma, (URL 27).

Contarelli Şapelin duvarları için Caravaggio tarafından yapılan diğer bir fresk olan "Aziz Matta'nın İlhamı" adlı eserdir (Resim 18). İlgili eserde zuhur eden meleğin, adeta bir öğrenci gibi yaptığı parmak hesabına Aziz Matta'nın alışılmışın dışında, itirazsız kabullenmiş bir halde resmedilmesiyle dikkat çekmektedir (URL 26).



Resim 18. Caravaggio, “Aziz Matta’nın İlhamı” 1602, tuval üzerine yağlı boya, 296x189cm, Contarelli Şapeli, San Luigi dei Francesi, Roma, (URL 28).

Caravaggio’nun Contarelli Şapelindeki aynı odanın duvarlarını kaplayan, Aziz Matta’yı konu edinen resimler, mimari bir yapının ilgili resimlerde nasıl birleştirici bir unsur olarak görüldüğüne örnek olarak gösterilebilir (Resim 19). Bu eserlerde sanatsal eleman renk ögesi açısından, yapı duvarlarının nispeten açık renkte olmasına karşılık Caravaggio’nun ilgili resimlerinde arka plan rengini koyu renkte seçmesi, resim mekân ilişkisi bakımından eserin yapıda ön plana çıkarılma çabası olarak değerlendirilebilir. Bu durum, zemin-şekil açısından Caravaggio’nun eserin mekân ile renk zıtlığını vurgulayarak hem mekânı hem de resimleri algılatmak için tercih etmiş olduğu bir yol olduğu ileri sürülebilir.



Resim 19. Caravaggio, “Aziz Matta’nın İlhamı” 1602, Contarelli Şapeli’nden iç görünüm, Roma, (URL 29).

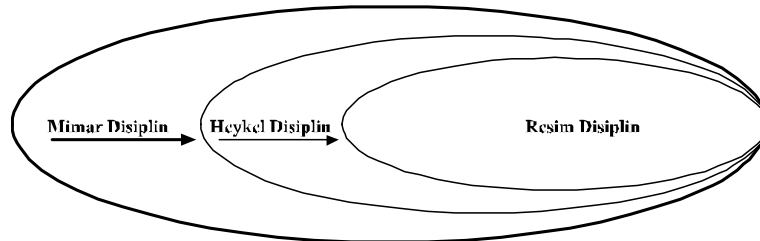
Caravaggio’nun Contarelli Şapelindeki Aziz Matta konulu eserlerinde dikkat çeken nokta, mekânda bulunan pencereden sızan gün ışığının adeta resimlerin üzerine düşüşünü gösterme çabasıdır. İlgili eserlerde ışığın yönü ve açısı mimari yapıdaki pencere dikkate alınarak kurgulanmıştır. Kara’nın (2018b:3-4) belirttiği gibi, eserin kompozisyonunda ışığın yukarıdan gelmesi, mimari yapıdaki sunağın üstündeki yarım daire şeklindeki pencereden giren ışık ile resimdeki ışık özdeşleşmektedir. Bu türden bir sunum, hiç kuşkusuz, ilgili alan yazında vurgulandığı gibi, mimarinin resim sanatına etkisinin dönem itibarıyla üst bir seviyede olduğunu göstermesi bakımından kayda değerdir.

SONUÇ

Bu araştırmanın yanıtını aradığı birinci soru: “Resim sanatı, Gotik dönemden Barok döneme kadarki süreçte heykel ve mimari sanat disiplinlerinden nasıl etkilenmiştir?” biçiminde düzenlenmişti. Araştırmadan elde edilen bulgulara göre, Gotik dönemden Barok döneme kadarki tarihsel süreçte resim ve heykel sanatının mimari disiplinle etkileşim içinde olduğu ilgili dönemlerin önemli resim sanat eserleri odağında açıklanmaya çalışılmıştır. Rönesans dönem ressamı Masaccio’nun “Kutsal üçlü” adlı eseri açısından, Labno’nun (2012:14-17) belirttiği gibi, mimar Filippo Brunelleschi’nin geliştirdiği çizgisel perspektiften etkiyle, eserin sergilendiği mekâna uyum içinde eklenmesiyle birlikte, resim sanatının mimari sanat ile etkileşimine önemli bir örnek oluşturmuştur.

