

**T.C.
AKDENİZ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ**

**AKDENİZ UNIVERSITY
FACULTY OF FINE ARTS**

Yıl/Year: 2024 (Temmuz/July)
Sayı/Issue: 34, Cilt/Volume: 18
e-ISSN: 2458-9683

AKDENİZ SANAT

Akdeniz Sanat Dergisi Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi bünyesinde yayın yapan hakemli bir dergidir. Yılda iki kez Ocak ve Temmuz aylarında yayınlanır.

AKDENİZ SANAT

The Journal of Akdeniz Sanat is a peer-reviewed journal of Akdeniz University, Faculty of Fine Arts. It is published twice a year (January-July).

**2024
ANTALYA**

İMTİYAZ SAHİBİ - PUBLISHER

Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Adına
Prof. Dr. Sibel PAŞAOĞLU YÖNDEM

EDİTÖR - EDITOR

Doç. Menekşe Suzan TEKER

EDİTÖR YARDIMCISI - ASSISTANT EDITOR

Arş. Gör. Gunnar YAĞCILAR

SEKRETERYA - SECRETARIAT

Arş. Gör. Begüm Fulya ADIZEL

YAYIN KURULU - EDITORIAL BOARD

Prof. Dr. Abdullah AKAT (İstanbul Üniversitesi)

Prof. Dr. Enis Timuçin TAN (Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi)

Prof. Dr. Okan Murat ÖZTÜRK (Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi)

Doç. Dr. Aylin ÖZCAN (Çanakkale Üniversitesi)

Doç. Dr. Dilek TUNALI (Dokuz Eylül Üniversitesi)

Doç. Elif AĞATKİN (Bilecik Şeyh Edebali Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Ayben KAYIN (Selçuk Üniversitesi)

ETİK EDİTÖRLERİ - ETHICS EDITORS

Prof. Dr. Gökmen ÖZMENTEŞ

Doç. Umut KAYAPINAR

ALAN EDİTÖRLER KURULU - FIELD EDITORIAL BOARD

Prof. Dr. Emel Funda TÜRKMEN (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)

Doç. Ferit YAZICI (Trakya Üniversitesi)

Doç. Gül GÜNEY (Dokuz Eylül Üniversitesi)

Doç. Dr. Gülbin ÖZDAMAR AKARÇAY (Eskişehir Osmangazi Üniversitesi)

Doç. Dr. Kenan SAATÇİOĞLU (Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi)

Doç. Dr. Oğuz HAŞLAKOĞLU (İstanbul Teknik Üniversitesi)

Doç. Dr. Tülay GÜMÜŞER (Selçuk Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi İhsan KOLUAÇIK (Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Lale Altunel (Marmara Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Yurdağül ÖZDEMİR (Selçuk Üniversitesi)

DİL EDİTÖRLERİ (İNGİLİZCE) - LANGUAGE EDITORS (ENGLISH)

Doç. Kamuran Özlem SARNIÇ (Akdeniz Üniversitesi)

KAPAK TASARIMI - COVER DESIGN

Doç. Bekir KİRİŞCAN

Arş. Gör. Gunnar YAĞCILAR

SAYFA TASARIMI - LAYOUT DESIGN

Arş. Gör. Gunnar YAĞCILAR

KAPAK GÖRSELİ ESER SAHİBİ - ARTWORK AT JOURNAL COVER

Öğr. Gör. Mine YILDIRAN

KAPAK GÖRSELİ FOTOĞRAF - COVER PHOTOGRAPH

Doç. Handan DAYI

DANIŞMA KURULU - ADVISORY BOARD

Prof. Dr. Bülent Çaplı (Bilkent Üniversitesi)

Doç. Dr. Selin TÜZÜN ATEŞALP (Marmara Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Perihan TAŞ (İstanbul Kültür Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Şinasi TEK (Hacettepe Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Umud SÜDÜAK (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Ersan OCAK (TED Üniversitesi)

BU SAYININ HAKEM KURULU - REVIEWERS OF CURRENT ISSUE

Prof. Dr. Bülent Nuri KILAVUZ (Bursa Uludağ Üniversitesi)

Prof. Dr. Naile ÇEVİK (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi)

Doç. Dr. Ayben KAYNAR TANIR (Ankara Üniversitesi)

Doç. Dr. Gülçin CANKIZ ELİBOL (Hacettepe Üniversitesi)

Doç. Dr. Güliz ÖZORHON (Özyeğin Üniversitesi)

Doç. Dr. Selin ÖNEN (İzmir Kâtip Çelebi Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Ayşe ÇETİN (Dokuz Eylül Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Çiçek TOPÇU (Antalya Belek Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Fırat ARAPOĞLU (Altınbaş Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Murtaza Talha ALTINKAYA (Dokuz Eylül Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Özüm HATİPOĞLU (Işık Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Sevi MERTER (Yaşar Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Yıldız GÜNER (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi)

Dr. Öğr. Üyesi Zekeriya ŞİMŞİR (Necmettin Erbakan Üniversitesi)

Öğr. Gör. Dr. Hatice DEMİR (Kastamonu Üniversitesi)

İLETİŞİM - CONTACT

Ad: Akdeniz Sanat Kısa Ad: ASD

akdenizsanatdergisi@gmail.com

akdenizsanat@akdeniz.edu.tr

Telefon: +90 242 310 62 00

ADRES - ADDRESS

Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi

Akdeniz Sanat Dergisi Koordinatörlüğü

Dumlupınar Bulvarı 07058 Kampüs

Antalya / TÜRKİYE

153 - 154 **EDİTÖR YAZISI** - EDITORIAL

ARAŞTIRMA MAKALELERİ - RESEARCH ARTICLES

155 - 174 **What Cognitive Neuroscience Say About Aesthetic Experience?**

Bilişsel Sinirbilim Estetik Deneyim Hakkında Ne Söylüyor?

Seray KANTARCIOĞLU, Enver GÜNER

175 - 194 **Dönüşen Kentler, Nesli Tükenenler: Anadolu Leoparı Filminde Mekânsal Üretim**

Transforming Cities, Extinction: Spatial Production In The Anatolian Leopard Movie

Özge GÜVEN AKDOĞAN

195 - 217 **Postmodernizmde Bedenin Kaybı ve Bir Sanat Anlatısı Olarak Yürüme**

Loss Of The Body In Postmodernism And Walking As An Art Narrative

Sadık ARSLAN

219 - 243 **Görsel Kültür ve Mimarlık: Mimar Adaylarının Görsel Kültür Bağlamında Yaratıcılık Süreçlerine İlişkin Bir Durum Çalışması**

Reflections Of Visual Cultural Elements On Architecture Department Student Projects

Asuman KAYA, Ayça YILMAZ

DERLEME MAKALE - REVIEW ARTICLE

245 - 273 **Heykel ve Tıp Arasındaki Görsel Diyalog: Estetik ve Bilimin Kesişimi**

Visual Dialogue Between Sculpture And Medicine:

The Intersection Of Aesthetics And Science

Hanife Neris YÜKSEL, Taner ÇAMSARI

275 - 279 **Akdeniz Sanat Dergisi Yayın ve Yazım Kuralları**

The Journal of Akdeniz Sanat Publishing and Spelling Rules

EDİTÖR YAZISI

Sevgili okurlarımız,

Akdeniz Sanat Editör Grubu olarak 34. sayımızı sizlerle buluşturmuş olmaktan dolayı büyük bir gurur duymaktayız. Bu sayımızın bizler için oldukça zor bir süreci de beraberinde getirdiğini söylemek isterim. Akdeniz Sanat için titizlikle çalışan, dergimizin bugün geldiği noktada en büyük emeğe sahip olan Editörümüz Dr. Öğr. Üyesi Babacan TAŞDEMİR'i kaybetmenin derin üzüntüsünü hala yaşamaktayız. Editör olarak bu görevi aldığım andan itibaren bana ve dergi grubumuza destekleri her daim devam etmiş, ne zaman başımız sıkışsa başvuracak bir Babacan hocamızın olması bizlere cesaret vermişti. Kendisine duyduğumuz minnet ve saygıyı bu sayımızı hocamıza adayarak göstermek istiyoruz.

Büyük bir zevkle yaptığım editörlük sürecimin bana kattıkları ile ben de elim geleni dergimiz için bildiğim en doğru yolla yapmaya çalıştım. Bizden sonra editörlük ve editör yardımcılığı görevlerini üstlenecek hocalarımızın da en az bizler kadar bu işi yürekten yapacaklarına inancımız tamdır. Bu son sayımızda bizlere destek veren Sayın Yayın Kurulu Üyelerimize, değerli alan editörlerimize ve kıymetli hakemlerimize teşekkürlerimizi sunarız. Kendisiyle çalışmaktan her daim mutlu olduğum, beni bu süreçte hiç yalnız bırakmayan editör yardımcım Arş. Gör. Gunnar YAĞCILAR'a dergimize bugüne kadar verdiği kıymetli emekleri için de sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Sekreteryamız Arş. Gör. Begüm Fulya ADİZEL'e de ayrıca teşekkürlerimi sunmak isterim, özellikle bu sayıdaki emeği bizler için çok kıymetliydi. Dergimizin kapak tasarımında yer alan görselin fotoğraf çekimi için Doç. Handan DAYI'ya ve eser sahibi Öğr. Gör. Mine YILDIRAN'a da sonsuz teşekkürler.

34. sayımız değerlendirme süreci tamamlanmış olan dört araştırma makalesini ve bir derleme makaleyi sizlere sunmak isterim. Birinci sırada Seray KANTARCIOĞLU ve Enver GÜNER'in bizlere bir sanat eserinin nasıl algılandığını, görsel korteksin estetik yargılara ulaşırken bilgiyi nasıl işlediğini, renk algısını, sinestezi ve son olarak beyin hasarının sanatçılar üzerindeki etkileri üzerine yazdıkları makaleleri yer almaktadır. İkinci sırada Özge GÜVEN AKDOĞAN'ın Anadolu Leoparı filmi üzerinden mekânların sinema anlatısı yolu ile dönüştürülmesinin bireylerde kent aidiyet duygusunu kırarken yoğun ruhsal çözümler yaratabildiğini ortaya koymayı amaçladığı makalesi yer almaktadır. Bir sonraki yazımızda ise Sadık ARSLAN, doğa ile ilişkisi zayıflayan bedenın yürüme eylemini, postmodern sanat pratikleri üzerinden yürümenin beden ile ilişkisini sanat bağlamında irdeleyen çalışmasını bizlere sunmaktadır. Dördüncü araştırma makalemizde yazarımız Asuman KAYA, Mimarlık Bölümü öğrencilerinin sanat akımları hakkındaki bilgilerinin yapmış oldukları uygulama çalışmalarıyla kalıcı öğrenmeye dönüştürdükleri, aynı zamanda yaptıkları değerlendirmelerle sanat eleştirisi ve eser analizi yapabilme becerilerini arttırdıklarını bir durum çalışması ile bizlere sunmaktadır. Son yazımız-

da yazarlarımız Hanife Neris YÜKSEL ve Taner ÇAMSARI'nın, tıp ve heykel arasındaki ilişkiyi inceleyerek, bu alanların birbirleriyle ilişkili olarak nasıl sınıflandırılabilceğine odaklanarak perspektifi genişletmeyi amaçladıkları derlemeleri yer almaktadır.

Estetikten sinemaya, mimariden heykele farklı alanlardaki makaleler ile sanat ve tasarım alanına katkı sunmaya çalıştığımız bu son sayımız ile sizlere veda ederken, dergimizin üstlendiği misyon ile çok daha önemli yerlerde olacağına inancımız tamdır.

Sevgiler...

Menekşe Suzan TEKER
Temmuz 2024, Antalya

WHAT COGNITIVE NEUROSCIENCE SAY ABOUT AESTHETIC EXPERIENCE?*

SERAY KANTARCIOĞLU**, ENVER GÜNER***

ABSTRACT

Today, researchers can observe the neural responses to an aesthetic image in the human brain and examine the physiological reactions of viewers to an art object. Neuroaesthetics is a new field of study that characterizes the evolutionary history of the creation and evaluation of art by examining these responses. Neuroscientists, who have managed to map the neural pathways of the visual processing processes that occur in a person's brain while watching artworks, have been focusing on how the visual cortex processes information and reaches aesthetic judgment in recent years.

The focus of this research is how a work of art is perceived, how the visual cortex processes information when reaching aesthetic judgments, color perception, synesthesia, and finally, the effects of brain damage on artists.

In the study, firstly, the visual-spatial processes, which are the basic processes of visual perception, were discussed. In this way, object perception and the visual processes occurring in the brain during the perception of the art object were examined. In the next section, which draws attention to the perception of color as well as shape and spatial location, synesthesia, which has been the subject of many studies by neuroscientists in recent years and is known as the perception of one sense together with another sense, is discussed. Finally, studies on brain-damaged artists, one of the experimental methods most preferred by neuroscientists in research on aesthetic perception, and the data obtained from these studies are presented.

Keywords: Neuroaesthetic, Empirical aesthetic, Visual perception, Color, Synesthesia.

* This article is produced from a Ph.D. thesis named "Perception of Artwork and Visual Processes from Neuroaesthetic Perspective" by Seray Kantarcioğlu.

** Ph.D., Akdeniz University, Institute of Fine Arts, Department of Art and Design, tokseray@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-9385-3499>.

*** Asst. Prof., Akdeniz University, Fine Arts Faculty, Department of Ceramic Design, eguner@akdeniz.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-8150-8839>.

**** İki yazar da çalışmaya eşit oranında katkıda bulunmuşlardır. Çalışmada herhangi bir destek ve teşekkür beyanı veya çatışma beyanı yoktur.

BİLİŞSEL SİNİRBİLİM ESTETİK DENEYİM HAKKINDA NE SÖYLÜYOR?*

SERAY KANTARCIOĞLU**, ENVER GÜNER***

ÖZ

Günümüzde insan beyninde estetik görüntülere verilen nöral tepkilerin gözlemlenebilmesi ile izleyicilerin sanat nesnesi karşısında verdiği fizyolojik tepkiler incelenmektedir. Nöroestetik, bu tepkilerin incelenerek sanatın oluşturulması ve değerlendirilmesinin evrimsel geçmişini karakterize eden yeni bir çalışma alanıdır. Kişinin bir sanat eserini izlerken beyninde gerçekleşen görsel işlem süreçlerinin nöral yollarını haritalamayı başaran sinirbilimciler, son yıllarda görsel korteksin bilgiyi nasıl işlediği ve estetik yargıya nasıl ulaşıldığı üzerine odaklanmaktadır.

Bu araştırmanın odağını, sinirbilimcilere göre bir sanat eserinin nasıl algılandığı, estetik yargılara ulaşılırken görsel korteksin bilgiyi nasıl işlediği, renk algısı, sinestezi ve son olarak beyin hasarının sanatçılar üzerindeki etkileri oluşturmaktadır.

Çalışmada ilk olarak, görsel algının temel aşamaları olan görsel-uzaysal süreçler ele alınmıştır. Bu sayede nesne algılama ve sanat nesnesinin algılanması sırasında beyinde gerçekleşen nöral süreçler incelenmiştir. Biçimin ve uzamsal konumun yanı sıra renk algısına da dikkat çeken bir sonraki bölümde, son yıllarda sinirbilimciler tarafından pek çok çalışmaya konu olan ve bir duyunun başka bir duyu ile birlikte algılanması olarak bilinen sinestezi ele alınmıştır. Son olarak sinirbilimcilerin estetik deneyim üzerine yaptığı çalışmalarda en çok tercih ettiği deneysel yöntemlerden biri olan beyin hasarı yaşamış sanatçılar üzerinde yapılan çalışmalar ve bu araştırmalardan elde edilen verilere yer verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Nöroestetik, Ampirik estetik, Görsel algı, Renk, Sinestezi.

*Bu çalışma, Seray Kantarcıoğlu tarafından hazırlanan, "Nöroestetik Perspektifinden Sanat Eseri Algısı ve Görsel İşlem Süreçleri" başlıklı Sanatta Yeterlik Tezi'nden üretilmiştir.

** Doktora, Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanat ve Tasarım Bölümü, tokseray@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-9385-3499>.

*** Dr. Öğr. Üyesi, Akdeniz Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Seramik Bölümü, eguner@akdeniz.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-8150-8839>.

1. INTRODUCTION

It is well known that the origins of studies on the relationship between the mind's potential for aesthetic perception and its biological origins date back to the late 19th century. The beginning of psychological aesthetics is considered to the publication of *Vorschule der Aesthetik* by Gustav Fechner in 1876, the founder of empirical aesthetics. A psychophysicist, Fechner believed that there was a connection between the physical properties of stimuli and the sensations they produced. According to Fechner, external psychophysics involved the relationship between variations in the physical properties of stimuli and the sensations they caused, while internal psychophysics involved the relationship between these sensations and the neural activities underlying them. In this sense, Fechner was truly ahead of his time in anticipating one of the main goals of modern neuroscience, which involves establishing correspondences between neural and mental processes. Recent developments in cognitive neuroscience have made possible the research opportunities that Fechner envisaged over a century ago.

Neuroaesthetics is an interdisciplinary field that studies the cognitive processes underlying aesthetic experience. It focuses on how works of art are perceived and the mechanisms by which they are processed in the brain. The field was first established in the late 20th century by neuroscientists Semir Zeki and Vilayanur Subramanian Ramachandran and explores how the brain processes and responds to artworks, combining perspectives from neuroscience, art, philosophy, and evolutionary psychology.

It is only in the last 50 years that technologies have been developed to monitor what is going on in the brain. This has allowed scientists to observe the neural processes that take place while artists create their works or viewers look at them. With these scientific researches, neuroaesthetics adds new principles to visual perception known as Gestalt principles and places them in an evolutionary context. Scientists are also contributing to new theories about why art is so prevalent in all cultures. Since the 2000s, many experimental studies of the creative brain and art theory have provided important data on how the brain evaluates artworks and how this processing contributes to our general perception of beauty and art.

This study aims to present the current theories and perspectives on aesthetic experience by utilizing the latest experimental data derived from neuroscience. To achieve this goal, both quantitative and qualitative data regarding human aesthetic perception have been used in different sections.

The theoretical framework of the research has been carefully crafted by reviewing contemporary scientific approaches to aesthetic experience and the neuroaesthetic literature. In this context, recent advancements, such as the information processing model during the perception of artworks proposed by neuroaesthetic and Semir Zeki's discovery of the color-

sensitive v4 region in the brain, have been presented to the reader through neuroimaging results and clinical experimental data spanning the last two decades.

Using the document analysis method, the study introduces new perspectives of veiw-centered aesthetic perception approaches while addressing cognitive processes related to aesthetic perception within a scientific context. The research holds importance in succinctly conveying the processes of formal perception of artworks and making aesthetic judgments, and it contributes new information to empirical aesthetic research further studies.

2. VISUO-SPATIAL PROCESSES

The brain's ability to make and appreciate art is directly related to the ability to see. The recognition, perception, viewing and interpretation of the art object are perceptual processes that take place one after the other and in parallel. Therefore, in order to understand the roots of our ability to appreciate art, we must first understand the visual information processing system. Scientific studies presenting data on art perception from the perspective of neuroscience show that we perceive works of art in stages, just as the information processing model in the visual system is progressive. In order to understand these stages, we must first look at the visual-spatial perception processes.

Spatial perception is essential for an organism to adapt to its surroundings and survive. The organism reacts to the resources it requires to continue its life by recognizing both its own and the other living and nonliving things' spatial position in space. It also responds to stimuli that risk its survival. People perceive space based on; the placement of objects in space, the relationships between events and objects in space, the interactions between bodily parts, and the relationships between the body and objects (Mountcastle, 2000).

The visual system, which gives numerous cues about the surroundings, is critical in spatial perception. Apart from the perception of physical aspects such as color and shape of distant objects, the sense of sight also enables the perceiving of movement. By detecting the position of items and measuring the distance between objects, visual systems allow for the perception of an object with missing physical parts in their fullness (Karakaş, 2008, p. 188).

Perception of an object's characteristics and perception of object' spatial location are two functions which are closely connected. Nevertheless, in the brain, these two modes of perception operate separately but in parallel and synchronously. The primate visual system includes two functional pathways that control object perception and visuospatial perception. The ventral (occipitotemporal) and dorsal (occipitoparietal) pathways are often known as the "what" and "where" pathways (Mishkin, 1983).

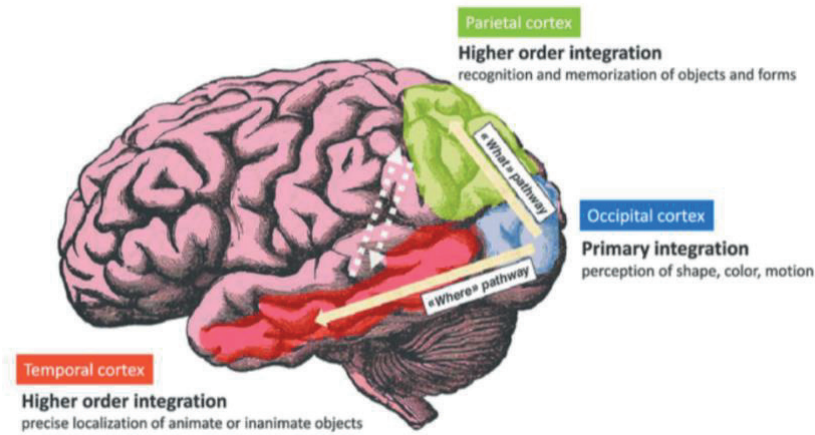


Figure 1: Visual pathways in the brain.

Source:Nataf S. (2016). Clonal Selection vs Clonal Cooperation:
The Integrated Perception of Immune Objects, p. 2226.

Both pathways originate from the primary occipital cortex. Goodale's research indicates that the ventral pathway is crucial for recognizing object features, whereas the dorsal pathway is important for perceiving relationships between the parts of an object, the object's location, and visuomotor actions towards objects (Goodale, 2000).