Mimarinin heykel ve resim sanatını etkilemesine sanatçı odağında önemli bir örnek olarak, sanatçı Michelangelo gösterilebilir. Michelangelo gerçekte heykel sanatında elde ettiği form verme anlayışını resme aktarabilmiştir. Michelangelo, heykel sanatındaki tarzı ile mimarlık geleneğinden oldukça etkilenen yansıtmacı yapısıyla, oran-orantı, denge ve hareket gibi kimi sanat ilkelerini heykelle uyarlamasıyla oldukça başarılı örnekler vermiş, resim sanatında da ürettiği eserler tarih sahnesinde öne çıkmıştır. Heykel sanatı o devirlerde mimarlığın içinden çıkmış ve onun bir parçası olarak işlev görmüştür. Bu durum, mimari disiplinin heykel sanatını etkilemesinin tarihsel temellerini göstermesi bakımından kayda değerdir.

Bu çalışmada elde edilen veriler, resim sanatının heykel sanatına kıyasla, mimari disiplinden daha yoğun etkilendiğini göstermektedir. Bu sonucun esasında, yansıtmacı sanat kuramının ilgili tarihsel dönem boyunca baskın olmasıyla ilişkili olduğu ileri sürülebilir. San (2003:48), yansıtmacı sanat kuramının köklerini Rönesans dönemine dayandırarak bu kuramın “sanat genel doğanın yansımasıdır” görüşü üzerine temellendirilmesinin, fiziksel doğa ile birlikte insan doğasının da anlatılmak istendiğine vurgu yapar. Bu noktada fiziksel doğa ile temsil edilen mimari disiplinden başkası değildir. Zira mimari bir yapının, fizik yasalarına uyumlu olarak orantılı, dengeli ve kendi içinde bir devinimle, belli bir harekete sahip olması gerekir ki, sanat ilkeleri bu yolla vücut bulur. Resim sanatı da bu minvalde mimari sanatı izleyerek, ilgili kuralları eserlere uygulamış ve daha gerçekçi bir doğanın belli ilkeler çerçevesinde resim yüzeyine yansıtılmasını sağlamıştır. Öte yandan, ressamların eserlerindeki biçim-içerik dengesi çokça mimari yapılara uyumlu olmuş, bu yolla, resim sanatının mimari sanat ile etkileşiminde resim sanatında uzam-derinlik adeta yeniden keşfedilmiştir. Mevcut çalışmada ortaya çıkarılan diğer bir bulgu da sanat disiplinlerinin tarihsel süreçte birbirleriyle etkileşim yönü noktasında olmuş, bu sonuç Grafik 1’de verilmiştir.



Grafik 1. Resim, heykel ve mimari disiplinlerin birbirleriyle etkileşimi

Grafik 1’de gösterilen, resim sanatının heykel sanatına göre, mimari sanat disiplininden daha çok etkileşimine neden olarak, dini yapılarda resim eserlerine heykel sanat ürünlerine nazaran daha çok yer verilmesiyle ilgili olduğu ileri sürülebilir. Bu duruma neden olarak, resim sanatı eserlerinin, heykel eserlerine göre fiziki açıdan hacimsiz olduğu için mekânda daha az yer kaplamakla beraber, heykel tarzı sunumda dini konuların ele alınmasındaki sınırlıkların da etkisi olduğu söylenebilir. Bu bağlamda Tansuğ (1983:54-57), resim sanatının bir ürün olarak mekâna ait bir duvar üzerinde yer aldığı için, seyirciyle ilişkisinde ilgili eserin mekâna bağlı olduğu düşüncesinden hareket ettiğini belirtmektedir. Böylece resim mekâna açılmış bir pencere niteliğinde kendi mekân duyarlılığını oluşturmuş ve Avrupa resminin farklılaşmasında sanatçının eseri sunulduğu mekâna mal etme başarısı önemli bir rol oynamıştır. Bu durum, resim sanatının mimari yapıya uyum noktasındaki izleği güçlendirerek, mimari disiplinden heykelle nazaran daha çok etkilendiğini göstermesi ve etkileşim içinde olmasını açıklar niteliktedir. Gotik dönemden Barok döneme tarihsel süreçte mimari disiplinden heykel ve resim disiplinlerine baskın biçimde tek yönlü etkileşimde (Grafik 1), sözü edilen türden bir izlek söz konusudur.

Bu çalışmada ortaya konulduğu gibi, mimari disiplin hem heykel hem de resim sanatını etkilerken, heykel disiplini mimariden etkilenmesinin yanında, ayrıca resim sanatını biçim-hacim noktasında etkilemiştir. Söz konusu bu etkileşim, heykelden resim sanatına doğru tek yönlü olmuştur. Bu sonucun olası nedeni olarak, Yıldız’ın (2015:247) da belirttiği gibi, Gotik dönem Rönesans’ı başlatan evre olmasından dolayı, daha çok

mimari bir üslupta etkisini göstermesinden kaynaklı olduğu ileri sürülebilir. Bu yolla heykel sanatının da mimari disipline eklenerek geliştiği söylenebilir. Mevcut sonuca diğer bir neden olarak, mimari ve heykel sanatının resim sanatına kıyasla fiziki ve görsel etkisinin daha kalıcı olması gösterilebilir. Dolayısıyla, resim sanatı eserin mekâna bağlı olduğu düşüncesinden hareketle, mekânın resim içeriğine etki etmesinden kaynaklı eserler üretmiştir. Ziss (2009:128) her sanat yapıtının biçim ve içerik arasındaki birlikle belirginleştiğini belirtmektedir. Resim sanatında biçim ve içerik kesin bir çizgi ile birbirinden ayıramadığı için (Ersoy, 2016:127), sanat disiplinleri arasındaki etkileşimin öteden beri devam eden bir olgu (İpşiroğlu, 2010:129) olduğu söylenebilir. Ancak, bu araştırmanın sonuçlarına dayalı olarak, tarihsel gelişim noktasında bu etkide mimari sanatın etken, resim sanatının ise edilgen bir konumda olduğu ileri sürülebilir.

Önal'a (2011:160-161) göre, mimari tasarım yaratıcı bilişsel bir süreç olarak, özgün düşüncenin üretilmesi, yorumlanması, keşfedilmesi ve ürünün geliştirilmesi noktasında birbirleriyle bağlantılı biçimde tasarım sürecine dâhildir. Böylece, tasarımcı ve süreç arasındaki etkileşim, tasarım ürününde bir etken olarak ortaya çıkmaktadır. Mimari tasarımın Gotik Dönemden Barok Döneme tarihsel süreçte öncü konumda olmasının nedenleri arasında, etkin bu yaratım sürecinin de rolü olabilir. Mimarlık, matematik ve mühendislikten yararlanma noktasında disiplinler arası bir çalışma alanı (Erdoğan, Gönenç Sorguç, 2011:276) olarak da öne çıkmaktadır. Mimari disiplin ayrıca, insanların barınma temel ihtiyacını karşılamaından kaynaklı zorunlu bir alandır ve insanlık tarihinin her döneminde var olmuş, kendini geliştirmiştir. Bu yönüyle mimari disiplinin, resim ve heykel sanatına göre daha yaşamsal bir konumda olmasının heykel ve resim sanatına öncülük yapmasında etkili olduğu ileri sürülebilir. Bundan dolayı, tarihsel gelişim sürecinde mimari disiplin önce heykel sanatını mekâna eklemiş, heykelin somut ve hacimsel özelliği, bu eklemlemede öne çıkan bir unsur olmuştur. Bu yolla, mimarinin heykelden sanatsal bir ürün olarak yararlanması ve heykelin mekânın bir parçası haline getirilmesi mümkün olmuştur. Bundan sonraki bir aşama olan, Gotik Dönemden Barok Döneme kadar ki tarihsel süreç açısından, mekânda heykel sanat ürününden başka, resim sanat eserlerinin de eklenildiği bir sürece geçilmiştir. Bu tarihsel süreçte, mevcut araştırmanın sonucuna göre, mekânda heykel yerine özellikle dini yapılarda resim sanat ürünlerinin kullanılması diğer bir seçenek olmuştur. Tapınak yapısının mimari özelliklerini başarıyla kullanan resim sanatı, bu bağlamda, mimari sanattan mekâna uyum noktasında, biçim ve içerik niteliğinde çokça etkilenmiştir. Dolayısıyla, bu araştırmanın birinci sorusuna yanıt olarak; resim sanatının mimari ve heykel sanatlarıyla etkileşiminin niteliği; resimde hacim, biçim ve uzam özelliklerin ortaya çıkmasıyla sonuçlandırıldığı söylenebilir.