Andersen (1997), on the other hand reveals that neurons in the ventral areas respond to object features such as shape, color, and context, while neurons in the dorsal and middle temporal areas respond to visual-spatial attributes and visually-guided movements without responding to specific object features.

Clearly, the dorsal pathway is concerned with "where" the object is, whereas the ventral pathway is concerned with "what" the object is. However, in daily life, object and place perceptions are evaluated as a whole.

So, beyond object perception, how is a work of art perceived from the perspective of neuroscience?

An experimental research programme in visual neuroaesthetics is known to be based on two principles. The first principle is that visual aesthetics, like vision, has multiple components. The second is that aesthetic experiences emerge from the combination of responses to these different components. The process of human visual recognition of objects provides a framework for considering these components. Currently, research focuses on these components and their properties in various combinations.

Visual information is processed by the nervous system in a hierarchical and parallel manner. In the visual system, our perception undergoes multiple stages of processing, namely early, intermediate, and late vision. Early vision involves extracting fundamental elements from the visual stimuli, such as color, brightness, form, motion, and location. These basic features are

then processed in different brain regions. Intermediate vision comes into play, organizing certain visual elements into coherent groups while separating others, which aids in comprehending the complex visual input. Late vision takes charge of selecting relevant coherent areas to focus on and activates memory to recognize objects and attribute meanings to them (Chatterjee 2003a, Farah 2000).

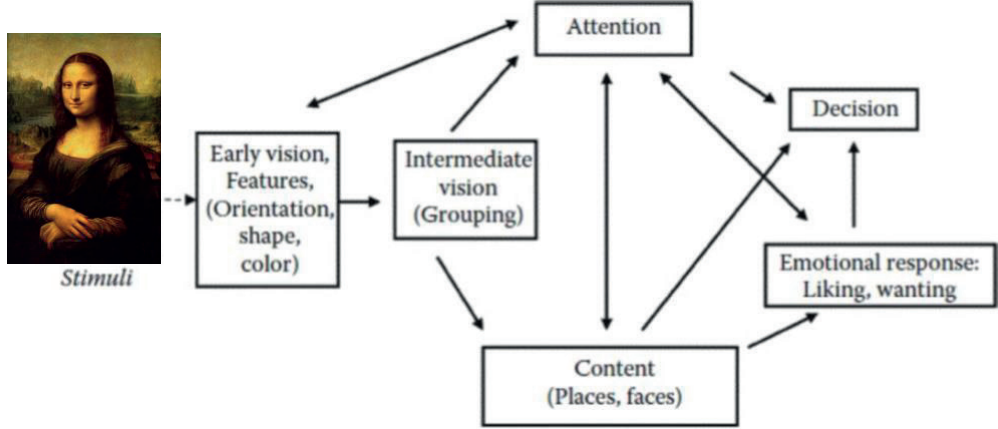


Figure 2: A General Information Processing Model In Neuroaesthetic Research.

Source: Gottfried J. A. (ed.), (2011). *Neurobiology of Emotion and Reward*, Boca Raton (FL): CRC Press.

When it comes to visual artwork, it can also be analyzed based on early, intermediate, and late components. Studies have demonstrated that aesthetic perception can discern the form and content of artworks. Early and intermediate vision processes play a vital role in perceiving and interpreting the shapes and visual structures present in the artwork, while later vision processes are more concerned with understanding its content and significance. Typically, when viewing an artwork, the initial visual elements perceived are its colors and spatial arrangement, which are then combined to form larger perceptual units. This process of grouping contributes to the overall compositional balance of the artwork, often referred to as "unity in variety" (Ishai, Fairhall and Pepperell, 2007).

Due to the data obtained by Chatterjee over the past decade, the brain mapping of emotional responses to an aesthetic image beyond perception is now able to be monitored and it is possible to observe how aesthetic judgements are made (Chatterjee, 2011, p. 23).

Aesthetic judgements about stimuli, as measured by preference ratings, are likely to engage widely distributed circuits in the dorsolateral frontal and medial frontal cortices. The general point is that visual neuroaesthetics, like most complex biological systems, is hierarchical and can be decomposed into its component subsystems. It is precisely this hierarchical organization that makes empirical aesthetics possible (Simon, 1962).

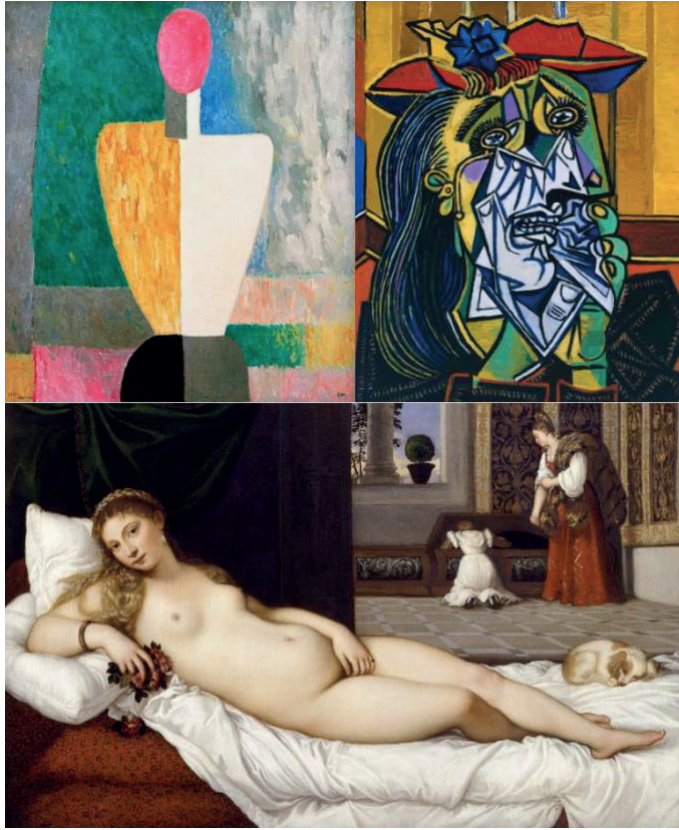


Figure 3: Hierarchical progression in visual aesthetics, exemplifying visual processing through the brushstroke of three famous artists. Each painting depicts the female figure through successive levels of representational complexity, from Malevich (early) to Picasso (middle) to Titian (late).

(a) Torso, 1928-32 (oil on canvas), Kazimir Severinovich Malevich (1878-1935)

(b) Weeping Woman, 1937 (oil on canvas), Pablo Picasso (1881-1973)

(c) Venus of Urbino, 1538 (oil on canvas) Titian (Tiziano Vecellio), (1488-1576)

Source: Gottfried J. A. (ed.), (2011). Neurobiology of Emotion and Reward, Boca Raton (FL): CRC Press, p. 436.

The concepts of "perception" and "cognition" are highly significant in understanding the gradual mental processes that unfold when experiencing works of art in aesthetic perception. Perception is the process of acquiring information from environmental stimuli through visual, auditory, tactile, and other sensory interventions. In neuroscience research, the concept of art perception generally focuses on the sensory experience of artworks. The perception of visual elements such as colors, shapes, textures, and compositions forms the foundation of the aesthetic experience, as artworks primarily rely on these initially processed sensory inputs.

On the other hand, cognition involves mental processes such as understanding and thinking. In aesthetic perception, the concept of cognition represents a cognitive process of interpreting and evaluating works of art. Through cognitive abilities used to understand the theme of the artwork, decipher the artist's intentions, and grasp the overall message of the piece,

individuals arrive at an aesthetic judgment after evaluating the art object. In recent years, neuroaesthetic research has reached a consensus among scientists that the human tendency to appreciate art has its origins in the development of the prefrontal cortex and is related to the brain's reward mechanisms. Professor Ann Marie Barry emphasizes the role of these mechanisms by saying:

What all aesthetic theories commonly share is the idea that the pleasure derived from images (regardless of the type) is obtained through the senses and leads to a sense of euphoria. Appreciating aesthetics typically culminates in a feeling of satisfaction. This feeling is the result of a series of cognitive processes. The convergence of everything into a unified concept through obtaining visual meaning from visual inputs results in aesthetic pleasure, often driven by problem-solving (Barry, 2016, p. 148).

Another theory put forth by neuroscientists focuses particularly on the role of mirror neurons in the cognitive processes of perceiving and understanding art. Scientists support this theory by proposing the theory of empathic response to art, which is based on the interaction between two elements. According to this approach, the perception of art involves the simulation of actions, emotions, and bodily sensations associated with the activation of mirror neurons.

The relationship between empathic emotions triggered by neural simulation in the art viewer and the content of the artwork constitutes the fundamental element of empathic response to art. The second crucial aspect is the relationship between the empathic feelings of the art viewer and the artistic production technique (brush strokes, texture, etc.). This theory suggests that it will form the fundamental framework for the aesthetic appreciation response to art not only for artistic performances (live/recorded or moving) but also for static aesthetic forms, such as visual arts (Gallese, 2013, p. 449).

3. COLOR PERCEPTION

Color perception is a complex trait that plays a critical role in how humans interact with their environment. Throughout evolution, color has helped humans develop the ability to survive and interact with their environment. Looking at its evolutionary origins, color perception is linked to basic survival strategies in nature, such as protecting against danger, finding food, mates, and communication.

The importance of color in visual perception is not limited to survival; it is also critical to communication and social interaction. Emotional expressions between people are communicated through color. For example, the color red symbolizes danger or passion, while the color blue can evoke feelings of calm and serenity. These colors are used to express emotional states and communicate those feelings to others.

The visual arts have embraced and developed the use of color as a means of expression and meaning. The contribution of color to the aesthetic experience is an important element that enhances the emotion, meaning, and atmosphere of artworks. In selecting and using color palettes, artists make deliberate choices to evoke a particular emotional response in the viewer, to create a particular atmosphere, or to tell a story. Especially in paintings, the use of color becomes a central element of the composition. Certain combinations of colors can lead the viewer to a particular emotional state. Cool tones (blues, greens) can evoke a sense of peace and serenity in a painting, while warm colors (reds, yellows) can represent energy and passion. The symbolism of colors is also common in works of art. A color can have different meanings depending on the culture. For example, while white symbolizes purity and innocence in Western cultures, it can be associated with death and mourning in Eastern cultures. This symbolism adds depth and layered meanings to artworks.

The latest discovery that neuroscience has brought to a wide range of topics, from the evolutionary origins of the use of color in the visual arts to its symbolic meanings, is the discovery of the color-sensitive v4 region in the brain by Semir Zeki, one of the founders of neuroesthetics. Zeki conducted many experiments on the activation of this region and added new information to the literature that will shed light on the neural mechanisms of color perception in humans.

Color is the product of a complicated process carried out by the brain, which consists mainly of comparing the wavelength composition of light reflected from a surface with the wavelength composition of light reflected from surrounding surfaces. According to physiological and clinical research, the human brain divides color processing into three general cortical stages: V1, V2, and V4. The perception of the existence and intensity of various wavelengths as well as the identification of the wavelength difference are the primary goals of the first stage of color processing, which is based on V1 and possibly V2. The automated mechanisms of color constancy without consideration of memory, judgment, or learning are the focus of the second stage, which is based on V4. The tendency of objects to appear in the same color under different lighting conditions is known as color constancy. The third stage is primarily focused on object colors and is based on the temporal and frontal cortex (Zeki, 1999).

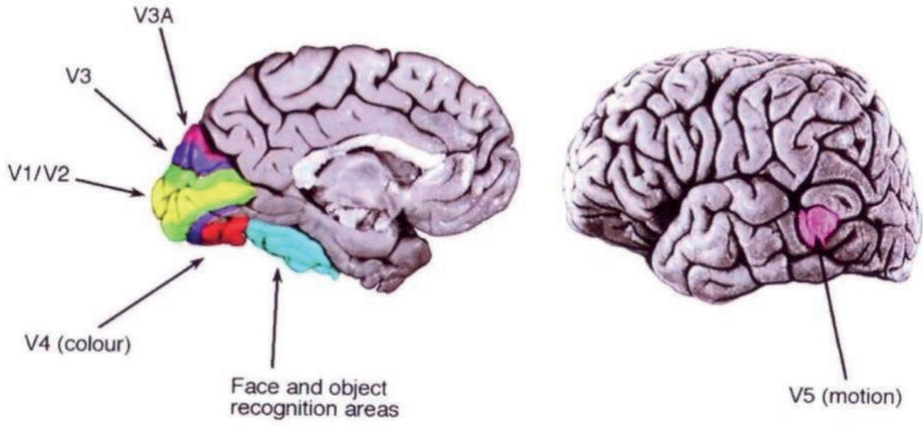


Figure 4: Functional Organization of The Human Visual Cortex (Occipital Lobe)

Source: Zeki, S. (1999). *Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain*. Oxford University Press.

Ramachandran also explains that the V4 region is responsible for processing visual information related to color perception. The process begins with neural signals from the retina reaching the back of the brain, where the incoming image is categorized based on its fundamental attributes like color, motion, shape, and depth. After this initial classification, information about these different features is separated and distributed to various areas within the temporal and parietal lobes. For instance, details about the direction of moving objects are sent to the V5 area in the parietal lobes, which is specialized in motion processing. In contrast, color information is predominantly directed to the V4 area. Additionally, the processed color information within the V4 area can further be transmitted to remote regions of the temporal lobes, close to the angular gyrus (Ramachandran, 2011, p. 136).

Semir Zeki's color perception research includes not just the perception of object colors but also brain distinctions in the perception of compositions generated by colored geometric patterns. In this connection, Zeki conducted tests with Mondrian paintings as stimuli in 1997, and in 1998, he reported the contrasts and similarities between color perception and the brain dynamics created by Mondrian paintings alongside Ludovica Marini. Zeki utilized fMRI to identify color pathways in the human brain beyond the main visual cortex's region V4.

He asked volunteers to see objects in natural and non-natural colors, as well as their achromatic equivalents, and then compared the activity produced in the brain under different conditions. The findings revealed that both naturally and artificially colored items engaged a route from V1 to V4, but this activity did not entirely match that caused by viewing abstract Mondrian paintings. According to the results of the experiment:

Normally coloured objects activated more anterior parts of the fusiform gyrus, hippocampus and the ventrolateral frontal cortex, whereas abnormally coloured objects activated the dorsolateral frontal cortex (Zeki, 1998).

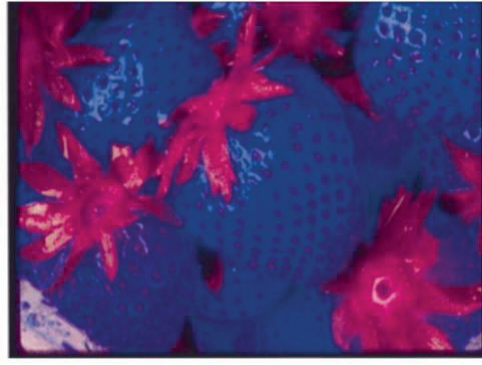


Figure 5: Objects in natural and non-natural colours used by Zeki as stimuli

Source: Zeki S. (1998). Three cortical stages of color processing in the human brain, *Brain*, p.121.

Another study, conducted by Osaka, has provided significant data in recent times regarding color perception. In the research, a series of experiments were conducted to understand how monochromatic, harmonious, and multicolored images are evaluated within certain mechanisms and how colors are remembered, harmonized, and appreciated in the brain. Osaka's work on color perception shows color is a visual stimulus that is represented by the brain either verbally or visually. There is little variation in the activation patterns of verbal representations between identical hues and corresponding color descriptions. Osaka's data on harmony and aesthetic preferences have contributed not only to studies on color, but also to the general field of neuroaesthetics by showing how reward mechanisms are linked to visual perception (Osaka, 2022, p. 635).

As a result, color exists only in our own neurological system and nowhere else in the cosmos. Color is a perceptual process that occurs in our nerves, not a universal attribute or quality of the physical world. According to neuroaesthetic researchers, our nervous system evolved specific sensory cells that enable our brain to sense color, since information supplied by chosen reflections of a restricted band of electromagnetic radiation is beneficial to humans in an evolutionary context. However, this perceptual process may not work in the same way for everyone. Synesthesia is an exceptional phenomenon in which the perception of color is mixed with other sensory perceptions, and it contains very interesting examples in terms of its relationship to artistic creativity.

3.1. SYNESTHESIA

In the nineteenth century, Francis Galton, Charles Darwin's cousin, found that some apparently totally normal members of the general public perceived numerals in color. Five were blue, seven were yellow, eight were pale green, and nine were indigo. Notes resembled colors for some persons who were otherwise fully normal. C sharp may be blue, F sharp could be green, and another note could be yellow. Synesthesia is a condition in which some sensations get confused. While typical people perceive all of their senses independently, synesthetic persons experience some sensations together. What causes this to happen?

Ramachandran addresses this question from two perspectives, and emphasizes that one of the answers is very interesting:

As Sir Galton said in the 1800s, synesthesia runs in families and is therefore genetically based. The second is that synesthesia is also related to creativity. Synesthesia is 8 times more common in artists, poets, novelists and other creative people in society than in the general population (Ramachandran, 2007).

The color and number areas of the brain are known to be adjacent in the brain. Because of that, there may be unintentional linkages between the color and number zones. As a result, whenever people have seen a number, they also perceive the corresponding color. The presence of an aberrant gene in the family or a mutation in the gene that generates cross-links is cited as the primary cause of synesthesia. It appears that when we are born, there is an extensive network of connections between all regions of our brain. However, as we grow, these connections are selectively reduced, leading to the distinct modular structure of the mature brain. If a specific gene responsible for this reduction undergoes a mutation, the trimming process between adjacent brain areas becomes deficient. This deficiency can result in various forms of synesthesia, such as associating numbers with colors or tones with colors.

So, what do artists, poets, and novelists have in common? They possess the ability to link seemingly unrelated ideas or thoughts metaphorically. For instance, when someone says "Juliet is the sun," they aren't suggesting that she is literally a glowing ball of fire. Instead, they are making a connection between her warmth, radiance, and life-giving nature, similar to the sun. This ability to establish connections is crucial in their creative pursuits. If we assume that individuals with synesthesia have a greater number of cross-connections and associations between different parts of their brain, it follows that they would exhibit a higher propensity for metaphorical thinking and creativity. Consequently, the prevalence of synesthesia is eight times higher among poets, artists, and novelists (Ramachandran, 2007).

Research indicates that every individual possesses the capacity for synesthetic abstraction, as demonstrated in the Kiki and Buba experiment. This experiment, initially conducted by Wolfgang Köhler in 1929 and later repeated by Vilayanur Ramachandran in 2001, involved participants determining which of two shapes, shown below, represented Kiki and Buba. In Ramachandran's study, 99 percent of the audience identified the right shape as Kiki and the left shape as Buba. This outcome holds significant implications.

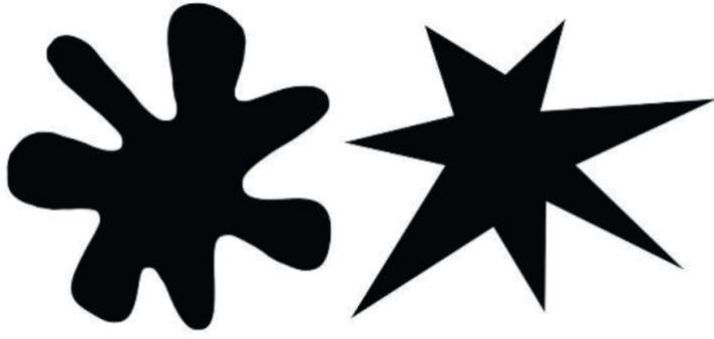


Figure 6: Buba (left), Kiki (right)

Source: Xochitl G. (2016). Media guide: The Bouba-Kiki Effect, Science Friday.

<https://www.sciencefriday.com/educational-resources/media-guide-the-bouba-kiki-effect>

In reality, engaging in synesthetic abstraction through the cross pattern involves a sudden change in auditory tone in the brain's auditory cortex. The term “Ki-ki” represents the excitation of hair cells in response to the sharpness inherent in the angular shape. This reveals that the brain is making connections on a fundamental level. The photons received by the eyes contribute to the perception of shape, while the hair cells in the ear contribute to the auditory pattern. Nevertheless, the human brain has the remarkable ability to extract common elements. This primitive form of abstraction occurs in a specific brain region known as the fusiform gyrus. When this area is damaged, individuals not only lose the capacity to establish the Buba-Kiki connection but also struggle with metaphorical associations (Ramachandran, 2007).

4. STUDIES ON BRAIN INJURY ON ARTISTS

In Neuroaesthetics, there are various research methods aimed to understand the functions of the human brain. For instance, Functional Magnetic Resonance Imaging (fMRI) allows researchers to measure brain activity and observe how individuals respond to specific visual stimuli or artworks, as well as identify the activated brain regions. Other notable methods include Transcranial Magnetic Stimulation (TMS), Electroencephalography (EEG), Eye Movement Tracking, Galvanic Skin Response tests, and Behavioral Experiments. Among these methods, studying artists who have sustained permanent damage to specific brain regions¹ provides valuable insights.

In such cases, genetic alterations in these brain areas do not necessarily lead to a complete loss of mental capacity; rather, they often result in altered perception abilities. However, it's

¹The cases discussed here are conveyed to the reader in the same words as neuroscientists have identified the patient's condition. The common point of physiological conditions such as head trauma, paralysis, stroke, cerebral hemorrhage experienced by artists is that all of them have experienced changes in their artistic style as a result of brain damage. However, it should be underlined that the radical changes seen in the artists' styles are not only physiological, but may also be related to cultural and environmental factors.

essential to emphasize that the changes observed in artists' works following brain injuries may not solely stem from physiological alterations. Psychological and environmental factors post-brain injury can also influence artists' tendencies to develop different styles or approaches in their artwork.

One of the most intriguing effects of brain damage on artists is a class of phenomena in which the resulting art is surprisingly attractive. Damage to the right hemisphere can lead to left spatial neglect, where patients are not aware of the left side of space (Chatterjee and Neglect, 2003). Painters sometimes overlook the left side of the paintings they create or paint (Blanke, Ortigue and Landis, 2003). Two examples demonstrate how altering spatial perceptions can result in widely respected art.