Bu çalışmanın yanıtını aradığı ikinci araştırma sorusu ise şöyle idi: "Resim, heykel ve mimari sanat disiplinlerin birbirleriyle etkileşimi Gotik, Rönesans ve Barok dönemleri açısından, en çok hangi dönemde hangi disiplinler arasında olmuştur?" Mevcut bulgulara dayanarak, resim sanatının eser bazında mekâna eklenmesinin bir gereksinim olarak ortaya çıktığı dönem olarak, Gotik dönem gösterilebilir. Bununla birlikte, bu türden bir gereksinimin eser ve sanatçı düzeyinde en zengin örnekleri Rönesans döneminde verilmiştir (Tablo 3). Mevcut sonuç, Kara'nın (2018a:7) araştırma bulgularıyla tutarlıdır. Rönesans döneminde ünlü ressamın birçoğu mekân-yapılar için eser üretmiştir. Masaccio, Leonardo da Vinci, Michelangelo ve Raffaello gibi büyük ressamlar eserlerini mekân odağında sunumunu dikkate almışlar, farklı teknikler uygulayarak, mimariden etki bağlamında resim sanatını dönüştürmüşlerdir. Bundan dolayıdır ki, resim sanatının yeniliklere ve gelişmelere açık en önemli evrelerinden birini Rönesans dönemi oluşturmuştur.

Bu araştırmanın elde ettiği bulgulara dayanarak, Gotik, Rönesans ve Barok dönemlerinde hem heykel sanatının hem de resim sanatının mimari disiplinin tasarım çerçevesine uyumlama sürecinin söz konusu olduğu söylenebilir. Bu durumda, mimari sanattan en çok resim sanatı etkilenmiş, Giotto, Masaccio, Leonardo da Vinci, Raffaello gibi ressamın eserlerinde dönem mimari yapıların özgün biçiminin resme yansımaları gözlemlenebilir olmuştur. Bu tür etkileşimden üretilen en zengin resim sanatı örnekleri Rönesans döneminde ortaya çıkmıştır. Avrupa yağlıboya geleneği, yüz yıllar boyunca, resim sanatının tarihsel süreçteki sözü edilen etkileşimine bağlı gelişimine dayalı olarak eserler üretmiştir. Avrupa yağlıboya resim geleneğinin, mimari ve heykel sanat disiplinlerinden etkileşiminin temellerinin Gotik, Rönesans ve Barok dönemlerine dayandığı söylenebilir.

Mevcut araştırma bulguları, tarihsel süreçte mimari disiplinin öncelikle heykel sanatını ve daha sonra yoğunlukla resim sanatını etkilemesi ve ayrıca heykel sanatının resim sanatını da etkilemesiyle, bu disiplinler arasındaki etkileşimin mimariden resim sanatına doğru tek yönlü olduğunu (Grafik 1) ortaya koymaktadır. Bu sonuç, Tansuğ'un (1983:57) Avrupa resim sanatının farklılaşmasında, sanatçının yapıtın yüzeyini, yer aldığı mekâna mal etme başarısından kaynaklandığı görüşüyle tutarlıdır. Buna göre, resim sanatının Gotik, Rönesans

ve Barok dönemlerinde edilgen bir durumda yoğun olarak mimari sanat disipliniyle etkileştiği söylenebilir. Bununla birlikte, resim sanatının mimari ve heykel sanatlarıyla etkileşimi tarihsel perspektifte Gotik Dönemde temellenmiş olması önemlidir. Bundan sonraki evre olan Rönesans döneminde de bu etkileşim devam etmiş, bu türden etkileşimin niteliğini resimde hacim, biçim ve uzam özellikleri oluşturmuştur.

Bu araştırmanın ulaştığı sonuç göz önünde bulundurulduğunda, bir sanat eserinin, diğer sanat disiplinleriyle etkileşim noktasında, oldukça karmaşık bir yapıya sahip olduğu söylenebilir. Sanat eserindeki karmaşık yapı, görsel sanatlar arasındaki etkileşim açısından tarihsel gerçeklerden kaynaklı olarak, toplumlardan beslenerek şekillenmiş ve sonuçta sanatçının katkısıyla yaratıcılık bağlamında önemli sanat eser örnekleri tarih sahnesine çıkmıştır. Tarihsel süreçte, heykel ve resim sanatçılarının mimari disiplinden etkilenmesiyle heykel ve resim sanatların eser odağında yeni çözüm-sunum yolları bularak, sanatçıların yaratıcılıklarını geliştirdikleri ve bu sayede önemli sanat eserleri üretebildikleri ileri sürülebilir. Sonuç olarak, resim sanatının tarihsel süreçte mimari ve heykel sanatlarıyla etkileşimi sonucunda gelişen hacim, uzam, derinlik gibi niteliklerin halen günümüz klasik resim anlayışında geçerli olması, resim sanatının mimari ve heykel sanatlarıyla etkileşiminin günümüze dek kalıcılığını göstermesi bakımından kayda değer olduğu söylenebilir.