Lovis Corinth, a well-known German impressionist, had right hemisphere paralysis in 1911. He maintained painting once he recovered. His self-portraits and portraits of his wife (Fig. 7) had distinct stylistic alterations, with features on the left occasionally removed and textures on the left mixing with the backgrounds. His later work, according to Alfred Kuhn, places him in the ranks of great painters (Gardner, 1975).



Figure 7: Lovis Corinth - Before and After Stroke Paintings

a)Die Nacktheit, 1909 (Before stroke)

b)Walchensee, Landhaus mit Wäscheplatz, 1920 (After stroke)

c) Study of the artist's wife (Charlotte Brerend), 1912 (After stroke)

d) Self-portrait, 1912 (After stroke)

Source: Blanke O, Pasqualini I, (2012). The riddle of style changes in the visual arts after interference with the right brain. *Front Hum. Neuroscience*, p.154.

Corinth created over 1200 paintings, several hundred watercolors, and hundreds of sketches and prints, according to Brugger (1992). He produced 67 paintings in 1911, the year before his stroke. This was reduced to 24 paintings in 1912. In 1913, his output increased to 53 works. Corinth created about 250 paintings between 1919 and 1925. With the large quantity of artwork produced by the artist's prodigious productivity over the years, research cannot cover all of Corinth's works, but Olaf Blanke's investigation has succeeded in offering an analysis of 54 of Corinth's self-portraits.



Figure 8: Paintings of Lovis Corinth

a) Portrait of Professor Eduard Meyer, oil on canvas, 140x180 cm, 1910-1911 (before stroke)

b) Woman in a Hat with Roses, oil on canvas, 60x50 cm, 1912 (after stroke)

Source: Chatterjee A., Bromberger B., Smith W.B., Sternschein R. and Widdick P. (2011). Artistic Production Following Brain Damage: A Study of Three Artists, Artists. *Leonardo*, p.407.

Loring Hughes' experience with pre-morbid accuracy of description after suffering from right hemisphere paralysis which was documented by Heller in 1994. Hughes set aside formal concerns following his paralysis in order to focus on his own imagination and feelings. His new works were warmly accepted by the art community at the time. His work has been defined as "a form of radical explosion of energy that had not previously existed" by critic Eileen Watkins.

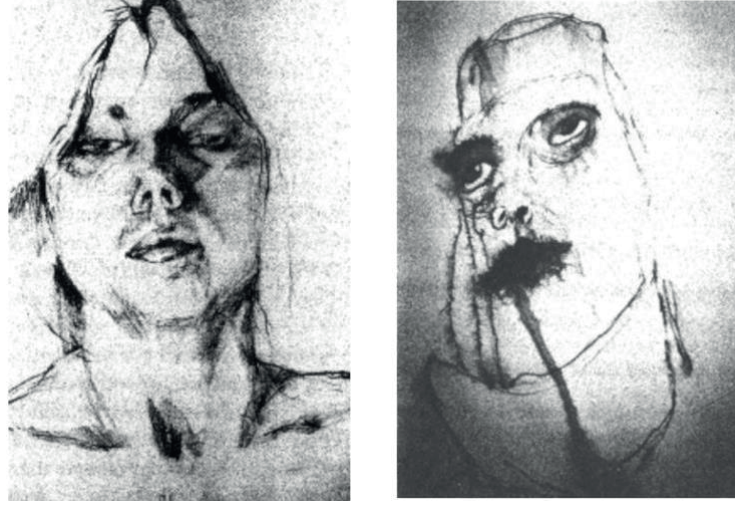


Figure 9: Portraits of Loring Hughes

a) Before brain injury

b) After brain injury

Source: Heller, W. (1994). Cognitive and emotional organization of the brain: Influences on the creation and perception of art. *Neuropsychology*, p.277.

The Bulgarian artist Zlatio Boyadzhiev and the American artist Katherine Sherwood both experienced the effects of left hemisphere injury. Boyadzhiev, who was born in the town of Brezovo, graduated from the Painting Department of the Academy of Fine Arts in Sofia in 1932. Before his illness (before 1951), Boyadzhiev's artistic style was known to be pastoral and pictorial. These works, considered to be his early works, were characterized by a neoclassical style with scenes from rural life. During these years, he frequently used neutral colors in his works.

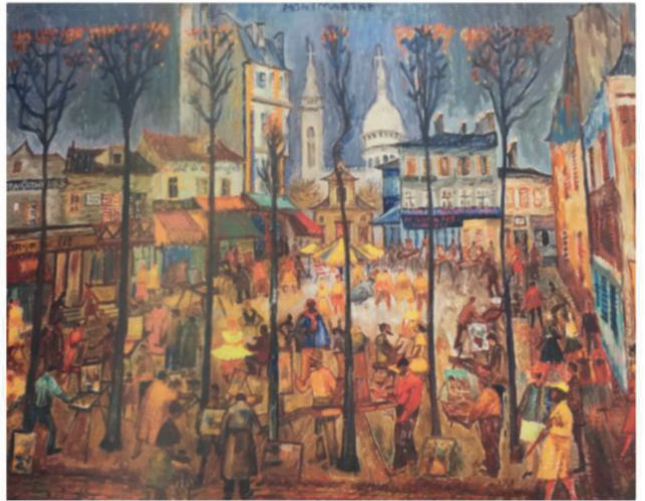


Figure 10: Paintings of Zlatio Boyadzhiev

a) Landscape, Before Stroke

b) Montmartre, After Stroke

Source: Brown, J. (1977). *Mind, brain, and consciousness. The neuropsychology of cognition.* NewYork Academic Press.

Following his stroke, he started using his left hand in an entirely new manner. His formal style shifted dramatically toward grotesque imagery, hundreds of forms in compositions, and passionate colors. Boyadzhiev's paintings are now regarded as having more colorful, flowing, and dynamic lines (Brown, 1977). The artist's images got increasingly creative, even weird and surreal at times.

Katherine Sherwood had a left hemisphere hemorrhagic stroke. As a result, she suffered from aphasia and right-side weakness (Waldman, 2000). Sherwood, whose paintings were regarded as "very intellectual" until she suffered a stroke, thought she couldn't make such representations after the stroke, even though she wanted to. Her new painting style has been described as "raw" and "intuitive" with distinctive irregular circular movements.



Figure 11: Paintings of Katherine Sherwood

a) Before Stroke Drawing

b) After Stroke Painting

Source: Chatterjee A., Bromberger B., Smith W.B., Sternschein R. and Widdick P. (2011). Artistic Production Following Brain Damage: A Study of Three Artists, *Artists. Leonardo*, p. 406.

5. CONCLUSION

The empirical aesthetic tradition that dates back to Fechner in the nineteenth century has only recently been embraced by neuroscience. Since the beginning of scientists' studies on aesthetics, similarities between the structure of the brain and works of art have been found. According to research, the nervous system guides a person to comprehend the fundamental aspects of the world, much like an artist. The nervous system divides visual information into separate components like color, brightness, and movement to process it. Similar to this, many artists have decided to isolate various visual aspects of their paintings, particularly in the previous century. For instance, Calder stresses movement whereas Matisse emphasizes color.

Cognitive neuroscience studies shed light on why art has been so widespread and valued throughout human history, while also showing that we perceive the art object by using our senses, perceiving external stimuli and assigning values to each input through a reward mechanism. It is worth underlining the role of the reward systems in our brains in our

appreciation of art. Because research shows that when we look at a work of art that we find attractive, the reward centers of our brain are activated, releasing chemicals associated with pleasure and reward.

While it's clear that understanding the neurobiology of aesthetics increases our appreciation and creation of art, is there a point at which we ruin art by trying to quantify it? According to scientists, the answer is controversial; there doesn't always seem to be a common observation surrounding art because it is so personal and so tied to the reality of a particular individual. The findings suggest that there are some aesthetic "universals", recurring mechanisms that make different artistic expressions from distant cultural contexts beautiful, possibly due to the functioning of our brains, that appear in the formal characteristics of artistic works. But it is unlikely that the essence of art emerges from these mechanisms alone.

Although some art theorists may disagree with this result, these investigations show the new acceptance by scientists that visual aesthetics is a fundamental aspect of the human mind and must adhere to laws of neural structure. From the standpoint of neuroscience, the remarkable similarities between the goals and techniques of artists and the structure of the visual system give fresh ideas on aesthetic experience. On the other hand, scientific studies looking at how brain trauma affects artists make this new topic deserving of future clinical studies. The difficult part is developing experimental paradigms and testable hypotheses from these interpretations.

REFERENCES

- Andersen, R. A., Snyder, L. H., Bradley, D. C. and Xing, J. (1997). Multimodal representation of space in the posterior parietal cortex and its use in planning movements. *Annual Review of Neuroscience*, Issues 20, p. 303-330.
- Ishai, A., Fairhall, S. L. and Pepperell, R. (2007). Perception, memory and aesthetics of indeterminate art, *Brain Research Bulletin*, Vol.73, Issues 4-6, p. 319-324.
- Barry, A. M. (2006). Perceptual aesthetics: transcendent emotion, neurological image. *Visual Communication Quarterly* 13.3, p. 134-151.
- Blanke, O., Ortigue, S. and Landis, T. (2003). *Color neglect in an artist*. *Lancet*, 361.
- Brown, J. (1977). *Mind, brain and consciousness. The neuropsychology of cognition*. New York: Academic Press.
- Chatterjee, A. and Neglect, A., (2003). Disorder of spatial attention. D'Esposito M. Cambridge, MA: The MIT Press; *Neurological Foundations of Cognitive Neuroscience*. 2003a, p. 1-26.
- Chatterjee, A. (2011). Neuroaesthetics: a coming of age story. *Journal of Cognitive*

Farah, M. J. and Malden, M. A. (2000). *The cognitive neuroscience of vision*. Oxford: Blackwell Publishers.

Gallese, V. (2013). *Mirror neurons and art*. Oxford University Press: Oxford, p. 441-449.

Gardner, H. (1975). *The shattered mind*. The person after brain damage. New York: Alfred A. Knopf.

Goodale, M. A., Jakobson L. S. and Servos, P. (2000). *The visual pathways mediating perception and prehension, cognitive neuroscience*. Oxford: Blackwell Publishers.

Heller, W. (1994). Cognitive and emotional organization of the brain: Influences on the creation and perception of art. *Neuropsychology*, New York: Academic Press, p. 271-292.

Karakaş, S. (Ed.) (2008). *Kognitif nörobilimler*. İstanbul: Nobel Tıp Kitapevleri.

Mishkin, M., Ungerleider, L.G., and Macko, K.A. (1983). Object vision and spatial vision: Two cortical pathways. *Trends in Neuroscience*, 6, p.414-417.

Mouncastle, V. B. (2000). *The parietal system and some higher brain functions, cognitive neuroscience*. Oxford: Blackwell Publishers.

Ramachandran, V.S . (2007). Three Clues Understanding Your Brain, TED Conference. https://www.ted.com/talks/vs_ramachandran_3_clues_to_understanding_your_brain

Ramachandran, V. S. (2011). *The tell-tale brain: A neuroscientist's quest for what makes us human*. WW, Norton Co.

Simon, H. A. (1962). The architecture of complexity. *Proceedings of the American Philosophical Society*, 106, p. 467-482.

Osaka, N. (2022). Emotional neuroaesthetics of color experience: Views from single, paired, and complex color combinations. *Psych J*. 2022 Oct;11(5):628-635.

Zeki, S. (1999). *Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain*. Oxford and New York: Oxford University Press.

Zeki, S. and Moutoussi, K. (1997). Temporal hierarchy of the visual perceptive systems in the Mondrian world. *Proceedings. Biological Sciences/The Royal Society*. 264, p. 1415-19.

Zeki, S. and Marini, L. (1998). Three cortical stages of color processing in the human brain. *Brain* 121, p. 1669-1685.

BİLİŞSEL SINIRBİLİM ESTETİK DENEYİM HAKKINDA NE SÖYLÜYOR? - SERAY KANTARCIOĞLU, ENVER GÜNER

Waldman, P. (2000). Master stroke: A tragedy transforms a right-handed artist into a lefty and a star. Wall Street Journal, May 12, Friday.

DÖNÜŞEN KENTLER, NESLİ TÜKENENLER: ANADOLU LEOPARI FİLMİNDE MEKÂNSAL ÜRETİM

ÖZGE GÜVEN AKDOĞAN*

ÖZ

Sinema metinlerinin kentsel dönüşüme dair ne söylediği sorusundan yola çıkan bu çalışma, mekânların politik, sosyal ve nostaljik anlamlarına odaklanmakta ve eski ile yeni arasındaki gerilimi film kahramanları üzerinden ele almaktadır. *Anadolu Leoparı* filmi, Türk sineması evreninden amaçlı örnekleme tekniği ve başkent Ankara'nın sosyo-ekolojik dönüşümüne ve bu dönüşümün faillerine gönderme yapan bir anlatımla güncelliği açısından çalışmanın nesnesi olarak seçilmiştir. Çalışmanın amacı, mekânların sinema anlatısı üzerinden dönüştürülmesinin bireylerde kent aidiyet duygusunu kırarken yoğun ruhsal çözümler yaratabildiğini ortaya koymaktır. Tarihi mekânların, kentsel tasarım coşkusuyla tüketime ve turizme doğru dönüşümünü gözler önüne seren film, sosyal adalet, kent aidiyeti ve kent hafızası gibi konuların irdelenmesi için uygun bir zemin sağlamaktadır. Film, kent ve kapitalizm eleştirisi üzerinden metinsel analiz yoluyla analiz edilmektedir. Giriş bölümünü takip eden ilk bölümde, Lefebvreci anlamda mekânın üretimi, yani mekânın inşa edilme, kurulma, yok edilme, politik ve toplumsal olarak örgütlenme biçimi incelenmektedir. İkinci bölümde kent ve sinema üzerine yapılan çalışmalar araştırılarak filmin anlatısı metin çözümlemesi yoluyla çözümlenmektedir. Sonuç olarak çalışma, filmsel anlatı yoluyla kentsel değerleri elinden alınan bireyin, politik ataletin de katkısıyla nasıl yalnızlaşabildiğini göstermektedir.

Anahtar Kelimeler: Kent, Mekânın üretimi, Kentsel aidiyet, Henri Lefebvre, Anadolu Leoparı filmi.

* Doç. Dr., Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi, İletişim Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü, ozge.guven@hbv.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-5540-0445>.

** Çalışmada herhangi bir destek ve teşekkür beyanı veya çatışma beyanı yoktur.

TRANSFORMING CITIES, EXTINCTION: SPATIAL PRODUCTION IN THE ANATOLIAN LEOPARD MOVIE

ÖZGE GÜVEN AKDOĞAN*

ABSTRACT

Starting from the question of what cinematic texts say about urban transformations, this study focuses on the political, social and nostalgic meanings of spaces and considers the tension between the old and the new through movie heroes. The Anatolian Leopard movie has been chosen as the object of study in terms of its currentness with its purposeful sampling technique from the universe of Turkish cinema, and a narrative that refers to the socio-ecological transformation of the capital Ankara and the perpetrators of this transformation. The aim of the study is to reveal that the transformation of spaces through the cinema narrative can create intense spiritual dissolution while breaking the sense of urban belonging in individuals. The film, which reveals the transformation of historical places with an urban design enthusiasm towards consumption and tourism, provides a suitable ground for examining issues such as social justice, urban belonging and urban memory. The film is analyzed through textual analysis through criticism of the city and capitalism. The first chapter following the introduction discusses the production of space in the Lefebvrian sense including its construction, establishment and destruction as well as its political and social organization. In the second part, studies on the city and cinema are examined where the film narrative is analyzed through text analysis. As a result, the study shows, through filmic narrative, how the individual whose urban values is taken away can become isolated, also with the contribution of political inertia.

Keywords: City, Production of space, Urban belonging, Henri Lefebvre, Anatolian Leopard.

* Assoc. Prof., Ankara Hacı Bayram Veli University, Communication Faculty, Department of Radio Television and Cinema, ozge.guven@hbv.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-5540-0445>.

**There is no statement of support, acknowledgment, or conflict of interest in the study.

1. GİRİŞ

“Şimdi, tıpkı senin gibi, sesimi çıkarmadan beni bekleyen sona razı, kuyruğum altında başım, köpek gibi yaşıyorum. Ölüyorum.”

Fikret, Anadolu Leoparı

Bu çalışmada *Anadolu Leoparı* filmi (Emre Kayış, 2021), kent ve kapitalizm eleştirisi üzerinden metin analizi yöntemiyle çözümlenmektedir. Bir kentsel mekân olarak Ankara Hayvanat Bahçesi'nin kapatılıp bir eğlence parkına dönüştürülmesini konu edinen film, kapitalist mekân üretim alanı olarak kenti ve mekânsal aidiyeti irdelemektedir. Ankara Hayvanat Bahçesi, Türkiye Cumhuriyeti'nin modernleşme ve batılılaşma hedefleri bakımından stratejik bir önem taşımaktadır. Modern kentli kimliğini benimsemiş bireyler, bu kamusal alanda görünür olurlar. O dönemde bilimsel araştırma yeri olarak da düşünülen bu eğlence mekânı, aynı zamanda hayvanların haklarının ihlal edildiği, özgürlüklerinden mahrum bırakıldıkları bir alandır. Turistik gezilerin alanı ve kent kimliğinin bir parçası olan hayvanat bahçelerinde hayvanların kafeslere kapatılmaları ve teşhir edilmeleri zamanla daha doğal sergi tasarımları oluşturulması yolunda ilerlese de bu mekânların varlığının sorgulanması gerekmektedir.

Anadolu Leoparı filminin çekildiği yer olan Türkiye'nin başkenti Ankara, 2000'li yılların başından itibaren, kentsel aidiyeti hissettiren mekânların yerine, tüketim ve turizm çevresinde inşa edilen bir peyzaja odaklanılarak tasarlanmakta; dolayısıyla film, mekânların dönüşümü, sosyal adalet, kentsel aidiyet ve kent hafızası gibi konuları irdelemek için elverişli bir zemin sunmaktadır. Çekildiği dönemin ideolojik, sembolik ve ekonomik izlerini taşıyan *Anadolu Leoparı*, Batı'daki örneklerinden kısmen farklı bir biçimde kurulan Ankara Hayvanat Bahçesi'nde geçmektedir. Tarıma ve halka zararlı hayvanların teşhir edilmesi amacıyla 1933'te kurulan alanda, zamanla modern bir hayvanat bahçesi oluşturulması fikri ortaya konur. Hayvanat bahçelerinin dünyadaki erken dönem örnekleri elitlerin sahibi olduğu, seferlerden getirilen ve diplomatik nedenlerle hediye edilen *egzotik* hayvanlardan oluşan “menagerie”lerdir. Milattan sonra 5. yüzyılda Roma İmparatorluğu'nun çöküşü ile birlikte Avrupa'daki “menagerie”ler neredeyse yok olur ve sömürge imparatorluklarının coğrafi keşifleriyle 15. yüzyılda Avrupa'da yeniden yaygınlaşırken; gücün, sahip olma ve kontrol altında tutmanın yani tahakkümün somut bir görünümü olarak işlev görürler; aynı zamanda hayvanların gözlenmesi ve bu şekilde bilimsel çalışmaların geliştirilmesine de konu olurlar (Acuner, 2020, s. 150-153). Film, Genç Cumhuriyetin modernleşme idealleri doğrultusunda eğlence ve dinlenme mekânı olarak planlanan, bilimsel faaliyetlerin de yürütüleceğine inanılan, ancak hayvanların hapsedildiği bir yer olduğunun göz ardı edilmemesi gereken bir mekânda geçmektedir. Bu çalışmada, filmin nostaljik biçimde kurguladığı mekânın, eğlence, gösteri ve tüketim kültürünün düşsel bir peyzajına dönüşmesinin yansımaları, tarihsel bağlantıları ile ele alınmaktadır.

Filmde, kent ve birey etkileşiminde nostaljik bir hafıza mekânı olarak yer bulan Ankara Hayvanat Bahçesi, küresel sermayenin desteğiyle postmodern eğlence mekânı olarak gelişen yeni kültürün etkisinde Alaaddin'in Sihirli Lambası adlı ütopyik bir mekâna dönüştürülmek istenmektedir. Filmsel anlatı, mekânsal pratiklerin mülkiyet ve diğer sermaye biçimleri ile ilişkisine ve film kahramanı Fikret'i nesli tükenen bir leoparı öldürmeye sürükleyen psikolojik baskıya odaklanmaktadır. Ankara Hayvanat Bahçesi'nin 20. yüzyılın ilk çeyreğinde kurulan Cumhuriyet ile özdeşleşen politik, toplumsal ve nostaljik temsilî anlamı, özelleştirilmesi ve ütopyik bir eğlence mekânına dönüştürülmek istenmesi, anlatının odağındadır. Fikret'in, cumhuriyetin kurucu idealleriyle özdeşleşen toplumcu değerlerini elinden almaya çalışan yeni güçlerin örgütlenmesi sonucunda kendini yalnız hissettiği ve nesli tükenen Anadolu leoparıyla özdeşleştirdiği görülmektedir.

Modern mimarlıktaki gelişmelere ilişkin çalışmalar incelendiğinde, politik ve kültürel sebepler, sonuçlar, sınıfsal karşılaşmalar ve örgütlenme pratikleri bazında çalışmalar yürütüldüğü ancak disiplinler arası bir alanı kapsayan bu alana sinema alanında yeteri kadar yer verilmediği görülmektedir. Bu durumda, sinemasal metinlerin kentsel dönüşümlere ilişkin ne söylediği sorusu önem kazanmaktadır. Mevcut sorunsaldan hareketle çalışma, kent ve sinema ilişkisi çerçevesinde *Anadolu Leoparı* filmi incelemektedir.

Anadolu Leoparı, kentsel aidiyetin parçalandığı durumlardan yola çıkarak metaforik bir anlatıma ve deneyime odaklanmaktadır. Kent filmi bağlamında incelenebilecek bir anlatı ile başkent Ankara'nın, sosyo-ekolojik dönüşümü ortaya konmakta ve bu dönüşümün faileri işaret edilmektedir. Çalışma, Henri Lefebvre'nin mekânsal görüngüler üzerine geliştirdiği mekânsal pratikler ve simgesel farklılıklar gibi kavramlarından yararlanarak iktisadî dönüşümlerin kentsel görünüm ve birey üzerindeki etkilerini incelemektedir. Filmde, mekânın Lefebvreci anlamda tarihselliği ve politikliği, Ankara Hayvanat Bahçesi'nin Alaaddin'in Sihirli Lambası adlı eğlence mekânına dönüştürülmesinde ve bu dönüşümün film kahramanının gündelik yaşamında ve mekânla birlikte kurguladığı benlik duygusunda yarattığı tahribatta tezahür etmektedir.

2. LİTERATÜR TARAMASI

2.1. Sinemada Kent ve Birey

Kentleşme ve sinema tarihsel olarak birbiriyle yakından ilişkilidir. 1920'lerde üretilmiş filmlerde kent yaşamının gerçek sahnelerinden oluşan kent senfonileri önemli bir yer tutar. Gangster filmleri, Alman dışavurumculuğu akımı ve Kara Film, kentlerdeki yeraltı dünyasını konu edinir; müzikaller ve romantik komedi filmleri ütopyik bir bakış açısıyla kenti canlandırır; sanat sineması kent yaşamının gündelik gerçekliğini yansıtır; son dönemdeki filmler ise distopyik şehir sonrası ortamları ve süper kahramanların yaşadığı mega şehirleri karşımıza çıkarır (Wojcik, 2014).

Belgesel türündeki kent filmlerinin ilk örneği, Paris kent yaşantısındaki bir günü ele alan *Sadece Zaman*'dır (Cavalcanti, 1926). Walter Ruttmann'ın *Berlin: Büyük Bir Şehrin Senfonisi*'nde (1927) ise kentteki trafik, denizde ve karada mühendisliğin büyük başarıları, ticaret ve endüstriyi vurgulayan betimlemeler vardır (Rotha, 2000, s. 60-61). 1920'ler boyunca üretilen Karl Grune'un *Sokak* (1923), Friedrich Wilhelm Murnau'nun *Son Gülüşü* (1924), G. W. Pabst'ın *Sevinçsiz Sokakları* (1925), Fritz Lang'ın *Metropolis* (1927), Robert ve Siodmak'ın *Pazar Günü İnsanları* (1928) ve Joe May'ın *Asfalt* (1929) gibi kurmaca filmlerinin teması, modern kent yaşamının tehlikeleri ve zevkleridir. Bu filmlerde suç, cinsellik, işsizlik, sınıf mücadelesi, hız ve eğlence gibi modernitenin özellikleri ön plana çıkarılır (Mennel, 2019a, s. 22-23).

Uluslararası literatürde modernitenin sinema filmlerindeki temsiline odaklanıldığı görülmektedir. Erken dönem sinema ve belgesel filmlerinden Yeni Dalga filmlerine ve postmodern sinemaya kadar uzanan incelemelerin olduğu çalışmada (Clarke, 1997), Benjamin, Baudrillard, Foucault, Lacan ve çağdaş feminizmin teorik yapısından yararlanılmaktadır. Georg Simmel, Walter Benjamin, Siegfried Kracauer ve Max Weber'in modernite teorileri çerçevesinde metropol kentlerin sinematik tasvirine odaklanan Mennel (2019a), filmlerde yabancılaşmayı eleştiren; ancak makineleri, modernist mimariyi ve kent planlamasını fetişleştiren bir sinema anlatısı olduğunu vurgulamaktadır. Kent filmleri, sokağın tehlikesini özetleyen vampir ve fahişe figürlerinin ortaya çıkmasına neden olurken; bu cinsiyetlendirilmiş yapı, kadınların özgürleşmesini zorlaştırır (Mennel, 2019a). Bu çalışmada, harabe halindeki veya ikiye ayrılmış kentlerle ilgili filmler de analiz edilmiştir. Harabe görüntüleri, tarihsel bir döneme gerçekçi bir referans vermeye hizmet eder. Soğuk Savaş dönemi Doğu Alman filmleri ise Batı'nın dogmatik bir ideolojik eleştirisine girişir (Mennel, 2019b). AlSayyad (2006), *Berlin: Büyük Bir Şehrin Senfonisi* (1927, Walter Ruttmann), *Metropolis* (1927, Fritz Lang), *Brezilya* (1985, Terry Gilliam), *Blade Runner* (1982, Ridley Scott), *Arka Pencere* (1956, Alfred Hitchcock), *Manhattan* (Woddy Allen, 1979), *Taksi Şoförü* (1977, Martin Scorsese), *Doğru Şeyi Yapın* (Spike Lee, 1989) ve *Truman Show* (1998, Peter Weir) gibi filmleri modernizm ve postmodernizm deneyimleri açısından incelemektedir. Donald (1995), korku filmlerinde, kentlerdeki evsizlik ve ırksal adaletsizlik gibi sorunların üstünün örtüldüğünü dile getirir; film endüstrilerinin fantastik kent sunumlarındaki ilkel fantezilerine ve tarihsel dayanakları olan spesifik görme biçimlerine dikkati çeker. Böylelikle modernist siyasi düşüncenin, birleştirici kent kavramının zarar verici yönlerini vurgular. Leigh ve Kenny (1996), kentsel sorunları ele alma isteğimizin sinemasal imgelerle yüklenen zihnimiz tarafından etkilendiğine dair bir çalışma ortaya koymaktadır. Kent ve film üzerine yapılan çalışmalarda, tek bir şehrin bile farklı anlatılar, türler, stüdyolar, yönetmenler ve bireyler olarak birden fazla versiyonunu ürettiği dikkati çekmektedir (Wojcik, 2014). Barber (2002), kentsel imgelere sıklıkla başvuran Avrupa ve Japonya sinemasına odaklanarak kültürel, mimari ve tarihi unsurları ortaya çıkarmaya çalışmakta; sinema filmlerindeki kent görüntülerinin tarihten insan bedenine kadar pek çok konudaki algıyı etkilemek için kullanıldığını vurgulamaktadır. Marie (2001) çalışmasında, Jacques Tati'nin *PlayTime* (1967) filmini merkeze alarak, kapitalist üretim

ve tüketim çağında tüketiciye dönüşen bireylerin bu durumdan kurtulabilmelerinin tek yolunun günlük yaşamı yeniden icat etmek olduğunu belirtir. Easthope (2004) sinemada ütopyen ve distopyen kentleri; Gold ve Ward (2004) belgesel sinemanın temel dayanağı olan kenti incelemiştir. Kent ve sinema arasındaki bağı, sinemayı özerk bir düşünme aygıtı olarak gören Deleuze'ün bakış açısıyla kurmaya çalışan Clarke ve Doel'in (2016) çalışması, sinemayı kentin önde gelen düşünürlerinden biri olarak sunmaktadır.

Ulusal literatür incelendiğinde kentlerin tarihsel süreçteki görünümüne sinema filmlerinden yola çıkarak inceleyen çalışmaların, mimarlık tarihine (Atacan, 2018; Torun, 2017) ya da kentlerin sinematografik sunumuna odaklanarak yapıldığı görülmektedir. *Sinemasal Kentler* (2005) adlı çalışmasında Mehmet Öztürk, *Metropolis* (Fritz Lang, 1927), *Potemkin Zırhlısı* (Sergei Eisenstein, 1925), *Modern Zamanlar* (Charlie Chaplin, 1936) gibi filmlerden *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982) ve *Matrix* (Lana Wachowski; Lilly Wachowski, 1999) gibi postmodern filmlere, dünya sinemasından örneklerle kentlerin sinematografik sunumunu incelemektedir. Öztürk'ün (2005, 450-451) çalışmasında gerçekçi sinema, modern kentsel yaşamının önemli bir tanığı olarak görülmekte ve filmlerin kentsel kriz, toplumsal kırılma ve yabancılaşma durumlarını sunabilecek potansiyeli vurgulanmaktadır. Erken dönem Sovyet Sineması, sinema kent ve birey etkileşiminde nesnesi gerçek olan bir yaşamı biçimci perspektiften sunar. 1960'ların Paris gençlik hareketleri ile Yeni Dalga film konuları ve ifade biçimleri arasında yadsınamaz bir bağlantı vardır (Öztürk, 2005, s. 41). *Kentte Sinema Sinemada Kent* (Türkoğlu, Öztürk, Aymaz, 2004) adlı çalışma, sinemada kent görünümünü ele alan çalışmalara (Öztürk, 2004; Aymaz, 2004; Kırel, 2004; Oktuğ, 2004) yer vermektedir. Yapılan bu çalışmalarda kentlerin sinematografik görünümüne odaklanılmakta; kentsel dönüşümün bireysel etkileri doğrudan ele alınmamaktadır.

3. YÖNTEM

Başkent Ankara'nın, sosyo-ekolojik dönüşümüne ve bu dönüşümün faillerine odaklanan bir anlatı sunan *Anadolu Leoparı* filmini inceleyen bu çalışma, sinemasal metnin dönüşüm hakkında ne söylediği sorusuna yanıt aramaktadır. Çalışmanın amacı, sinema anlatısı dolayısıyla mekânların dönüşümünün bireylerdeki kentsel aidiyet duygusunu parçalarken yoğun ruhsal çözümler yaratabileceğini ortaya koymaktır. Türk sineması evrenseli içerisinden amaçlı örnekleme tekniği ile güncel bir film olan, odağına kentsel aidiyetin parçalanmasını alan ve kentsel yenileşmenin yaratabileceği ruhsal tahribata yönelik bir sorunsalı ortaya koyması dolayısıyla *Anadolu Leoparı* adlı film inceleme nesnesi seçilmiştir. Tüketim ve turizm hevesiyle tarihi mekânların dönüşümünü ortaya koyan filmin, sosyal adalet, kentsel aidiyet ve kent hafızası gibi konuları irdelemek için elverişli bir zemin sunduğu düşünülmektedir. Film, kent ve kapitalizm eleştirisi üzerinden metin analizi ile çözümlenmektedir.

Çekildiği dönemin izlerini taşıyan *Anadolu Leoparı*'nda, tarihi bir mekânın, eğlence, gösteri ve tüketim kültürünün düşsel bir peyzajına dönüştürülmesinin yansımaları, tarihsel ve ruhsal bağlantıları ile ele alınmaktadır. Çalışmada Lefebvreci anlamda mekânın üretimine; mekânın inşa edilen, kurulan ve bozulan, politik ve toplumsal olarak örgütlenmiş olmasına; kapitalist sistemde doğanın toplumsaldan uzaklaştırılan yönüne ilişkin literatür incelenmektedir. Lefebvre, kapitalizm koşullarındaki mekân üretimiyle ilgilenir. Ona göre, zaman içinde doğal mekânlar, mutlak ve soyut mekânlara dönüştürülür. *Anadolu Leoparı* filminde Atatürk Orman Çiftliği (AOÇ) arazisinde yer alan ve bir tarihi mekân olarak tanımlanabilecek Ankara Hayvanat Bahçesi'nin en uç noktada Alaaddin'in Sihirli Lambası Parkı'na dönüştürülmek istenmesi, yıkıcı ütöpik hatta masalsi mekâna yol açan kapitalist ilişkilerin göstergesidir. Proje, fantastik oyun ve eğlence dünyasına hızlı bir geçiş olanağı sağlar. Meta kültürü fetişizmi mutlu, uyumlu, çatışmasız ve tarihsel bağından uzaklaştırılmış bir mekânda yeniden üretilir. Bu dönüşüm sürecinin anlatıdaki filmsel özneler açısından etkilerini araştırmak, Lefebvreci anlamda doğal, tarihi ve soyut mekân arasındaki etkileşimleri araştırmayı gerekli kılmaktadır.

4. MEKÂNIN ÜRETİMİ, KENTSEL DÖNÜŞÜM VE AİDİYETİN PARÇALANMASI

Lefebvre (2020, s. 41), hegemonyanın mekân aracılığıyla işletildiğini vurgular Bu anlayış, Gramsci'nin ve Foucault'nun hegemonya-iktidar kavramları ile mekân arasında kurulan bağlantıya dayanmaktadır. Michel Foucault'nun (2002, s. 43) iktidar kavramı, iktidarın homojen bir egemenlik olgusu anlamı taşımadığını; iktidar ilişkilerinin insan bedenine, kurumlara ve dil içerisine yayılmış olduğunu anlatır Bu yaklaşıma bağlı olarak kentsel kamusal mekânlar da toplumsal düzende söz sahibi olanların iktidarının hissedildiği alanlardır. Kent mimarisinde söz sahibi olan iktidarlar, kendi sembolik ifadelerini görünür kılan mekânlar aracılığıyla kent sakinlerinin kente ilişkin zihinsel haritalarını yapılandırır.

Lefebvre, mekân ile toplum, kent ve mimari arasındaki ilişkiyi, ekonomik, kültürel, tarihsel koşulları ve toplumsal dönüşümleri birbirine bağlayarak ele alır. Lefebvre'in (2020, s. 92) çalışmasında kullandığı "gerileme-ilerleme" yöntemi, bir oluşuma bakarken, şimdiki zamanın koşullarından geçmişe ve gelecekteki teknik ve tehditlere birlikte odaklanmak anlamını taşır. Lefebvre (2020, s. 93), mekânın mülkiyetle; üretici güçlerle ve işbölümüyle, kurumlara, kültürle ve bilgiyle ilişkisini dogmatik yaklaşımlardan kaçınarak değerlendirir. Klasik Marksist geleneğe bir üst yapı ürünü olarak görülebilecek olan mekân, onun için, her kerede şekillenebilir; mülkiyet ve emek ilişkilerinde olduğu gibi, kurumların ilişkilerinde de dolaysızca kavranamaz (Lefebvre, 2020, s. 25). Mekânın *üretimi*, Marx ve Engels'in üretim kavramından yani toplumsal varlıklar olan insanların bilinçlerini, dünyalarını ve tarihlerini üretmeleri düşüncesinden doğar (Lefebvre, 2020, s. 95). Bu nedenle mekânlar, yansız ve edilgin olarak kavranamaz. Lefebvre (2020, s. 21-30), tarihi belirleyen unsurun gerçek yaşamın üretimi ve yeniden üretimi olduğu görüşüne

dayanarak mekânın da üretilen ve yeniden üretilen bir mücadele olduğunu ortaya koymaya çalışır.

Mekânın üretimi, üretim tarzında *hâkim* olamasa da, pratik içinde üretim tarzına dair veçheleri birbirine bağlar. Toplumsal mekân, üretim tarzının hem sonucu hem de nedeni olabilir; bununla birlikte, üretim tarzıyla birlikte değişir. Bu nedenle, bir mekâna odaklanmak, zihinsel olanı kültürel olana, toplumsal olanı tarihsel bağlamak anlamına gelir. Ona göre, tüm farklı mekânsal görüngüler, diyalektik yapının bir parçası olarak anlaşılmalıdır. Lefebvre (2020, s. 47), farklı disiplinlerde ayrıştırılmış olsalar da, çeşitli mekânları ve bunların doğuş tarzlarını bir teorik yapıda birleştirerek mekânın üretimini gösterir. Bu yapıda, öncelikle *mekânsal pratikler* vardır. Toplulukların mekânsal pratikleri, bireysel kent rutinlerinden banliyölerdeki gündelik yaşama değin uzanır. Bu tür mekânsal pratikler zaman içinde, inşa edilmiş çevre ve peyzaj halinde somutlaştırılır. En anlamlı mekânsal pratikler mülkiyet ve diğer sermaye biçimleriyle ilişkili olanlardır (Urry, 2018, s. 47). Mekânsal pratiklerin ardından *mekân temsilleri* yani tasarlanmış mekânlar gelir. Mekân temsilleri, şehir planlamacıları, devlet ve bazen de sanatçılarca tasarlanan ve bir toplumun üretim tarzını yansıtan göstergeler sistemidir. Bu yapıda son olarak, *temsil mekânları* yer alır. Mekânda yer alan imgeler ve semboller aracılığıyla oluşan kolektif deneyimleri ve ihlal biçimlerini içerirler ve bir halkın tarihini nitelerler (Lefebvre, 2020, s. 67-74).

Lefebvre (2020), *tarihsel mekân*, *politik mekân*, *soyut mekân* ve *doğal mekân* gibi kavramlar arasındaki etkileşime odaklanır. Toprak ve dil topluluklarının ürettiği dinsel ve politik mekândan tarihsel mekân doğar. Politik mekân, doğanın elinden alınan üzerine yerleştirilir. Tarihsellik, doğallığın parçalanmasıyla inşa edilir. Batı'nın tarihsel şehrinde üretici faaliyet (emek), toplumsal hayatı belirleyen yeniden üretim biçimleriyle bir değildir, ondan kopar ve soyut mekânın eline geçer. Tarihsel mekânın devamı olan soyut mekânda, temsil mekânları zayıflamıştır. Soyut mekân; doğadan ve zamandan kaynaklanan tarihsel farklılıklarla birlikte beden, yaş ve cinsiyet kaynaklı farklılıkları da görünmez kılacak şekilde, kapitalizmin mekânı olarak inşa edilir. Kapitalizmin neden olduğu meta dünyası, dünya ölçeğinde işleyen ve politik devletin gücünü içine alan soyut mekânı üretir; bankalar, iş merkezleri, otoyollar, havaalanları, enformasyon ağlarının mekânlarıyla dolan şehir, böylelikle parçalanır (Lefebvre, 2020, s. 81). Doğal mekânın soyut mekâna dönüşmesi ile doğa, toplumsal olandan kovulur (Urry, 2018, s. 48). Soyut mekânda doğa tahrip edilir, ticaret merkezleri ön plana geçer. Soyut mekândan önce tarihsel, dinsel ve politik olan mekân vardır. Bu mekân, kendinden önce gelen tarihsel öznelerin gerekliliğine karşı çıkar görünse de kendisi yeni bir özne olarak varlığını hissettirir. Lefebvre'nin (2020, s. 79) sözleriyle, "Bir özneye ait hiçbir şey onda olmamasına rağmen, bazı toplumsal ilişkileri taşıyıp sürdürerek, diğerlerini ortadan kaldırarak, başkalarına karşı durarak, yine de 'özne' işlevi görür".

Urry'e göre (2018, s. 48) Lefebvreci soyut mekân, "yaratılmış mekânlar"a yol açan kapitalist ilişkilerin yüksek bir noktasıdır. Lefebvre, kullanılan, tüketilen ve yeniden üretilen farklı mekânlar arasındaki etkileşime odaklanırken, mülkiyet ilişkilerini, üretim araçlarını, devlet kurumlarını ve toplumsal ilişkileri araştırmanın gerekli olduğunu gösterir. Kentlerin, artan nüfusla birlikte hızla genişlemesi ve mimari dokunun tarihsel süreçte değişime uğraması, insanın kentle ilişkisinin niteliğini kolaylıkla dönüştürebilmektedir. *Anadolu Leoparı* filminde, başkent Ankara'nın güncel mimari dönüşümünün anlatıda nasıl yer aldığını incelemek, yani dramatik yapıyı mekânsal dönüşüm çerçevesinde değerlendirmek, kent ve sinema ilişkisini ortaya koymak açısından önem taşımaktadır.

Lefebvreci soyut mekânda, bir yere ve topluluğa ait olma duygusu parçalanır. Bu parçalanma, postmodern yazarların gösteri, oyun ve sınır aşma olarak tanımladıkları gelişmelerdeki artışla ilişkilidir. Bu kavramlar, çağdaş mimariye ve kentsel dönüşümlere yansımaktadır. *Anadolu Leoparı* filminde konu edinilen Alaaddin'in Sihirli Lambası adlı eğlence parkı projesi, yüzeysel tüketicilik, oyun ve haz odaklı tapınaklar olan alışveriş merkezleri ile kendini ortaya koyan "postmodern nirvanayı" (Urry, 2018, s. 187) temsil etmektedir.

Filmde kentlilerin politik düzlemde dönüştürücü gücünün aşınması, modernizmin bireyin eylemliliğini artırıcı vaadini gerçekleştiremediğine yönelik yaklaşımlar çerçevesinde okunabilmektedir. Antony Giddens (2012, s. 24), modernliğin insan ilişkilerindeki zaman ve mekânı esnettiğini; bireyin kendini baskı altında hissetmesine neden olabilecek ilişkilerden kurtulduğunu vurgular. Diğer taraftan, modernizm iş yaşamında sahip olunanların her an tehdit altında olduğu düşüncesini büyütmede; karşılıklı güveni aşındırmaktadır (Sennett, 2002, s. 23). Marshall Berman'ın (1994, s. 120) da ifade ettiği bu modernizmin içerdiği bu paradoksal birlik; bireyi tedirgin hale getirir. Modern dünyada kapitalizmin yarattığı sorunlar, insani olanakları tahrip eder; gelişim, büyüme, rekabet ve kâr odaklı iş yaşamında çarpıtılmış sonuçlar ortaya çıkarır. İncelenen filmde kahramanın kenti dönüştüren güçler karşısındaki eylemsizliği, düşüncelerini ifade etmemesi ve sessiz bir gözlemci olarak uyum sağlaması bu çarpıtılmış sonuçlara örnektir. Ancak en belirgin örnek, Fikret'in leoparı öldürme eylemidir. Dostoyevski'nin (2005) *Suç ve Ceza* romanında, kahraman Rodion Romanoviç Raskolnikov'un yaşlı tefeci kadını öldürmeyi aklına koyar ancak kahramanın bu eylemi neden gerçekleştirdiğine yönelik net bir neden bulmak zordur. Benzer biçimde Fikret'in de, leoparı neden öldürdüğüne ilişkin kesin bir yargıya varmak güçtür.