KAYNAKÇA

- Alp, S. (2020). Boşluk, Form ve Malzeme Çerçevesinde Heykelde Mimari, Mimaride Heykel Eğilimleri. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 6 (2), 86-99. Doi: 10.22252/ijca.776817
- Akat, B. (2019). "Maniyerizm (Üslupçuluk) Sanat Akımı ve Sanatçıları" <https://www.tarihisanat.com/maniyerizm-sanat-akimi-sanatcilari/> Erişim tarihi: 07.04.2021.
- Akengin, G. (2012). Sanat Dalları Arasında Etkileşim ve Dil. *Karadeniz Araştırmaları*, Sayı 33, 139-146.
- Arda, Z., Şahin, H. ve Büyükkol, S. (2013). İlkçağdan Modernizme; Bilim, Sanat ve Felsefe Buluşmaları. *Eğitim ve Öğretim Araştırmaları Dergisi*, 2(3), 136-144.
- Atalay, N. (2019). Mekânı Temel Alan Mimari ile Kütleyi Esas Alan Heykel Sanatının Etkileşimi. *İdil*, 8(55), 359-379. Doi: 10.7816/idil-08-55-10
- Balcı, A. (2018). *Sosyal Bilimlerde Araştırma*. (13.Baskı). Ankara: Pegem Akademi.
- Bell, J. (2009). *Sanatın yeni tarihi*, (Çev. U. C. Ünlü, N. İleri ve R. Gürtuna). İstanbul: NTV Yayınları.
- Bornovalı, S., Kolay, İ. (2009). Mimarlık ve Resim Bütünlüğü Açısından Kariye Örneği. *İTÜDERGİSİ/a*, 8(2), 51-56.
- Erdoğan, E., Gönenç Sorguç, A. (2011). Hesaplamalı Modeller Aracılığıyla Mimari ve Doğal Biçim Türetim İlkelerini İlişkilendirmek. *METU JFA*, 28(2), 269-281. Doi: 10.4305/METU.JFA.2011/2.15
- Ersoy, A. (2016). *Sanat Kavramlarına Giriş*, (1. Baskı). İstanbul: Hayalperest yayınevi.
- Faure, E. (1979). *Rönesans Sanatı* (Çev. B. Onaran). İstanbul: Milli Eğitim Basımevi, Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Ghanim, H.A., Alkhafaji, F. I. R. (2021). Aesthetic And Intellectual Features of Baroque Art, *PJAE*, 18(8), 623-637.
- Gombrich, E. H. (2004). *Sanat'ın Öyküsü*, (Çev. E. Erduran ve Ö. Erduran). İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Gökcan, F. S. (2010). *Gülşehir Karşı Kilise (St. Jean Kilisesi) İkonografisi*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.
- Gökova, H. (2018). Ön-Rönesans dönemi resim sanatının özellikleri ve temsile dönük çağdaş resim sanatı üzerindeki etkileri. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, (20), 97-109. Doi: 10.17484/yedi.419344
- İpşiroğlu, N. (2010). *Görsel Sanatlarda Alımlama ve Sanatlararası Etkileşim*. (1. Baskı). İstanbul: Hayalbaz Kitap.
- Karacan, N. (2013). Tarihsel Süreç İçinde Heykel Formu. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, 4(4), 17-32.
- Kara, E. (2018a). 16. Yüzyıl Venedik Sanatında Mimari Mekân ve Resim İlişkisi. *Sanat Dergisi*, (31), 69-79.
- Kara, E. (2018b). Caravaggio'nun Contarelli Şapel Resimlerinin Mimari Mekânla İlişkisi. *Journal of Arts*, 1(3), 1-8. <https://doi.org/10.31566/arts.2018345688>
- Karaaslan, Y. D. S. (2005). Heykel ve Mekân. *Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 14(1), 289-295.
- Kurtaslan, B. Ö. (2005). Açık Alanlarda Heykel-Çevre İlişkisi ve Tasarımı. *Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 1(18), 193-222.
- Labno, J. (2012). *Rönesans*. (Çev. E. Dastarlı), (Ed. N. A. Özdemir). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Lesso, R. (2023). "Renaissance vs. Baroque: What Are the Differences?" <https://www.thecollector.com/renaissance-vs-baroque-what-are-the-differences/> Erişim tarihi: 08.02.2023.
- Nauert, C. G. (2011). *Avrupa'da Hümanizma ve Rönesans Kültürü*, (1. Baskı). (Çev. B. Tırnakçı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Ormiston, R. (2013). *Leonardo da Vinci*, (Çev. M.B. Albayrak), (Ed. C. Özdemir). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Önal, G. K. (2011). Yaratıcılık ve Kültürel Bağlamda Mimari Tasarım Süreci. *Uludağ Üniversitesi Mühendislik Fakültesi Dergisi*, 16 (1), 155-162.
- Özkul, T. (2019). Disiplinlerarası Süreç Bağlamında Çağdaş Heykel Sanatının Plastik Dil Olarak Kullanılması. *Çeşm-i Cihan: Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları E-Dergisi*, 6(2), 60-72. Doi: 10.30804/cesmicihan.6448372
- Özkul, D. T. (2020). Heykel Sanatına Disiplinler Arası Bir Yaklaşım. *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 24(4), 1905-1919
- Özsoy, V., Mamur, N. (2019). *Görsel Sanatlar Öğrenme ve Öğretim Yaklaşımları*, (1. Baskı). Ankara: Pegem Akademi.
- Read, H. (2014). *Sanatın anlamı*, (1. Baskı). (Cev. N. Asgari). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Samsun, M. (2017). Heykel sanatında "Mekân" Problemi. *İdil*, 6(32), 1283-1298. Doi: 10.7816/idil-06-32-08.
- San, İ. (2003). *Sanat ve Eğitim*, (3. Baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi.
- Soysaldı, A. (2018). Kültür, Sanat ve Beşeriyet İlişkisi. *Sanat ve Tasarım Dergisi*, (22), 305-315.

Söğüt, B., Duman Ercan, Y. (2011). Raffaello Santi'nın "The fire in the Borgo" Adlı Freskinde Betimlenen Mimari Unsurlar Üzerine Bir Değerlendirme. *Pamukkale Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (8), 35-45.