Yapısal olarak düzenlenmiş mekânın bireye sık ve uzun sosyal ilişkiler kurabilme olanağı vermesi gerekir. Oysa, Simmel'in (1996, s. 85) belirttiği gibi, günümüzde kent yaşamının dokun-bırak unsurlarıyla karşı karşıya kalan insanlar, ihtiyatlı hale gelmekte, tepki vermeyi reddederek metropol yaşamının içeriklerine ve biçimlerine sonuna kadar uyum sağlamaktadır. Birey, "maneviyatı ve değerleri elinden alan güçlerin örgütlenmesi içinde yalnızca bir dişli" (Simmel, 1996, s. 88) haline gelmektedir. Canlı kamusal alanların yok edilmesiyle "kendini kentle

özdeşleştirmek, kenti yalnızca konut, işyeri ve ulaşım olanakları sunan bir şey olmanın ötesinde algılayıp onun politik düzlemdeki temsiline de sağlıklı bir yaklaşım geliştirmek kentlilerin giderek daha da çoğuna daha zor gelmektedir” (Helle, 1996, s. 71). Takip eden bölümde bu zorluklarla karşılaşan kahramanın hikâyesi anlatı, mekân, zaman ve diyaloglar çerçevesinde incelenecektir.

5. ANADOLU LEOPARI FİLMİNDE KENT – BİREY ETKİLEŞİMİ

5.1. Filmin Olay Örgüsü

Filmde, Ankara Hayvanat Bahçesi’ni etkileyen yenileşme ve özelleştirme dalgası, ülkemize özgü kültürel bir varlık ve soyu tükenmekte olan Anadolu Leoparı nedeniyle duraksar. Hasta leopar Herkül başka bir hayvanat bahçesine taşınmadan kapanma işleminin başlaması mümkün değildir. Leoparın devri ise ancak kanundaki bir değişiklikle mümkün olacaktır. Müdür Fikret, yardımcısı Gamze ve Herkül’ün bakıcısı İbrahim bu değişimden rahatsız olur. Fikret bu değişime rıza göstermek zorunda kalsa da öfkesi giderek artar ve planlı bir şekilde leoparı öldürür. Yılbaşı gecesi leoparın cesedini sazlıktaki bataklığa bırakır. Panterin kaçırıldığı düşünülür ancak kafesinin kapısı kilitlidir, parmaklıklarda da bir şey görünmez. Kameraların bozuk olduğu ifade edilir. Leoparın bakıcısı İbrahim suçlanır. Gamze, Fikret’in failiğinin farkındadır ve bu bilgiyi gizler. Filmin polisiye tarafı, savcı Ahmet Kaymaz’ın olayı araştırması ile başlar. Anlatı, savcının leoparın jandarma tarafından vurulup öldüğünü açıklayan resmi bir raporun olduğunu söylemesi ile sonlanır.

5.2. Geçmişin Değersizleştirilmesi

Emre Kayış’ın yönetmenliğini üstlendiği, Ankara Hayvanat Bahçesi’nde geçen Anadolu Leoparı filmini, Lefebvreci anlamda tarihsel mekândan soyut mekâna geçiş bağlamında okumak mümkündür. Film, Ankara’ya ve müdür Fikret’in kendini uzun bir süre ait hissettiği mekân olan Hayvanat Bahçesi ile ilişkisine odaklanır. Fikret, kendini rahat hissettiği ve değerli gördüğü bir yer olan Hayvanat Bahçesi’nin tanıdık atmosferinin küresel sermayenin akışkanlığında gelişen yeni kültürün saldırısında olduğunun farkındadır. Filmin kahramanı Fikret’i, Ankara Hayvanat Bahçesi’nin evrildiği bu ütopyik görüntü, Arap sermayesinin gelip, evi olarak gördüğü bu mekânı dönüştürmeye çalışması rahatsız eder. Film, müdür Fikret’in, hayvanat bahçesinin kapatılmasına, arazisinin Araplara satılmasına ve bir eğlence mekânına dönüştürülmesine rıza göstermek durumunda kalması ile başlamaktadır. Siyasiler, başkent Ankara’nın böylelikle bir cazibe merkezi haline geleceğini düşünmekte ve leopar nedeniyle Alaaddin’in Sihirli Lambası adlı bu projenin durmasından kahrolduklarını belirtmektedirler. Cazibe merkezi ifadesi, kentlerin markalaşması ile ilgili bir sürecin ürünü olarak 2000’li yıllarda kullanılmaya başlanır; kentlerin ve “markalaşma”sına önem verilmesi ile birlikte gelişir.

Filmsel anlatıda zamanın ve mekânın netleştirilememesinin nedeni, yok olan tarihte zamanın da bir anlamının kalmamasıdır. *Anadolu Leoparı*, olay öyküsünde görüleceği gibi kent, kapitalist

dönüşüm ve birey ile ilgili olarak ele alınmaya elverişli metaforik bir öyküye odaklanmaktadır. Filme adını veren Anadolu parsi, insanların yerleşim alanlarının yayılması ile yaban hayatının giderek daha dar bir alana sıkışması sonucunda nesli tükenen bir hayvan haline gelmiştir. Ankara Hayvanat Bahçesi'ndeki bu leopar gibi, Fikret de toplumsal yaşamın içinde yaban kalmıştır.¹ Lefebvre'nin (2020, s. 52) belirttiği gibi, "yok olan şey, eylemden anyaya, üretimden tefekküre dönüşen tarihtir". Kasalı eski bilgisayarlar, bordo deri döşemeli belediye otobüsleri ve filmdeki bir başka önemli imge olan Fikret'in arabası, Ankara'nın distopik bir kente dönüşmesine ve zamanın anlamsızlaşmasına gönderme yapar.

Filmi, mekân kullanımı bağlamında düşündüğümüzde, filmin özelliklerinden birinin "tarihi/eski" ile "yeni" arasında çizilen bir ayrım olduğu söylenebilir. Hayatın akışını, toplumu ve mekânı değiştiren yeni bir mekân üretimi projesi olan Alaadin'in Sihirli Lambası, yöneticilerin, yatırımcıların ve onların çalışanlarının desteklediği dışarıdan gelen keskin bir müdahalenin tezahürüdür. Bir Cumhuriyet projesi, yerini, yeni bir mekân üretimine bırakacaktır. Dönüşümün tam olarak gerçekleşmesi için gündelik hayatta, dilde ve mekânda yenilikler gerçekleştirmek gerekir. Lefebvre'nin (2020, s. 82) sözleriyle "yeni bir mekân üretmeyen bir devrim sonuna kadar gidemez; hayatı değiştirmez". Bu bağlamda filmsel anlatı, tarihsel mekândan soyut mekâna geçişin etkilerini, geçmişin değersizleştirilmesini ve kapitalizmin meta dünyasına dayalı eğlence mekânının üretimini aktarır. Bu yeniden üretim içinde tarihin öznesi olan Ankara Hayvanat Bahçesi parçalanır ve ele geçirilir.



Şekil 1 ve 2: *Anadolu Leoparı* filminde hikâyesi anlatılan Hayvanat Bahçesi müdürü Fikret.

Filmdeki bordo deri koltuklu kırmızı belediye otobüsleri 1990'ların sonlara değin Ankara kentinde yaşayanlara ait kültürün parçalarıdır. Mekânsal ve zamansal aidiyet duygusu, filmdeki bu imgelerle anakronik olarak kurular ve yeniden üretilir. Bu anakronik biçim, hızlı değişimin neden olduğu karmaşıklığa da gönderme yapar.² Kevin Lynch "The Image of the city"de "mekânın

¹ Türk sinemasında, bir yere ait olmama ve yerinden edilmişlik hissini metaforik olarak bir hayvan yoluyla anlatan bir başka film de *Tabutta Röveşata*'dır (Derviş Zaim, 1996). Filmin kahramanı Mahsun'un sahiplendiği tavuskuşu ile Anadolu Leoparı'nın kahramanı Fikret'in özdeşleştiği Anadolu Leoparı arasında bir bağlantı kurulabilir.

² Nitekim, Yönetmen Emre Kayış, Ankara Film Festivali'ndeki söyleşi sırasında, Ankara'nın ütöpik bir mekâna dönüştüğünü belirtir (Söyleşi, 2021). Ankara'nın silüeti hızla değişmektedir. Ankara'da, bilhassa eski sakinlerini üzen ve gözlerini acıtan bir kent planlaması yapılmaktadır. Kent merkezinin ortasına dikilen Merkez Ankara projesi, AOÇ arazisindeki ağaçların kesilip, yerine yerleştirilen AnkaPark, Gazi mahallesine dikilen TOKİ binaları bu eleştirilerin odağındaki yapılardan birkaçını oluşturmaktadır.

okunabilirliği” ve “bilişsel harita” kavramının yaratıcısıdır. Lynch’e (1960, s. 1-3) göre, “her şehir sakini, yaşadığı şehrin belirli bölgeleri ile uzun soluklu ilişkiler kurup, şehriyle ilgili imgesini anılar ve anlamlarla harmanlayarak, kendi bilişsel haritasını inşa eder. Şehrini –sanal da olabilen- bölgeler, sınır işaretleri veya patikalar takip ederek okur”. Filmin yarattığı duygunun temelinde, mekânsal dönüşümün Fikret açısından ortadan kaldırdığı aidiyet duygusu ve bunun sonucunda oluşan yabancılık durumu vardır. Küresel kapitalist koşullar altında ezilmiş ve sıkışmış insanın ruh haline dair *dışarıda kalma* kavramı ortaya çıkar. Bu kavramın anlamı, hızla dönüşen ve silüeti çirkinleşen bir şehirde yaban kalmak ifadesinde bulunabilir. Filmin görsel evreni, izleyiciyi de kentle huzursuz bir ilişkiye sokar. Mekânı kullananların, bu dönüşüme tepkileri değerlendirilebilir. Fikret, Gamze ve leoparın bakıcısı İbrahim, bedelini kendi mekânlarını kaybederek ve gündelik hayatlarını tersyüz ederek ödeyecekleri bu değişim karşısında üzgün ama sessizdir.

Lefebvreci bakış açısıyla, mekânların dönüşümündeki temsili anlamları incelemek, ideolojiyle bağlarının tarihini de incelemeyi gerektirir. Lefebvre’ye (2020, s. 70) göre, temsil mekânlarının kökeninde tarih vardır; bu mekânlara imgelem ve sembolizm nüfuz etmiştir ve halkın bildiği, tanıdığı, konuştuğu ve yaşadığı yerlerdir. Toplumların üretim tarzı değiştiğinde mekân üretimi de bu üretim tarzına uygun biçimde değişecektir. Her geçiş yeni bir mekân üretir. Ankara Hayvanat Bahçesi’nden Alaadinin Sihirli Lambası’na dönüşümünün ideolojik anlamı burada yatar.

5.3. Evini Kaybetmek: Aidiyetin Parçalanması ve Duygusal Faillik

Film, Ankara’nın mekânsal dönüşümüne dair karamsar bir bakış üretir. Filmin temel mekânı AOÇ arazisinde bir zamanlar bulunan Ankara Hayvanat Bahçesi’dir. Daha önce AOÇ arazisinde yer alan ve 2013 yılında kapatılan Ankara Hayvanat Bahçesi’nin kültürel bellekteki yeri, Cumhuriyet’in kuruluş aşamasında buradaki bataklığın kurutulmasıyla değerlendirilmesi ve eğlence mekânı haline dönüşmesi ile ilişkilidir.³ AOÇ’yi oluşturan araziler 1925 yılından 1930’lu yıllara değin şahıslardan satın alınır (Öztoprak, 2006, s. 11). Öztoprak’ın (2006, s. 32) belirttiğine göre, dönemin uzmanları, bu arazinin “(...) bakımsız, hastalıklı, sarı ve insanı bakarken bedbin eden bir halde” olduğunu düşünür. Atatürk’ün elverişsiz toprak ve iklim koşullarıyla ilgili olumsuz uyarılara rağmen ıslah etmek istediği bu arazide zamanla yüzme havuzları, hayvanat bahçesi ve lokantalar açılır.

Cumhuriyetin on yedinci yılında açılacak olan hayvanat bahçesinin ilk hali 1933’te tarıma ve halka zararlı hayvanların sergilenmesi amacıyla kurulur (Tüzdil, 1940, s. 4; Acuner, 2020, s. 165). Arazide, çiftçilere ve devlet kuruluşlarına yol göstermek amacıyla zirai faaliyetler, hayvancılık, sütçülük ve ağaçlandırma sistemi planlanır. Hayvanat Bahçesi, bu dönemde bir bilim kurumu olarak görülmektedir; bahçenin tanıtım kitabında araştırma ve inceleme bakımından sunulan

³ Kimyon ve Serter (2015), neoliberal kentleşme pratiğini AOÇ arazileri özelinde incelemekte; 1920’lerden 2000 sonrasına değişenlerin yasal, yönetsel, ekonomik ve siyasal düzlemde çarpıcı etkilerini değerlendirmektedir.

olanaklar ön plana çıkarılmaktadır (Keskinok, 2007). 11 Mayıs 1938’de Atatürk, çiftliklerini hazineye devreder. Çiftlik arazilerinin bir kısmı kira sözleşmeleriyle kamu ve özel hukuk kişilerine bırakılır (Öztoprak, 2006, s. 116; 127).

Ankara Hayvanat Bahçesi, Türkiye modernleşmesi bakımından stratejik bir önem taşır. Kendisini yeni rejimin bir parçası olarak görenler, çiftlik arazisinde görünür olmak ister (Kaçar, 2015, s. 164). AOÇ arazisini bir mekân-kurum olarak tanımladığı yazısında Acuner (2020, s. 167), modern yaşam tarzının ve Batılı düşüncenin bir sembolü olarak kente eklenilen bahçenin, Batılılaşma ideolojisini ve hedeflerini somutlaştırdığını ve kentli kimliğinin yaratılmasında önem arz ettiğini belirtir. İlerleyen yıllarda Ankara Hayvanat Bahçesi’nin bir bilimsel araştırma yeri olmasına yapılan vurgu, turizm alanında ilgi çekebilecek bir mekân olmasına doğru kayar.

2000’li yılların başından kapatılmasına değin geçen süreçte yasal ve resmi söylemler, mekânın turizme katkı sağlamasına odaklanır (Acuner, 2006, s. 175). AOÇ Müdürlüğü Kuruluş Kanunu’nda 21 Haziran 2006 tarihinde yapılan değişiklikle AOÇ Hayvanat Bahçesi alanının yararlanma hakkı, 10 yıla kadar Ankara Büyükşehir Belediyesi’ne verilir ve bu kurum tarafından üçüncü şahıslara tahsis edilebilmesi sağlanır. Belediye ve AOÇ Müdürlüğü arasında imzalanan protokol ile Hayvanat Bahçesi’nin Ankara Büyükşehir Belediyesi’ne devir teslim aşamasına gelinir. (Anadolu Ajansı haberi, 31.08. 2011). 2015 yılına ait Ankara Büyükşehir Belediye Faaliyet Raporu’nda (2015, s. 63) Avrupa’nın en büyük hayvanat bahçesini yapma amacı yer almaktadır. Bu hedef altında “Tema Park (Anka Park)” ifadesine yer verilmekte; AOÇ Hayvanat Bahçesi yenileme alanının, Temapark ve Hayvanat Bahçesi’nden oluştuğu belirtilmektedir. “Disneyland ve hayvanat bahçesi gibi eğlence merkezleri kazandırarak Türkiye’de eğlencenin merkezi olma” (ABB Raporu, 2015, s. 133) stratejik hedefi doğrultusunda; bu alanda, dijital dünya çadırları, lazerli atış oyunu, dijital oyun çadırı ve oto robot çadırlarından, yetişkin eğlence, go-kart ve karanlık sürüş çadırının yer alacağı ifade edilmektedir. Çadırların dışlarının felaket durumlarını yansıtacak şekilde giydirileceği; yaklaşık 1.200 oyuncağın kullanılacağı da belirtilmektedir. Hayvanat Bahçesi’nin ABB’ye devrinden sonra, kentin Türkiye’de eğlencenin merkezi olma düşüncesi ekseninde bir kent pazarlama stratejisi geliştirildiği görülmektedir.

Fikret’in, Hayvanat Bahçesi’nin dönüşümünden rahatsız olması, metaforik olarak evini kaybetmek istememesi anlamına gelir. Kentsel mekânın bu denli sahiplenilmesi, toplumun genelinden kendini daha farklı gören, hisseden bireyler için bir yuva olabileme potansiyelinden kaynaklanır. Sennett’in (2022: s. 19) belirttiği gibi “(k)ent deneyiminin bütün bu yönleri – farklılık, karmaşıklık, yabancılaşma- tahakküme direnme imkânı verirler. Bu sarp ve çetin kent coğrafyası belli bir ahlaki vaatte bulunur. Kendilerini Cennet Bahçesi’nden sürülmüş kişiler olarak kabul edenlere bir yuva olabilir”.

Gerçekte evi, filmdeki diğer pek çok imgede olduğu gibi 1980’lerden kalma bir yapıdadır. Tüplü televizyon ve lambiri döşeli duvarlar, evinin orta sınıf bir apartman dairesi olduğunu anlatan görsel imgelerdir. Fikret, düşünce ve idrak bakımından bir orta sınıf aydınıdır ve onun asıl aidiyet

duyduğu mekân evinden ziyade iş yeridir. AOÇ arazisinin Anka Park'a dönüştürülmesine benzer bir dönüşüm geçiren asıl evinin ellerinin arasından kayıp gitmesinden oldukça rahatsızdır.



Şekil 3: Hayvanat bahçesinin kapatılması sırasında Fikret'in gözüne ilişen bir kare. (Solda)



Şekil 4. Fikret ve hasta leoparın bakıcısı Herkül, Ulus'ta. (Sağda)

Sermaye, kendi imajına uygun ortamlar üretir. Fikret, filmde kent hafızasına karşı sorumlulukları olduğunu gözler önüne serer. Kentsel dokuyu koruyarak modern yaşamı sürdürmek imkânsız bir birliktelikmiş; tahribatlara karşı duyarsızlaşmaktan başka yol yokmuş gibi bir anlayışla kuşatılmayı reddeder. Harvey'in (2008, s. 263) belirttiği gibi, bizler tarımdaki ve hayvancılıktaki sorunlarının faileriyizdir. Ona göre, son iki yüzyıldır yaşanan olağanüstü dönüşüm, serbest piyasa ütopyacılığının pratiğe geçirilmesinin bir yansımasıdır. Harvey, çalışmalarında (2008; 2009) sermayenin kendi imajına uygun bir coğrafi peyzajı inşa etme biçimlerini ortaya koyar. Harvey'e (2008, s. 222) göre bu biçimlerden biri de ticarileşmiş ütopyacılıktır. Hayvanat Bahçesi'nin satılması, ütopya sergileme sanatının bir parçasıdır. Bu noktada, Harvey'in (2008, s. 223) belirttiği gibi "(...) uzamsal biçim ütopyalarından türeyen retorik gösteriler, süreç ütopyacılığıyla ilintili retorik gösterilerle birleşerek, her yerde karşımıza çıkan ticarileşmiş ve dejenere ütopyik biçimleri üretirler". Marin (2016), dejenere ütopyalar kavramını Disneyland örneğinde açıklar. Disneyland, mutlu, uyumlu ve çatışmasız bir alandır; sakinleştirmek ve yumuşatmak, eğlendirmek, tarihi icat etmek, efsanevi bir geçmişe özlem duymak ve meta kültürü fetişizmini eleştirmek yerine süreğen kılmak üzere dışarıdaki 'gerçek' dünyadan soyutlanmıştır. Disneyland gerçek yolculuk zahmetini gereksiz kılarak dünyanın geri kalanını sıhhileştirilmiş ve efsaneleştirilmiş olarak bir yerde buluşturur. Bu katıksız fantezi dünyasının çeşitli uzamsal fantezi dünyaları vardır. Eleştirel düşünce yoğun gözetim ve denetim sayesinde bastırılır, istikrar ve uyum sağlanır. İç uzamsal düzenlemelerle birleşen hiyerarşik otorite biçimleri, çatışmayı veya normdan sapmayı önler. Disneyland uzamsal oyun dünyasına fantastik bir seyahat sunar. Tüm bu oyun dünyası dejenere, çünkü dışarıda olup bitenle arasına hiçbir eleştirel mesafe konmasına izin vermez (Marin, 2016). Sadece meta kültürü fetişizmini ve teknolojik büyücülüğü saf, sıhhileştirilmiş ve tarihsizleştirilmiş bir biçimde yeniden üretir. Lefebvre'nin (2020, s. 91) soyut mekân kavramsallaştırmasında olduğu gibi, meta dünyasının egemenliğinde homojenleştirme gerçekleşir. Büyük alışveriş mekânları gibi eğlence parkları da tehlikesiz, güvenli ve kolay ulaşılabilir bir ortam üretme vaadiyle ticari bir başarı kazanılmasını sağlar.

Eski bordo döşemeli kırmızı renk belediye otobüsleri, Kızılay tünelli üst geçiti, Belpa Buz Pateni Sarayı, Atatürk'ün en sevdiği türkülerden biri olan Vardar Ovası'nın duyulması, filmi bir Ankara güzellemesi haline getirir. Fikret, yılbaşı gecesi Hayvanat Bahçesi'ne döner, gökyüzünde yılbaşı kutlaması için havai fişekler patlamaktadır. Küresel kapitalizmin geldiği nokta karşısında bireyin yalnızlığı ve çaresizlik hissi Fikret'in leoparla konuşmasındaki sözlerine yansır:

Sanki her şeyin dışına çıkmışım gibi, sanki her şey benim dışımda gerçekleşiyor gibi... İçinden bir şey geçip gidiyor, sanki tutamamaya yazgılıymışım gibi... Benim olmayan bir şey pis bir koku gibi geldi sindi üstüme, çıkmıyor. Hayatımı boşa harcadım, yetenekli, cesurdum... İnsanlığa kendime faydam dokunabilirdi. Oysa şimdi, tıpkı senin gibi, sesimi çıkarmadan beni bekleyen sona razı, kuyruğum altında başım, köpek gibi yaşıyorum. Ölüyorum. Ölüyorum.

Filmdeki olaylar, Fikret'i leoparı öldürmeye sürükleyen psikolojik baskı üzerine kurulur. Fikret, kapitalist küreselleşme içindeki Türkiye'de acı çeken bir kurbandır ve yılbaşı gecesi leoparın cesedini sazlıktaki bataklığa bırakır. Panterin kaçırıldığı düşünülür ancak kafesinin kapısı kilitlidir, parmaklıklarda da bir şey görünmez. Kameraların bozuk olduğu ifade edilir. Leoparın bakıcısı İbrahim suçlanır. Müsteşar, Arapların projeden vazgeçebileceklerini düşündüğü için kaygılıdır; "keşke yıllar önce kapatsaydım bu lanet bahçeyi be, içindeki memleket sevdasına ..." der. Fikret o akşam, bir işbirlikçisinin olduğunu fark eder. Gamze ile göz göze gelirler bir süre bakışlılar ve Gamze bakışlarını yere indirir. İbrahim'i kardeşi İsrail Konar'ın evine götürürler. Yıkık bir eski evin etrafında inşa halinde bir apartman görünür. İsrail'in iki yıl önce öldüğü anlaşılır, kimsesi olmayan İbrahim yalnız kalmıştır. Fikret, İbrahim'i kendi evine götürür. Belediye Başkanı, basına, leoparın kaçırıldığını düşündüğünü açıklar.

Filmde mekânlar arasındaki ikiliğin yanı sıra kalp ve beyin ikiliğine de yer verilmektedir. Simmel (1996), *Metropol ve Zihinsel Yaşam* adlı çalışmasında, metropol tipi bireyselliği usanmışlık tutumu, para ekonomisinin neden olduğu tahribat ve ayrımcılığa duyarsızlık kavramlarıyla açıklar. Metropol yaşamı, bireyin kendisini köklerinden kopartan bir organ geliştirmesine neden olur. Birey, artık yüreği yerine salt beyniyle tepki vermektedir. Bu nedenle metropol yaşantısında, aklın üstünlüğü ön plana çıkar. Anlatıda bu noktaya, savcı Ahmet Kaymaz'ın babası hakkında anlattığı hikâye ile gönderme yapılır. Bu hikâyeye göre savcının babası, bir mezar kazıcısıdır. Devlet yaşadıkları kasabaya kocaman bir hastane yaptıktan, başına da cevval, genç bir doktor getirdikten sonra kasabalarında ölümler durur. Savcının ailesi, ölümler olmadığı için açlık ve yokluk çekmektedir. Savcı ve kardeşi, bir süre sonra okula gönderilemezler. Sonra bir gün bu doktor ortadan kayboluverir. Savcı, "cin oldu yerin dibine girdi sanki, ne ölüsü ne dirisi. Hiçbiri. Velhasıl yeni bir doktor geldi, vadesi gelenler ölmeye başladı tekrar. Biz de okula döndük. Ben savcı oldum, kardeşim de doktor" diyerek hayatını değiştiren bu olayı anlatır; Fikret'in hikâyesine tekrar odaklandığında bu işi kimin yaptığını çok iyi bildiğini ifade eder. Çünkü ona göre, mevzuyu kafasıyla değil, kalbiyle kavrayabilmektedir. Bu kez açlıktan ya da işsizlikten kaynaklanmayan bir cinayet işlenmiştir ve aranan mezar kazıcısı, Fikret'tir. Bu andan sonra anlatı, savcı Ahmet

Kaymaz'ın şüphelerini kanıtlayıp kanıtlayamayacağına yönelik merakı besler. Filmin sonunda Fikret, savcıya her şeyi itiraf etmeye gelir. Bu radikal kararını gerçekleştiremez, savcı ona “Nefesinizi boşa yormayın leopar bulundu. Dün gece köylüler kırsalda görmüş leoparı. Jandarma da peşine düşüp sıkıştırmış kaçmaya yeltenince tabii vurup öldürmüşler. En azından olay yeri raporunda böyle yazıyor” der.

Fikret'in evini, kişisel ve toplumsal tarihini temsil eden Hayvanat Bahçesi aynı zamanda insan-doğa etkileşiminde yapay bir mekândır. Ancak, Cumhuriyet'in ilk yıllarına gönderme yapan bir temsil mekânı olarak halkın bildiği, konuştuğu ve yaşadığı bir yerdir. Bu mekânın, yabancı yatırımcılardan yapılacak ve karların artırılmasına odaklanmış, yaratıcı özgünlükten yoksun bir anlayışla siyaset ve özel girişim çabalarıyla dönüştürülmesi, Lefebvre'nin (2020, s. 23) vurguladığı gibi vahşi kentleşmenin modernite kisvesi altında sunulmasıyla gerçekleşmektedir.

Film, insan-doğa etkileşiminde aslında yapay bir alan olan Hayvanat Bahçesi'ni Ankara özelinde tarihsel bir mekân olarak sunar. Anlatı, Hayvanat Bahçesi'nin yanı sıra Ulus Roma Hamamı kalıntılarını da önemli bir görsel alan olarak seçer. Filmin, tarihselliğe ve geçmişe saygıya gönderme yapan bu mekânda sonlanması, modernitenin tarihi ve geçmişi tasfiye edişine bir eleştiridir. Savcı “Sizin hikâyeniz insanların inanamayacağı kadar gerçek. Oysa onlara lazım olan gerçeğin ötesinde. Gerçek artık bizden başka kimsenin umurunda değil. Hikâyenin sonu... Mezar kazıcıları müdür bey, nefiller gibi yaşayacaklar, tabii sonunda bir tufan onları yeryüzünden silene kadar” der. Fikret, bu tasfiye karşısında nesli tükenmekte olan bir leopar gibidir, hikâyesi her ne kadar gerçek olsa da, anlatıya göre çoğunluğu ilgilendiren “gerçek” değil, gerçeğin ötesidir. Savcı, Fikret gibi duyarlı insanların nefiller⁴ gibi yalnız kalacağını vurgular.

6. SONUÇ

Kapitalizm ve neo-kapitalizmin kapsadığı meta dünyası, paranın ve siyasetin gücünü kapsayan soyut mekânlar üretmektedir. Ağırlıklı olarak iş merkezleri, bankalar, büyük üretim birimleri, otoyollar ve havaalanlarından oluşan bu soyut mekânlar yaratılırken doğa tahrip edilir, tarihsel mekân ezilir. Soyut mekân, dünya pazarının baskısına ve kapitalist üretim ilişkilerinin yeniden

⁴ Tevrat'taki Tufan anlatısında Tanrı, insanların yaptıkları kötülük sebebiyle insanı yarattığına pişman olur ve yarattığı her şeyi yeryüzünden silip atacağını ahdeder. Nuh Tufanı döneminde ve sonrasında yeryüzünde Nefiller vardır. Tevrat'ta bunlar, eski çağ kahramanları olarak tanımlanır. İbranice metinde Nefilim olarak geçen Nefiller, mitolojideki düşmüş melek inancıyla da ilişkilendirilir ve Nefilim kelimesi *düşmüş melekler* ya da bu varlıkların insanlarla birlikteliğinden doğan çocuklar için kullanılır (Meral, 2014, s. 85).

üretimine hizmet eder. Lefebvre'nin mekânın üretimine dair temel kavramlarından yararlanan bu çalışmada, *Anadolu Leoparı* filmi tarihsel mekânın soyut mekâna dönüştürülmesine ve bunun bireylerin gündelik yaşamlarındaki tahripkâr değişimine odaklanan metaforik bir anlatı olarak değerlendirilmiştir. Çalışmada filmin, kapitalist üretim ilişkilerinde mekânın da tahakkümden etkilendiğini açığa çıkarma bakımından eleştirel bir potansiyel barındırdığı savunulmuştur. Filmde, aidiyet, bellek ve yenileşme kavramları ekseninde, kapitalist üretim ilişkilerinin mekânı bir araç olarak üretmesine yönelik Lefebvreci bir eleştiri yürütülmüştür. Filmde, iktidar mekânizmaları ile kentteki tarihsel mekânın yok edilmesinden acı duyan insanın politik düzlemde bununla mücadele edememesini ve değerlerini elinden alan güçler karşısında duyduğu çaresizliği tespit etmek mümkündür. Meta dünyasının egemenliğinde yenilenen ve gerçeküstü bir görünüme kavuşan kentsel mekânların anlatıda Fikret'in, Gamze'nin ve İbrahim'in yaşamı üzerindeki olumsuz etkilerine yönelik bir eleştiri yürütülmüştür. Mekân ve insan arasındaki karşılıklı etkileşimde, mekânların insanların kentlerle ilgili aidiyet duygularına etki ettiği kadar; insanların da kentsel mekânı dönüştürme çabaları söz konusu olabilir. Filmin kahramanı Fikret, çaresizlik hissini yanı sıra, mekânın dönüşümüne karşı bir eyleme geçmediği için kendine karşı öfkeli. Kendi yaşamının mimarı olmak istese de bunu başaramamak onu kızdırır ve sonunda kendi failliğini ortaya koymak için leoparı öldürür.

Büyük alışveriş mekânları gibi tehlikesiz, güvenli ve kolay ulaşılabilir bir ortam üretme vaadiyle ticari bir başarı kazanılmasını sağlayan eğlence parkını faaliyete sokmak için çabalayanların, tüm bu anlayışın kentsel aidiyette ve kent sakinlerinin gündelik yaşamında yarattığı tahribata duyarsız kalması, bu değişim nedeniyle acı çekenlerin birbirleriyle dayanışma içinde olmaya çalışması ancak güvensizlik hissi ve tepki verememenin neden olduğu içsel öfkenin Fikret'i, leoparı öldürmeye yönlendirmesi gibi unsurlar soyut mekânın olumsuz yönlerine dikkat çekmektedir. Dolayısıyla *Anadolu Leoparı*'nın anlatısı, kentsel değerleri elinden alınan bireyin politik eylemsizliğinin de katkısıyla nasıl yalnız hale geldiğini göstermektedir. Bununla birlikte, hayvanat bahçelerinin bir kapatılma mekânı olarak varlığı sorgulanmamaktadır.

KAYNAKÇA

Anadolu Ajansı haberi (31.08.2011). "Hayvanat Bahçesi Belediyeye Geçiyor" Erişim adresi: <https://www.aa.com.tr/tr/turkiye/hayvanat-bahcesi-belediyeye-geciyor/414911>.

ABB Stratejik Plan (2015).

https://www.ankara.bel.tr/files/6214/6252/4199/faaliyet_son_web.pdf 14 Mart 2024.

Acuner, D. (2020). Kafesin iki tarafı: Atatürk orman çiftliği hayvanat bahçesi'nin hafızası, A. Alkan (Derl.), *Şehir ve hayvan* (s. 147-198). İstanbul: Patika Kitap.

Aktüre, S. (2001). 1830'dan 1930'a Ankara'da günlük yaşam. Y. Yavuz, (Der.), *Tarih içinde Ankara II* (s. 35-60). Ankara: ODTÜ Ankaralılar Vakfı Yayınları.

- Alsayyad, N. (2006). *Cinematic urbanism: A history of the modern from reel to real*. New York: Routledge.
- Atacan, A. (2018). Bir sinema seti olarak ankara: ankara filmleri üzerinden kentin mimarlık tarihini okumak, *Ankara Araştırmaları Dergisi*. 7(1), s. 125-146.
- Aymaz, G. (2003). Uzak'taki kent kentteki uzaklık, *Varlık Dergisi*, 1153, s. 18-24.
- Barber, S. (2002). *Projected cities: cinema and urban space*. London: Reaktion Books.
- Berman, M. (1994). All that is solid melts into air: the experience of modernity (1982), *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*, çev, Ü. Altuğ ve B. Peker, İstanbul: İletişim.
- Bookchin, M. (1999). Urbanization without cities: The rise and decline of citizenship, *Kentsiz Kentleşme. Yurttaşlığın Yükselişi ve Çöküşü*, çev, B. Özyalçın, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Clarke, D. B. (1997). Introduction: Previewing the Cinematic City, David Clark (Ed.). *The cinematic city*. (1-18). London: Routledge.
- Clarke, D. B. ve Doel, M. A. (2016). Cinematicity: city and cinema after deleuze. *Journal of urban cultural studies*, 3(1), s. 3-11.
- Donald, J. (1995). The city, the cinema: modern spaces. Chris Jenks (Ed.). *Visual Culture* (77-95). London: Routledge.
- Dostoyevski, F. M. (2005). *Suç ve ceza*. Ergin Altay (Çev.), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Easthope, A. (2004). Sinemada ütopyen ve distopyen kent. N. Türkoğlu, M. Öztürk ve G. Aymaz (Ed.), *Kentte sinema sinemada kent içinde* (s. 125-136). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Erman, T. (2016). *Mış gibi site'. Ankara'da bir TOKİ-gecekondu dönüşüm sitesi*. İstanbul: İletişim.
- Foucault, M. (2002). *Toplumunu savunmak gerekir*. Ş. Aktaş (Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Giddens A. (2012). *Modernliğin sonuçları*. E. Kuşdil (Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gold, J. R., Ward, S. V. (2004). Belgesel film geleneğinde kent ögesi. N. Türkoğlu, M. Öztürk ve G. Aymaz (Eds.), *Kentte sinema sinemada kent içinde* (s. 79-106). İstanbul: Pales Yayıncılık.
- Grune, K. (Yönetmen). (1923). *Cadde* [Film].
- Gürbilek, N. (1992). *Vitrinde yaşamak*. İstanbul: Metis Yayınları.

- Harvey, D. (2000). *Umut mekânları*. Z. Gambetti (Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Harvey, D. (2009). *Sosyal adalet ve şehir*. M. Morali (Çev.). İstanbul, Metis Yayınları.
- Helle, H. J. (1996). *Kentleşmiş insan*, Z. Aygen (Çev.). Cogito. Kent ve kültürü, (8), s. 71-79.
- Kayış, E. (Yönetmen). (2021). Anadolu leoparı [Film]. Türkiye, Almanya: Tato Film.
- Kayış, E. (Yönetmen). (2021). Söyleşi. Ankara Film Festivali.
- Keskinok, H. Ç. (2007). Bir Özgürleşme Tasarısı Olarak AOÇ. HÇ. Keskinok (Ed.) *Bir Çağdaşlaşma Öyküsü: Cumhuriyet Devriminin Büyük Eseri Atatürk Orman Çiftliği*. Ankara: Koleksiyoncular Derneği.
- Kirel, S. 2014). Kent çocukları, Nurçay Türkoğlu, Mehmet Öztürk ve Göksel Aymaz (Eds.), *Kentte Sinema Sinemada Kent* içinde (s. 219-232). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Kimyon, D. ve Serter, G. (2015). Atatürk Orman Çiftliği'nin ve Ankara'nın Değişimi Dönüşümü, *Planlama*. 25(1): 44-63.
- Lang, F. (Yönetmen). (1927). Metropolis [Film]. Almanya: Universum Film.
- Lefebvre, H. (2020). *Mekânın üretimi*. I. Ergüden (Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Leigh, N. G. ve Kenny, J. (1996). The city of cinema: interpreting urban images on film. *Journal Of Planning Education And Research*, 16(1), 51-55.
- Lynch, K (2013). *Kent İmgesi*. İ. Başaran (Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Maria, M. (2004). Filmlerde kentsel tema. N. Türkoğlu, M. Öztürk ve G. Aymaz (Eds.), *Kentte sinema sinemada kent*. (s. 73-78). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Marie, L. (2001). Jacques tati's *play time* as new babylon. M. Shiel Ve T. Fitzmaurice (Eds.) *Cinema and The City*. (s. 257-269). Oxford: Blackwell.
- Marin, L. (2016). *Utopics: apatial play*. New Jersey: Humanities Press.
- Massood, P. J. (2011). *Black city cinema: African american urban experiences in film*. Philadelphia: Temple University Press.
- May, J. (Yönetmen). (1929). Asphalt [Film]. Almanya: Ufa.

- Mennel, B. (2019a). Modernity and the city film: berlin. Mennel, B (Ed.) in *Cities and cinema*. (s. 21-45). London: Routledge.
- Mennel, B. (2019b). The city in ruins and the divided city. Berlin, Belfast and Beirut. Mennel, B (Ed.). *Cities and Cinema*. (ss. 103-129). London: Routledge.
- Meral, Y. (2014). Yahudi kaynaklarında ararat dağları (Tekvin, 8:4). *Milel ve Nihal*, 11: 83-101.
- Oktuğ, M. (2004). Kent-sinema ilişkisine kuramsal bir yaklaşım. M. Öztürk (Ed.), *Sinematografik Kentler* (s. 117-126). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Öztoprak, İ. (2006). *Atatürk orman çiftliği'nin tarihi*. Ankara: Atatürk Araştırma Merkezi Yayınları.
- Öztürk, M. (2004). İstanbul'da kentsel kriz ve sinema. N. Türkoğlu, M. Öztürk ve G. Aymaz (Eds.). *Kentte Sinema Sinemada Kent*. (s. 45-54). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Öztürk, M. (2005). *Sine-masal kentler*. İstanbul: Don Kişot Yayınları.
- Pabst, G. W. (Yönetmen). (1925). Neşesiz sokak. Die Freudlose Gasse [Film]. Almanya.
- Rotha, P. (2000). *Belgesel sinema*. İ. Şener (Çev.). İstanbul: İzdüşüm.
- Ruttman, W. (Yönetmen). (1927). Berlin: büyük bir şehrin senfonisi ([Film]. Almanya: Kinostart.
- Sennett, R. (2002). *Kamusal insanın çöküşü*. S. Durak ve A. Yılmaz (Çev.). İstanbul: Ayrıntı.
- Sennett, R. (2022). *Ten ve taş. Batı uygarlığında beden ve şehir*. T. Birkan(Çev.). İstanbul: Metis.
- Simmel, G. (1996). Metropol ve zihinsel yaşam. B. Öcal Düzgören (Çev.). *Cogito*. 96, s. 81-89.
- Siodmak, R. ve Ulmer, E. G. (Yönetmen). (1930). Pazar günü insanları. *Menschen am Sonntag* [Film].
- Torun, A. (2017). Sinema-kent ilişkisinde istanbul: ilk yıllarından bugüne Türk Sineması'nda istanbul'un görünümü. *İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Dergisi*. 52, s. 147-166.
- Tüzdil, N. (1940). *Orman çiftliği hayvanat bahçesi*, Devlet Ziraat İşletmeleri Kurumu Orman Çiftliği Hayvanat Bahçesi Yayını, Ankara: Ankara Basımevi.
- Urry, J. (2018). *Mekânları tüketmek*, R. G. Ögdül (Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Wilhelm, F. (Yönetmen). (1924). Murnau'nun Son Gülüşü. Der Letzte Mann [Film].
- Wojcik, P. R. (2014). *The city in film*. New York: Oxford University.
- Zaim, D. (Yönetmen). (1996). Tabutta Röveşata [Film]. Türkiye: Ifr.

POSTMODERNİZMDE BEDENİN KAYBI VE BİR SANAT ANLATISI OLARAK YÜRÜME

SADIK ARSLAN*

ÖZ

Bu makalenin konusu, varoluşsal faaliyetleri zayıflayan postmodern bedenin yürümeyle ilişkisinin sanat bağlamında incelenmesidir. Modern teknolojiler evreninde mekânsal ve zamansal olarak doğadan kopan ve duyuşsal olarak etkisizleşen postmodern beden, doğayla ilişkisi zayıflayarak pasif bir hale gelmiştir. Geçmişteki gibi aktif bir bedene dönüşme olanağı azalmıştır. Bu bağlamda yürüme, bedeni varlığın ilk sınırlarına geri götüren ve onu aktifleştiren bir yöntem olarak önem kazanır. Gündelik ve basit bir aktivite olmasına rağmen doğaya yabancılaşan bedeni duyuşsal olarak güçlü ve dirençli kılma potansiyeli barındırır. Özellikle 1960'lı yıllardan itibaren özne olarak bedenin yitimiyle ilişkili bir biçimde görsel sanatlarda yaratıcı bir form olarak gündeme gelir. Postmodern sanatın kavramsal yönüyle örtüşen yürüme, eylemsel içeriğiyle sanatın temsil estetiğinden eylem estetiğine dönüşme sürecine katkı sağlar. Bu makalede bedenin varoluşsal faaliyetlerini aktifleştiren gündelik basit bir eylem olan yürümenin postmodern sanattaki görünürlüğüne dair bir araştırma amaçlanmaktadır. Araştırmada postmodern sanat pratikleri üzerinden yürümenin beden ile ilişkisi, sanat bağlamında incelenirken nitel araştırma yöntemlerinden doküman analizi tercih edilmiştir. Makalede yürümenin postmodern sanat pratiklerinde bazen kapitalist moderniteye karşı bir form, bazen bedenin doğayla ilişkisinde naif bir jest ve bazen de şamanist bir öge olarak yaratıcı bir biçimde ele alındığı sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Postmodern Sanat, Yürüme, Beden, Direniş, Aktif-Pasif Beden.

* Doç. Dr. İğdır Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümü, bahtiyar165@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-8909-022X>.

** Çalışmada herhangi bir destek ve teşekkür beyanı veya çatışma beyanı yoktur.

LOSS OF THE BODY IN POSTMODERNISM AND WALKING AS AN ART NARRATIVE

SADIK ARSLAN*

ABSTRACT

The subject of this article is to examine the relationship of the postmodern body, whose existential activities have weakened, with walking in the context of art. In the universe of modern technologies, the postmodern body, which is spatially and temporally disconnected from nature and sensually inactive, has become passive by weakening its relationship with nature. The opportunity to transform into an active body as in the past has decreased. In this context, walking gains importance as a method that takes the body back to the first borders of existence and activates it. Although it is a daily and simple activity, it has the potential to make the body, alienated from nature, emotionally strong and resilient. Especially since the 1960s, it has come to the fore as a creative form in visual arts in relation to the loss of the body as subject. Coinciding with the conceptual aspect of postmodern art, walking contributes to the process of transforming art from the aesthetics of representation to the aesthetics of action with its operational content. This article aims to conduct a research on the visibility of walking, a simple daily action that activates the existential activities of the body, in postmodern art. In the research, while examining the relationship between walking and the body in the context of art through postmodern art practices, document analysis, one of the qualitative research methods, was preferred. The article concludes that walking is handled creatively in postmodern art practices, sometimes as a form against capitalist modernity, sometimes as a naive gesture in the body's relationship with nature, and sometimes as a shamanistic element.