Tansuğ, S. (1983). Karşıtı Aramak. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.

Trachtenberg, M. (1991). Gothic/Italian "Gothic": Toward a Redefinition. *Journal of the Society of Architectural Historians*, 50(1), 22-37. Doi: 10.2307/990544

URL 1: <https://tr.wikipedia.org/wiki/Heykel>, Erişim Tarihi: 25.08.2022.

URL 2: <https://www.matthiesengallery.com/gothic-early-renaissance>, Erişim Tarihi: 08.09.2023.

URL 3: https://www.wga.hu/index_search.html, Erişim Tarihi: 15.10.2022.

URL 4: <https://tr.wikipedia.org/wiki/Donatello>, Erişim Tarihi: 14.10.2022.

URL 5: https://www.wga.hu/index_search.html, Erişim Tarihi: 14.10.2022.

URL 6: https://www.wga.hu/index_search.html, Erişim Tarihi: 10.10.2022.

URL 7: https://www.wga.hu/index_search.html, Erişim Tarihi: 10.10.2022.

URL 8: https://www.wga.hu/index_search.html, Erişim Tarihi: 14.10.2022.

URL 9: https://www.wga.hu/index_search.html, Erişim Tarihi: 14.10.2022.

URL 10: https://www.wga.hu/index_search.html, Erişim Tarihi: 14.10.2022.

URL 11: https://www.wga.hu/index_search.html, Erişim Tarihi: 14.10.2022.

URL 12: https://www.wga.hu/index_search.html, Erişim Tarihi: 14.10.2022.

URL 13: https://www.wga.hu/index_search.html, Erişim tarihi: 15.10.2022.

URL 14: https://www.wga.hu/index_search.html, Erişim Tarihi: 11.10.2022.

URL 15: https://www.wga.hu/index_search.html, Erişim Tarihi: 11.10.2022.

URL 16: https://www.wga.hu/index_search.html, Erişim Tarihi: 11.10.2022.

URL 17: https://www.wga.hu/index_search.html, Erişim Tarihi: 11.10.2022.

URL 18: https://www.wga.hu/index_search.html, Erişim Tarihi: 29.05.2023.

URL 19: https://www.wga.hu/index_search.html, Erişim Tarihi: 11.10.2022.

URL 20: https://www.wga.hu/index_search.html, Erişim Tarihi: 11.10.2022.

URL 21: https://www.wga.hu/index_search.html, Erişim tarihi: 11.10.2022.

URL 22: https://www.wga.hu/index_search.html, Erişim Tarihi: 13.10.2022.

URL 23: https://www.wga.hu/index_search.html, Erişim Tarihi: 15.10.2022.

URL 24: https://www.wga.hu/index_search.html, Erişim Tarihi: 15.10.2022.

URL 25: https://www.wga.hu/index_search.html, Erişim Tarihi: 15.10.2022.

URL 26: https://www.wga.hu/index_search.html, Erişim Tarihi: 12.10. 2022.

URL 27: https://www.wga.hu/index_search.html, Erişim Tarihi: 15.10.2022.

URL 28: https://www.wga.hu/index_search.html, Erişim Tarihi: 15.10.2022.

URL 29: <https://www.wga.hu>, Erişim Tarihi: 08.12.2023.

Varlık Şentürk, L. (2012) *Analitik Resim Çözümlemeleri*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Yıldırım, A., Şimşek, H. (2018). *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Yöntemleri*, (11.Baskı). Ankara: Seçkin Yayınları.

Yıldız, Ş. (2015). Gotik Dönem Mimarisi ve Dönem Giysi Tasarımlarına Etkisi. *International Journal of Sport Culture and Science*, 3(2) , 247-258. Doi: 10.14486/IJSCS386

Yıldız, S. (2020). *Kiliseden camiye Bizans mimarisi*. Ankara: İksad Publishing House.

Ziss, A. (2009). *Estetik*, (2. Baskı). (Çev. Y. Şahan). İstanbul: Hayalbaz Kitap.