Keywords: Postmodern Body, Walking, Art, Resistance, Active-Passive Body.

* Assoc. Prof. İğdir University, Faculty of Fine Arts, Department of Painting, bahtiyar165@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-8909-022X>.

**There is no statement of support, acknowledgment, or conflict of interest in the study.

1. GİRİŞ

Postmodern dönemde beden, tarihte hiç olmadığı kadar pasif durumdadır. Modern teknolojilerin sağladığı nötrleşmiş mekânlarda dokunsal duyusu ve kas gücü zayıflamış bir nesne gibidir. Günümüzün hızlı yaşamında mekânsal ve zamansal olarak algı yitimi yaşayan, çevresini tam deneyimleyemeyen bir durumdadır. Parçalanmış, iç içe geçmiş zamansal ve mekânsal bir gerçekliğin içinde bulunduğu konumdan ve andan emin olamamaktadır. Bu durum, postmodern bedenin doğayla olan temasını sağlayan duyuların zayıflamasına neden olmuştur.

Yitik bir özne olarak postmodern bedenin geçmişte olduğu gibi dinamik ve işlevsel bir yapıya kavuşturmanın olanakları oldukça azdır. Bu olanaklardan yürüme, bedeni duyuşsal olarak aktif kılan ve onun doğayla ilişkisini onaran en primitif eylemlerden biridir. Çünkü yürüme, bedeni daha kıvrak, daha duyarlı ve daha kırılğan hale getirir. Bu sayede beden, çevresini daha iyi duyumsayarak doğadaki varlığından emin olur. Bu gerçeklik, yürümeyi modern teknolojiler evreninde nostaljik bir eylem olmanın yanı sıra direnç alanı olarak bedeni aktifleştiren bir enstrümana dönüştürür. David Le Breton'un (2021, s. 14) ifade ettiği gibi; postmodern dünyada yürüme, bir nostaljiyi ya da direnişi akla getirir. Çünkü yürüme, yürüyüşünün özgürlük derecesine göre farklı tonlarda bedenin zaferidir.

Yürümenin sanatta bir form olarak belirmesi, postmodern düşüncenin görünür olmaya başladığı döneme denk gelir. Postmodernitenin üst anlatıları reddeden ve farklılıklara karşı duyarlılığı teşvik eden yaklaşımı (Lyotard, 2023, s. 8-9), yürümenin bir sanat formu olarak ele alınmasının önündeki engelleri kaldırır. Dolayısıyla yürümenin, modern sanatın yaratıcı ve avangard sanat olarak nitelendirilen normların ötesinde postmodern sanatın iç içe geçmiş ve kalıcılık iddiası barındırmayan nitelikleriyle uyum gösterdiği söylenebilir. Bu gerçeklik, yürümeyi modern sanat karşıtı stratejilerde uygun bir yöntem olarak öne çıkarır. Özellikle insanın kendine ve doğaya yabancılaşmasına neden olan kapitalist moderniteye karşı yürüme, bir sanat formu olarak şekillenir.

Sanatta yürümenin ilk örnekleri, sanatı müze ve galeri gibi modern sanat kurumlarından dışarıya taşıma yönteminde görülür. Bu yaklaşım, ilkin Dada ve Sürrealist hareketlerde karşı bir form olarak yerleşik sanatın reddine yönelik pratiklerde tercih edilir. Benzer bir stratejiyle Postmodern dönemde Sitüasyonist Enternasyonel harekette yürüme, daha yaşanılır kentler yaratma adına bedenin deneyimine dayalı olarak benimsenir. Fakat sanatçıların yürümeye yönelik ilgisi özellikle Postmodernitede özne olarak bedenin yitimiyle ilgili tartışmaların yoğunlaştığı bir döneme denk gelir. Bazı sanatçılar, yürüyerek el değmemiş uzak coğrafyalarda doğaya naif dokunuşlar yaparken diğerleri ise kent sokaklarında tesadüfi karşılaşmaları ve olasılıkları deneyimler.

Bedenin hareketiyle ilişkili bir eylem olan yürüme, sanatta temsil estetiğinden eylem estetiğine geçiş sürecini hızlandırır. Onun cismani olmayan performatif yapısı, postmodern sanatın kavramsal ilkeleriyle uyuşur. Dolayısıyla yürümenin sıradan doğası, postmodern sanatın sıradan şeyler aracılığıyla sıradanlığın anlamının keşfine yönelik yaklaşımıyla örtüşür.

Bu makalede amaç, yürümenin tarihi ve yürümenin sanattaki örneklerini kronolojik olarak sıralamak değildir. Bundan ziyade yitik bir özne olan postmodern bedenle ilişkisi bağlamında yürümenin görsel sanatlardaki görünürlüğüne dair bir okuma yapılmaktadır. Bunu yaparken postmodern beden bağlamında yürümenin görsel sanatlardaki varlığına dair Türkiye’de yaşanan literatür eksikliğini gidermek ve bu sayede yürümeyi tercih eden sanatçıların pratiklerinin anlaşılmasını sağlamaktır.

2. YÖNTEM

Bu makalede, nitel araştırma yöntemlerinden biri olan doküman analizi kullanılmıştır. Araştırmada ilkin postmodernizm, beden ve yürüme konularıyla ilgili basılı ve elektronik kaynaklar taranmış, elde edilen bilgi ve kaynaklar incelenerek değerlendirilmiştir. Makalenin ilk bölümünde postmodernitede beden durumuna ilişkin tespitlere yer verilmiş ve yürümenin sanatla ilişkisine değinilmiştir. İkinci bölümde ise yürümeyi merkeze alan bazı sanatçıların pratikleri üzerinden görsel sanatlarda postmodern beden ve yürüme ilişkisine dair bir okuma yapılmıştır. Bu bölümde özellikle yürümeyle ilgili kronolojik bir bilgiden kaçınılmış, bundan ziyade beden duyum sallığını merkeze alan işler incelenmiştir.

3. POSTMODERNİZMDE KAYIP ÖZNE OLARAK BEDEN

Beden, dünyaya ilişkin bir varlıktır; hareket ettikçe duyu sal deneyimi güçlenir. Duyusal deneyimin artmasıyla onun dünyaya olan ilişkisi anlam kazanır. Fenomenolog Edmund Husserl’in belirttiği gibi; beden, her zaman “burada” bulunana ilişkin bir deneyimdir ve hareket halinde olduğundan onun tüm parçaları farklı biçimlerde “orada” olana doğru hareket eden, onların içinden geçen bir “burada” olarak deneyimlenir (aktaran Solnit, 2016, s. 51). Yer değiştirdikçe beden, dünyanın içine girer ve bu sayede hem kendini hem de dünyayı duyumsar. Bu durumda güçlü bir duyumsama için bedenin uzuvlarıyla aktif olmasının önemi büyüktür. Fakat tarih boyunca hareketli olan beden, postmodern dönemde geçmişe kıyasla hiç olmadığı kadar pasif durumdadır. Fiziksel enerji harcamayan ve yalıtılmış koşullarda yaşayan pasif bir nesne konumundadır.

Bedenin pasifleşmesini sağlayan önemli unsurlardan biri, seyretme deneyimidir. Seyretme, gerçekte var olana karşı bedeni duyursuzlaştırır. Bu bağlamda kitle iletişim araçlarıyla sunulan gerçeklik, gerçekte var olana kıyasla daha az duyumsanır. Richard Sennet (2014, s. 12), modern kitle iletişim araçlarıyla sunulan seyretme deneyiminin duyuları körleştirdiğini ifade eder. Çünkü seyretme anında, temsil deneyimi ile gerçek deneyim arasında bir mesafe oluşur.

Örneğin bu araçlarla deneyimlenen şiddet, gerçekte yaşanan şiddete oranla seyircinin algısında çok daha etkisizdir. Bu sebeple seyretme, sürekli olarak pasif ve görece daha düşük bir konsantrasyon gerektirir. Bu iddiayı John Berger (2023, s. 16), günümüzde hiçbir deneyimin gerçekten yaşanmadığını ve her şeyin seyirlik bir oyuna dönüştüğünü ifade ederek destekler. Ona göre; insanlar, postmodern dünyada kendi var oluşuna ve acısına hiç olmadığı kadar yalnızdır. Bu durum aslında Frederic Jameson (1984)'ın da belirttiği gibi; bir kriz olan postmodernizmdeki mekân ve zaman deneyimin sonucudur. Bu krizde mekânsal kategoriler, bir yandan zaman kategorilerine hâkim olmaya başlar, bir yandan da öyle bir değişim gösterirler ki bu değişime yetişmek mümkün değildir (aktaran. Harvey, 2019, s. 228).

Öte taraftan günümüzde mekânlar arası deneyim olanağı, bedenin pasifleşmesini sağlayan bir diğer unsurdur. Modern teknolojilerin sunduğu hız, bedenin fiziksel enerji harcamadan ve duyuşal deneyim kazanmadan hareket etmesini sağlar. Richard Sennet (2014, s. 13-14), yeni bir bölgeye hareket etmeyi mümkün kılan fiziksel veya hız deneyimin, kent mekânlarında ayrıntıları yok ettiğini ve bu sayede görme olgusunu nötrleştirdiğini iddia eder. Ona göre; kent mekânlarının salt hareketin işlevi haline gelmesi, kendinde var olan uyarım kapasitesini yitirir. Bu mekânlarda dokunma duyusunun azalması, bedeni çevreleyen her şeyin dirençten kurtarılmasıyla sonuçlanır (Sennet, 2014, s. 13-14). Bunun sonucunda oluşan temassızlık hali, bir taraftan bedeni çevresindeki dokunsal unsurlardan uzaklaştırırken öte yandan toplumsal bağı ve düzeni zayıflatır. Dolayısıyla postmodern beden, kendine ve çevresine karşı duyuşal olarak pasifleşir.

Sonuç olarak postmodern beden, fiziksel uğraşlarla vakit harcamayan, açık havada zaman geçirmeyen, doğa olaylarından zarar görmeyen, özne olarak göçmenleştirilen ve yurtsuzlaştırılan bir bedendir. Bununla birlikte uyaran yoksunu apartman dairelerine ve ofislerine yerleştirilen yitik bir bedendir (Solnit, 2016, s. 52-53). Öte yandan bedensel faaliyetlerini yitiren postmodern bedenin geriye kalan tek varoluşsal faaliyeti; cinselliğidir. Rebecca Solnit (2016, s. 52), postmodern bedeni; duyuların, süreçlerin ve arzuların vuku bulduğu cinsel bir olguya benzetir. Ona göre; postmodern bedenin var oluşunun tek kanıtı erotik bir beden oluşudur. Bunun yanı sıra birçok özelliği körelen, fiziksel zahmete girmeyen teorik bir bedendir. Susan Borda'nın da belirttiği gibi; "eğer beden, zaman ve mekâna ait oluşumuzun ve dolayısıyla insan algı ve bilgi sınırlılığının bir metaforuysa o zaman postmodern beden, gerçek bir beden bile değildir" (aktaran Solnit, 2016, s. 52). Kuşkusuz Borda'nın bu tespitinde modern teknolojilerle çevrili bedenin hem kendine hem de doğaya karşı yabancılaşmasının etkisi var.

Dolayısıyla kas gücü zayıflayan, duyuları körelen postmodern bedenin, mekânsal ve zamansal olarak doğayla ilişkisini onaracak sınırlı olanakları var. Bu olanaklardan biri olan yürüme, bedenin gündelik yaşamla ilişkisini onarmada ve onu varlığının ilk sınırlarına geri götürmede önemli bir işleve sahiptir. Her ne kadar onu çevreleyen teknolojiler içinde nostaljik bir eylem

gibi dursa da aslında yürüme, direnç alanı olarak bedeni aktifleştiren bir enstrümandır. Yani pasifleşmiş bir bedeni, geçmiş dönemlerdeki gibi dünyaya açma kapasitesine sahiptir.

4. YÜRÜME VE SANAT

Dünyaya ilişkin bir varlık olarak beden, sahip olduğu uzuvlarla doğada var olur. Bu uzuvlar sayesinde doğayla teması gerçekleşir ve doğanın bir parçasına dönüşür. Dolayısıyla bu uzuvların duyumsama kabiliyeti, bedenin doğayla olan ilişkinin ölçütünü belirler. Bunlardan biri olan ayaklar, bedenin doğayla en çok temas eden uzvudur. Onlar sayesinde beden, yer ile gökyüzü arasında bir noktada konumlanır ve hareket kabiliyeti edinir. Atılan adımlarla yer değiştirir ve bu sayede yürüme gerçekleşir.

Yürüme, bir ayağın öne doğru atıldığı, diğerinin ise geride kaldığı basit bir eylemdir. Bu esnada kaslar gerilir, vücudun ağırlığı bir bacadan diğerine geçer. Belli bir noktaya doğru ilkin bir adım, sonra başka bir adım daha derken, yürüme bir ritim kazanır. Gündelik yaşamda en sık yapılan bu eylem için iki bacağa sahip olmak yeterlidir. Çoğu zaman adımlar, istemsiz bir biçimde belli bir noktaya doğru atılır. Nitekim Rebecca Solnit'in (2016, s. 39) de belirttiği gibi; yürüme, iki nokta arasında düşünmeden ve çoğu zaman sadece pratik amaçla yapılan ulaşım hareketidir. Bu basit eylem, bir taraftan bacakların hareketini sağlarken öte taraftan da bedenin doğayla ilişkisini canlandırır.

Fiziksel bir aktivite olmanın yanı sıra yürüme, insanın anlam arayışında zihnin derinleşmesini sağlar. David Le Breton'un (2021, s. 30) belirttiği gibi; yürüme, bedeni dünyaya açmaya ve onun hissedilir enginliğini keşfetmeye yönelir. Rebecca Solnit'e (2016, s. 22) göre yürürken beden ile zihin dünyayla uyumlu hale gelir. Atılan adımlar, düşünce dünyasında ritim oluşturur ve zihinde bir düşünceden diğerine geçiş sağlar. Bu sırada aktifleşen beden, düşünce dünyasının derinliklerini harekete geçirir ve düşünce, yürümenin çıktısı olarak belirir. Dolayısıyla yürümenin hem düşünceyi ortaya çıkarma hem de bedenin dünyadaki varlığını hissetme potansiyeline sahip olduğu söylenebilir.

Yürüme, pasifleşmiş bir bedeni yeniden ilk sınırlarına; daha kıvrak, daha duyarlı ve daha kırılğan hale geri götürmenin yöntemidir. Dolayısıyla yürümeyle beden daha dinamik, daha duyumsar ve daha düşünsel olur. Çünkü yürüme esnasında gerilen kaslar, duyuları canlandırır ve bu sayede dünya bedenle, bedenle de dünya yeniden keşfedilir (Solnit, 2016, s. 54). Bu bağlamda yürüme, bedenin mekân ve zamanla ilişkisini onarma potansiyeline sahiptir. 1960'lardan itibaren bir özne olarak bedenin kaybı üzerine yapılan tartışmalar, yürümenin yeniden ve farklı alanlarda gündeme gelmesini sağlar. Düşünsel olana katkısından dolayı önceleri çoğunlukla edebiyatta yer edinen yürüme, postmodern dönemde artık önemli ölçüde görsel sanatlarda görülür. Bunda dönemin sanatında ivme kazanan kavramsal niteliklerin payı büyüktür.

1960'lerden itibaren sanatın nesne odaklı zanaat temelli bir disiplin olmaktan çıkarak ve bunun yerine fikirlerin, edimlerin önem kazandığı bir sürece evrilmesi, sanatın geleneksel sınırlarının erimesiyle sonuçlanır. Sanatın meta tarafına yönelik eleştiriler; bir taraftan galeri ve müzelerin varlık alanlarının sorgulanmasına, öte taraftan kavramsal niteliklerin önem kazanmasına neden olur. Tuval artık öncelikli malzeme olmaktan çıkar ve alternatif malzemelerin kullanımı söz konusu olur. Dahası modernist ilkelerin esnemesiyle sanatta Şamanizm gibi bilim ve felsefe dışı alanlara ilgi artar. Öyle ki sanatta temsil olgusunun temelleri sarsılır ve sanatçının bedenini sanatın malzemesine dönüştüren performanslar yapılır. Kristine Stiles'in (aktaran Solnit, 2016, s. 382) de belirttiği gibi; bedenini sanatın malzemesine dönüştüren sanatçılar, ürün yerine sürecin rolüyle ilgilenecek sanatı, temsili nesnelere sunuma yönelik işlere yönelir. Yeni bir düzenin habercisi olan bu yaklaşım, bazı sanatçıların pratiklerinde yürüme gibi yaratıcı pratiklere evrilir. Bu bağlamda yürüme hem kavramsal hem de zamansal içerikten dolayı dönemin ruhuna uygun bir biçimde yaratıcı sanatsal pratiklerle görünür olur.

Yürüme, içerik olarak postmodern sanatın sıradan şeylerle sıradanlığın anlamını keşfetme düşüncesiyle¹ örtüşür. Onun basit ve sıradan doğası postmodern sanatın olağanüstü şeyler yapmadan sanat yapılabileceği fikriyle ortaklaşır. Dolayısıyla yürümenin sanatta bir form olarak yer edinmesinin önündeki engeller de azalır. Fakat yürüme için hangi sanat türü olduğuyla ilgili görüşler farklılaşır. Bunlar arasında en dikkat çekici olanı, Carl Andre'nin yürümeyi heykelin bir alt dalı olarak tanımlamasıdır. Rebecca Solnit'in aktarımına göre; Andre'nin Doğu'ya özgü çoklu bakış açısı, peyzajın sanat pratiklerine dâhil olmasını sağlamış ve bu tavır, yürüme gibi cisimden arındırılmış bir heykel alt türünü ortaya çıkarmıştır (2016, s. 383). Benzer bir yaklaşımla Lucy Lippard, yürümenin kökeninin performansta değil heykelde bulunması gerektiğini savunur. Bu iddiayı, Andre'nin 1966 tarihli "Lever" ile 1968 tarihli "Joint" eserlerine odaklanarak açıklar (Şekil 1, 2). Nitekim bu iki çalışma, yan yana bir hat şeklinde dizilerek izleyiciye bir yol izlenimi verir. Sanatçı, heykelin yol ile olan ilişkisine dair şu çarpıcı ifadeyi kullanır: "Heykel denince aklıma gelen bir yoldur." (aktaran Solnit, 2016, s. 383). Dolayısıyla yürümenin heykelin bir alt türü olduğu görüşü öne çıkar.

¹ Bu konuda Alan Kaprow, 1958 yılında sanatçıların sıradan şeyler aracılığıyla sıradanlığın anlamını keşfedeceğini ve bunu olağanüstü şeyler yapmadan sadece gerçek anlamlarını belirterek olağanüstü olanı meydana getireceğini iddia eder (aktaran Solnit, s. 393). Bu ise "Sanatla yaşam arasındaki çizginin olabildiğince akışkan ve belirsiz tutulması gerekir" düşüncesiyle mümkün olmaktadır (Yılmaz, 2015, s. 300).



Şekil 1: Carl Andre, *Lever*, Enstalasyon, 1966

Kaynak: <https://124.im/xPDeMAy>, Erişim Tarihi: 05. 04.2024



Şekil 2: Carl Andre, *Joint*, Enstalasyon, 1968

Kaynak: <https://124.im/OxK15C>, Erişim Tarihi: 05. 04.2024

Yürüyerek sanat yapmanın en tartışmalı yönlerinden biri, eserin kalıcılığıyla ilgili sorundur. Onun anlık ve deneyime dayalı bir eylem olması, kalıcı olma fikrinden uzaklaştırır. Bu yönüyle yürüme, David Harvey'in (2019, s. 74) de belirttiği gibi; postmodernitenin zamansallığı ve anlık etki arayışı, derinliğin yitirilmesi yaklaşımıyla paralellik gösterir. Dahası yürümenin cismani olmayan doğası, onu geleneksel anlamda sanat yapıtını çevreleyen "aura"dan uzaklaştırır. Walter Benjamin'in (2016, s. 55) de ifade ettiği gibi; teknik olanaklarla çoğaltılan sanat yapıtını çevreleyen özel atmosfer kavramının zayıflaması, yürüme gibi eylem içerikli sanat yapıtının işleviyle ilgili tartışmaların önemini yitirmesine neden olur. Dolayısıyla yürümeyi içeren sanat yapıtlarında geleneksel anlamda özel atmosfer (*aura*) iddiası beklenmediği gibi kalıcılığı da beklenmez.

Sanat amaçlı yürümeyle sezgisel, düşünsel ve rastlantısal olan açığa çıkarılır. Bu gerçeklik, yürümenin bağlamını çeşitlendirir. Örneğin kırlarda veya el değmemiş coğrafyalarda sanat amacıyla yapılan yürüme, daha çok bedeninin yeryüzüyle karşılaşmasını ve bütünleşmesini içerirken öte yandan kent sokaklarında yürüme, önceden kestirilemeyen tesadüfler,

olasılıklar barındırır. Dolayısıyla sanat amacıyla yapılan yürüme; düşünsel ve tesadüfi olanı ortaya çıkarma potansiyeline sahiptir.

5. BİR SANAT ANLATISI OLARAK YÜRÜME

5.1. Direniş Estetiği

Bir kültür olarak yürüme, modern dünyada zorunluluktan ziyade belli bir tercihin sonucudur. Atılan adımlar, yabancılaşan dünyada doğayla aracısız bağ kurmanın ve etkileşime girmenin yoludur. Yürüdükçe beden, bütün duyularıyla aktifleşir ve onu çevreleyen dünya anlam kazanır. Dolayısıyla yürüme, zayıflayan insan ve doğa ilişkisini onarma potansiyeline sahiptir. Çünkü yürüme, modern dünyada insanın doğayla temasının en primitif eylemidir. Başka deyişle moderniteyle etkinlik alanı kısıtlanan bedeni korumanın yoludur. David Le Breton (2021, s. 11), bedeni modernitenin erozyonundan korumanın en etkili yönteminin yürüme olduğunu ifade eder. Ona göre yürüme; geçici ya da kalıcı olarak bedenle yaşamaktır. Dolayısıyla bedeni korumak veya aktif kılmak, modern yaşam alanına karşı direnç göstermekle yani yürümekle mümkündür. Bu yaklaşım, aslında insan ile doğa ilişkisinin zayıflamaya başladığı Sanayi Devrimine kadar uzanır. Rebecca Solnit, (2016, s. 381), bir kültür olarak yürümenin birçok yönden Sanayi Devriminin hızına ve yabancılaşmasına bir tepki olarak geliştiğini ifade eder. Ona göre; beden, zamanın hızına ayak uydurmadığında yürüme dikkat çekmeye başlar. Dolayısıyla yürüme, modern yaşamın hızına karşı ihtiyaç duyulan yavaşlığı temsil eder. Bu bağlamda Frederic Gros'un (2019, s. 10) "ağırdan almak namına şimdiye dek yürümekten daha iyi bir şey bulunamamıştır" ifadesi dikkat çekicidir. Çünkü yürüme, insana erteleme özgürlüğü sunar. Yani bilinçli bir tercihle yürüme, modernitenin hızına karşı direnç geliştirmenin yöntemidir.

Yürüme, uygar dünyanın yarattığı sistemden ve günlük hayatın sınırlılıklarından özgürleşmenin yollarındandır. Bu aslında bir tür yabanılığın savunmak anlamına da gelir. Doğal yaşam savunucularından Henri David Thoreau (2013, s. 7), uygar dünyanın özgürlük ve kültürüne karşı, doğayı savunmanın mutlak özgürlük ve yabanılıkla mümkün olacağını ifade eder. Benzer şekilde Michel Onfray (2022, s. 14), varoluşu denetim altına alan, mekânsal ve zamansal olarak bölen uygarlığa karşı, yürümeyi bir savaş yöntemi olarak tanımlar. Dolayısıyla modern dünyada yürümede ısrar etmek, uygar dünyanın mekânsallığına ve zamansallığına karşı tavır almak demektir. Bu bağlamda yürüme, bir direniş yöntemi olarak görsel sanatlarda yerleşik sanata karşı bir form olarak görünmeye başlar.

Hem estetik hem de eleştirel bir pratik olarak yürüme, görsel sanatlarda ilkin Dada hareketinde, sonrasında ise Sürrealizm'de görülür (Bassett, 2004, s. 398). Dadacıların sanat ile yaşam arasındaki sınırları yok etme arzusu ve bununla bağlantılı olarak gelişen sanat karşıtı tavrında (Antmen, 2014, s. 124) yürüme, sanatın varlığını tartışmak üzere tercih edilir (Şekil 3). Bu sanatçılar, sanat ve hayatın birlikteliğini savunmak, yerleşik sanatı reddetmek

için yürüyerek bir tür imge yaratırlar. Carrie Marie Schneider (2012, <https://124.im/v90i>), André Breton öncülüğünde Dada sanatçılarının Paris'teki Saint-Julien-le Pauvre kilisesine düzenli yürüyüşler gerçekleştirdiğini, bu esnada manifesto okuduklarını ve sonra rastgele seçilen sözcüklerin tanımlarını okuyarak resmi tur rehberinin parodisini yaptıklarını ifade eder. Hedefleri pitoresk alanlara, tarihsel ve duysal değeri olan yerlere dikkat çekmek değil, rehberli turların toplumsal formunun saçmalığını göstermekti (Bishop, 2018, s. 79). Dadacıların somut bir iddia içermeyen bu yaklaşımında yürüme, düzen karşıtı bir eylemselliğin parçası olur.



Şekil 3: Tristan Tzara, Saint-Julien-le-Pauvre kilisesinde bir "Dada gezisinde" kalabalığa kitap okuyor (1921) Paris

Kaynak: <https://glasstire.com/2012/11/23/the-ten-list-walk-as-art/>, Erişim Tarihi: 05. 04.2024

Dada sanatçılarıyla benzer stratejiyi paylaşan sürrealist sanatçılar, bilinçdışını ortaya çıkarmak için kent sokaklarında amaçsızca yürürler. Roger Cardinal (2014), Sürrealistlerin özgür bırakılmış gerçek algısını ve bilinçdışının etkilerini açığa çıkarmak için Paris'in sokaklarında amaçsızca yürüdüğünü belirtir. Hem Dada sanatçıları hem de Sürrealist sanatçılar, sanatta yürümeyi karşı bir form olarak benimserken aslında *flâneur* kavramına yeni bir içerik kazandırır. Dadacılar yürüyüşlerinde eğlenceli yönleri çıkarmayı; Sürrealistler ise bilinçaltına ulaşmayı amaçlarlar. Her ikisinde yürüme, sanatı galeri ve müze gibi modern kurumlardan kurtararak kent içlerine doğru taşırmanın eylemidir. Bu yaklaşımın kökeninde David Harvey'in (2019, s. 76) belirttiği gibi Dada ve Sürrealizm gibi hareketlerin, modernist bir toplumsal dönüşüm projesinin ayrılmaz bir parçası olarak sanatı halka taşıma çabalarında olduğu gibi hareketlerin hemen hemen her defasında daha devrimci bir tarzda olmuştur.

Sanatı temsil estetiğinden eylem estetiğine dönüştürmesinden ötürü yürüme, kapitalist moderniteye karşı eleştirel bir içeriklerin yöntemi olarak benimsenir. Bu yaklaşımın en somut örneği, 1960'lı yıllarda Sitüasyonist Enternasyonel hareketin pratiklerinde görülür. Timothy Shortell ve Evrick Brown'a (2014, s. 4) göre; yaratıcılık ve bireysellik gibi olguların kitle tüketimiyle yer değiştirdiğini savunan Sitüasyonistler, insan ile çevre ilişkisinden hareketle

kentsel mekânın eleştirisini yapmışlardır. Bu yüzden kent içinde tüketim kültürü ve meta odaklı kapitalist modern yaşama karşı insan yaşamının kalitesini artırmaya yönelik farkındalığı amaçlayan yürüyüşler yapmışlardır. Bu yaklaşım; onların yürüyüşlerinin politik, sanatsal ve mekânsal içeriğini öne çıkarmıştır.

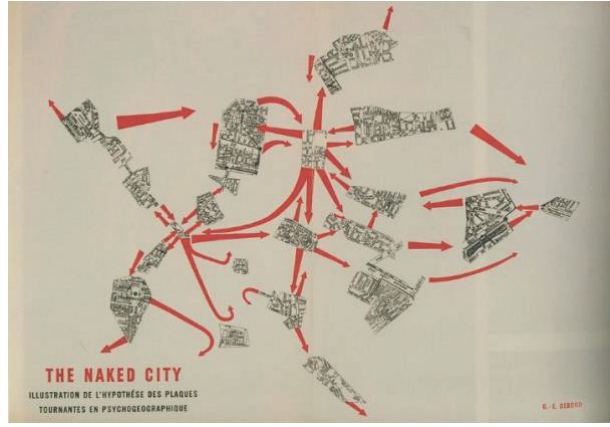
Situasyonist sanatçılardan Guy Debord (aktaran Bassett, 2004, s. 400), modern toplumun kapitalist bir toplum olduğunu iddia etmiştir. Boş zaman ve yaratıcılık gibi olgular, sistem tarafından sürekli olarak yeni isteklerle ve tüketim ürünleriyle kesintiye uğratılmıştır. Ona göre; meta ilişkilerin hayatın tüm alanlarına nüfus etmesiyle yaşam gösteriler birikimine dönüşmüştür. Debord'un (1967, s. 38-50) tabiriyle; meta dünyası üzerine inşa edilen gösteri, gerçek dünyayı basit görsellere dönüştürmüş ve toplumsal yaşam kapitalist ekonomik sistemin himayesine girmiştir. Ona göre bu durum yaşamı, var olmaktan sahip olmaya doğru bir bayağılaşmaya, günümüzde ise sahip olmaktan görünmeye doğru yöneltmiştir

Kapitalist hayat eleştirisini yapan Sitüasyonist hareket, kentin sokaklarında politik sanat ile politik eylemleri birbirinden ayırmayan sanat eylemleri gerçekleştirmişlerdir. Keith Bassett'in (2004, s. 401) ifadesiyle; Situasyonistler, gösteri toplumunun yayılmasına karşı koymak ve yanlış anlayışa son vermek için bir dizi yaratıcı kentsel pratik geliştirmişlerdir. Birtakım "durum" lar ya da olaylar yaratarak oyun eğilimiyle gündelik yaşamı özgürleştirmeye çalışmışlardır. Bu bağlamda kenti yeniden şekillendirmek için hızlı bir biçimde değişim sağlayacak "situasyonist durumlar" ile psikocoğrafya² haritaları oluştururlar (Şekil 4). Yeni bir şehircilik imkânı keşfetmek için kent içinde "dérive"³ denilen bir yöntemle psikocoğrafyalar şekillendirirler. Situasyonistler, dérive yöntemi ile flâneurlar⁴ gibi kent hayatının ritmini ve temposunu belirleyen alanları tespit edip kentsel mekânları buna göre şekillendirmeyi amaçlamışlardır.

² Psikocoğrafya, fantezi ve abartıya kaçmadan *dérive* yöntemiyle bilinçli veya bilinçsiz bir şekilde oluşturulan zihin haritasıdır. Coğrafi çevrenin davranışlar üzerindeki doğrudan etkilerinin inceleme alanı olduğu tasarımlar içerir (Önen, 2016, s. 299).

³ "Sürüklenmek" anlamına gelen *dérive* kavramı yürüyüşçününün plan yapmadan ya da hedef gütmeyen hareketidir (Bassett, 2004, s. 401).

⁴*Flâneur*, modern kent gezgini ve gözlemcisidir. Kalabalıklarda modern hayatın kahramanlarını seçer ve onların izini sürer. Ch. Baudelaire, *flâneur*'u, evden uzak kalmak ama her yerde evinde hissetmek; dünyanın merkezinde olmak, dünyayı gözlemek ama dünyadan saklı kalmak" şeklinde tanımlar (Baudelaire, 2021, s. 33).



Şekil 4: Guy Debord, Çıplak Şehir (1957) (Psikocoğrafik merkezler hipotezinin çizimi) Paris

Kaynak: <https://glasstire.com/2012/11/23/the-ten-list-walk-as-art/>, Erişim Tarihi: 05. 04.2024

Yürüme, Situasyonistlerin kapitalist moderniteye dayanan şehir hayatının yerine hayali bir şehir oluşturma fikrinde araçsallaşır. Sezgisel olarak gerçekleşen yürüme, fantezi veya abartıya kaçmadan psikocoğrafyayı haritalandırır. Bu yaklaşımda yürümenin basit bir eylem oluşu ve çoğunlukla istemsiz bir biçimde gerçekleşmesi önemlidir. Hareket etme güdüsü devreye girdiğinde yürüme başlar, bu yüzden çoğunlukla neden yürüdüğüne dair pek bir fikri olmaz insanın. Thomas Bernhard (2022, s. 22), yürümenin nedenini düşünmeye gerek olmadığını aksi takdirde yürümenin bir süre sonra yürüyen için büsbütün olanaksızlaşacağını ifade eder Situasyonistler de yürümenin nedenine odaklanmadan sadece sezgisel bir tavırla kent sokaklarında yürüyerek mekânların haritasını çıkarırlar. Bu yaklaşım, kapitalist modernite üzerine inşa edilen kent yapılanmasına karşı bir direnç anlamına gelir. Bu basit eylemin insan doğasıyla olan yakın ilişkisi, bu sanatçıların yürümeyi bir direnç alanı olarak görmelerini sağlamıştır.

Situasyonistler, gösteri toplumu üzerine inşa edilen kapitalist modernitenin beden üzerindeki tahakkümünü, yürümenin sezgisel yönünü temel alarak aşmaya çalışırlar. Michel Foucault'un (2020, s. 104) belirttiği gibi; Kapitalist modernitede boyunduruk altına alınan, itaatkâr hale getirilen ve bu sayede denetimli bir üretimin, ekonomik sürecin parçası haline getirilen beden), özgürleşmesi Situasyonistlerce ancak kent tasarımlarının yeniden gözden geçirilmesiyle mümkündür. Yürüme bu yeni kent tasarımını sezgisel olarak inşa etme sürecinin öznesidir. Bu bağlamda yürüme, kapitalist moderniteye karşı bir direnç amacı taşıması bakımından bedeni daha özgür kılmanın yoludur.

5.2. Doğayla Bütünleşme

Yürüme, sadece fiziksel bir eylem değil aynı zamanda doğayla ilişkisi bağlamında felsefik bir içeriğe sahiptir. Yürüdükçe hareket eden beden, duyular aracılığıyla dünyayı duyumsar ve varoluşunun derinliklerini keşfeder. Atılan adımlarla devinim kazanan bedenin fiziksel varlığı zaman ve mekânın sınırını aşar ve varlığın anlamına dair bir kavrayışa sahip olur. Bu

bağlamda yürüme doğayla bağ kurarak bedenın varlık bulmasını sağlar. Dolayısıyla yürümenin bedeni aktif kılarak onu doğanın parçasına dönüştürdüğü gerçeği inkâr edilemez. Yani modern teknolojilerin yaşama dâhil olup beden doğaya yabancılaşmaya başladığında yürüme önem kazanır.

Postmodern dönemde beden üzerine yapılan tartışmalar, yürümenin farklı alanlarda ve farklı biçimlerde görünür olmasını sağlar. Düşünceyle olan tarihsel bağından ötürü dil ve edebiyat gibi alanların dışında yürüme, görsel sanatlarda yaratıcı biçimlerde ortaya çıkar. Özellikle bu dönemde sanatın kavramsal yönünün ağırlık kazanması ve sanat kurumlarının varlığının sorgulaması, yürümenin sanatta varlık bulmasını sağlar. Dahası bedenın doğayla olan ilişkisini onarmada sanatın rolüyle ilgili tartışmalar, yürümenin sanattaki varlığını görünür kılar. Bu bağlamda bazı sanatçıların yaratıcı yaklaşımlarla sanatın merkezine yürümeyi almaları dikkat çekicidir. Bu sanatçılardan doğaya mütevazı müdahaleleriyle yürümeyi sanatın malzemesi olarak keşfetmeye kendini adanmış sanatçılardan biri olan Richard Long, çalışma pratiğinin merkezine yürümeyi alarak insan ve doğa ilişkisini sanat üzerinden gündeme getirir. Bu yaklaşımı yıllarca sürdüren sanatçının 1967'de ürettiği erken dönem işlerinden *A Line Made by Walking* (Yürüyerek Meydana Getirilen Çizgi), kavramsal bağlamda incelenmesi gereken dikkat çekici işlerden biridir (Şekil 5).



Şekil 5: Richard Long, *A Line Made by Walking* (Yürüyerek Meydana Getirilen Çizgi), Fotoğraf, 1967

Kaynak: <https://www.artimage.org.uk/news/2015/image-focus-richard-long-describes-a-line-made-by-walking/>,

Erişim Tarihi: 05. 04.2024

A Line Made by Walking, çim üzerinde yürünerek elde edilmiş düz bir çizgiden oluşur. Ezilmiş çimlerin gün ışığında alınmış siyah-beyaz görüntüsünden ibaret olan bu iş, Rebecca Solnit'in (2016, s. 384) ifadesiyle; büyük ölçeğiyle dünyanın üzerinde iz bırakma hırsını taşısa da

aslında alçakgönüllü ve sıradan bir jesttir. Adımların ritmiyle hareketlenen bedenın yer ve zamandaki kusursuz uyumunu temsil eder.

A Line Made by Walking, kalemle çizilmiş gibi yürünerek araziye yapılmış büyük boyutlu bir resimdir aslında. Fakat rüzgâr, yağmur gibi doğa olaylarından kolayca etkilenecek kalıcı olmayan bir eserdir. Onun kalıcılığı tamamen fotoğraf ve video kaydından oluşmasıdır. Bu yönüyle geçicilik ve süreklilik karşıtlığını barındırır. Dahası Long'un yaklaşımı, yabancılaşan dünyada insanın doğayla olan saf ilişkisini hatırlatır. El değmemiş doğada meditasyon yapar gibi yürüyerek doğayla olan naif bağlarını yeniden oluşturma çabasına girer gibidir. Nitekim David Le Breton'un (2021, s. 11). da belirttiği gibi; yürüme, yürüyeni duyuların açık olduğu bir meditasyona sokarak yaşamını onarır. *A Line Made by Walking*'de de sanatçı doğayla olan ilişkiye göndermede bulunurken meditatif bir yaklaşımla devinimli bir varlık olan bedeninin doğadaki var oluşuna katkıda bulunur.

Long'un işlerinde doğayla bütünleşmenin yanı sıra orada özgürleşmenin istenci hissedilir. Rebecca Solnit'in (2016, s. 386) aktarımına göre; Long için yürüyüş, mekânın ve özgürlüğün ifadesidir. Yürüyüşü bir nevi özgürlüğe giden yol olarak gören Long, bireysel olarak özgürleşmenin ve mutlu olmanın peşindedir. Burada özgürleşmenin amacı, Wilhelm Von Humboldt'un (aktaran Mill, 2019, s. 78) belirttiği gibi; insanın bütün gücüyle tutarlı bir varlık olarak kendini gerçekleştirilmesiyle mümkündür. Sanatçı, el değmemiş uzak coğrafyalarda yürürken bir taraftan beden, zihin ve doğa birlikteliğini öte taraftan da mutlak bir özgürlüğü önemser. Fakat bu çalışmada olduğu gibi diğer çalışmalarında da Long, bazı bölümleri muğlak bırakarak izleyicinin anlamasını ve yorumlamasını arzular. Sanatçı, izleyene yürüyüş hakkında ne bir yorum yapar ne de yürüyüşün bir temsilini sunar. Bu yönüyle Jean-François Lyotard'ın (aktaran. Harvey, 2019, s. 325), postmodern yaşam tarzı için tanımladığı geçicilik sözleşmesi ifadesi, Long'un işlerindeki geçici, yorumsuz ve muğlak bir yaklaşıma karşılık gelir *A Line Made by Walking* işi, yürümenin biçim oluşturduğu sade ve zarif bir iştir. Yürüme kadar basit bir jestle bedenın doğayla bağ kurabileceğini kanıtlar gibidir. Bu durum, eserin derin anlamını gösterir. Tıpkı Long gibi, yürümeyi bir form olarak sanatın merkezine alan bir diğer sanatçı olan Hamish Fulton, bedenın dünya ilişkisinde yaratıcı işler ortaya koyar. Fakat Long'tan farklı olarak Fulton, doğaya herhangi bir iz bırakmadan sadece bedenın eylemine dayanan işler yapar. Bu bağlamda 2018 yılında bir grup gönüllüyle yaptığı *Repetitive Walk* (Tekrarlayan Yürüyüş) adlı proje, bedenın doğayla ilişkisinde manevi ve duygusal içeriğiyle incelenmeye değerdir (Şekil 6).



Şekil 6: Hamish Fulton – Peperitive Walk (Tekrarlayan Yürüyüş), Margate deniz havuzu, 2018

Kaynak: <https://www.artisbook.nl/hamish-fulton-exhibition/hamish-fulton/hamish-fulton-group-walks>, Erişim

Tarihi: 05. 04.2024

Fulton, *Repetitive Walk* 2018 adlı projede yürüme eylemiyle sanatsal tavrını net bir biçimde ortaya koyar. Bu çalışma, deniz kıyısına uygun bir düzenle kalabalık insan grubunun ardına yürümesinden oluşur. Rezzan Gümgüm'ün ifadesine göre (2020, s. 209), peş peşe yürüyen katılımcılar, zikzak biçimde bir çizgi meydana getirirler. Yer yüzeyinde herhangi kalıcı iz bırakmadan sadece yürüyerek görsel bir algı oluştururlar. Rebecca Solnit'in (2016, s. 387) aktarımına göre Fulton'un bu yaklaşımında, kutsal bölgelere yapılan hac yolculuklarına gönderme yapılır. Bu yüzden sanatçı, çoğunlukla yürümenin daha çok manevi ve duygusal yönüyle ilgilenir. Benzer bir biçimde Jonathan Fineberg (2014, s. 320), sanatçının yaklaşımının temelinde yürümenin doğayla saygı dolu karşılaşması olduğunu aktarır. Dolayısıyla bütün çalışmalarında olduğu gibi bu yürüyüşte de Fulton, doğaya herhangi bir müdahalede bulunmadan grup yürüyüşü gerçekleştirir. Bu yürüyüş fotoğflanarak kayıt altına alınırken sanatın kalıcılık sorunu da gündeme gelir. Fakat fiziki bir olgudan ziyade sanatında zihin, beden ve dünya arasındaki diyalogla ilgilenen sanatçı yürümeyi, düşünceleri tetikleyen olgu olarak ele alır.

Repetitive Walk 2018, yürüme deneyimiyle gerçekleşen bir sanat eseridir. Burada çarpıcı olan eserin yer yüzünde herhangi bir bırakılmadan gerçekleşmiş olmasıdır. Alexia Tala'ya (2013, <https://124.im/rbXDKuz>) göre bu tür performanslarda sanatçı, kendini çevreleyen şeyleri dikkatle gözlemler ve her yeni deneyimde doğanın sunduğu şeylere kendini kaptırır. Dolayısıyla Fulton'un çalışmaları, genellikle herhangi bir şey önermez ve çoğunlukla mütevazı bir içeriğe sahiptir. Modern yaşamın içinde kurgulanmış bir mola gibidir. David Le Breton'un (2021, s. 19) ifade ettiği gibi yürüyüş, mütevazı bir içeriğe sahip olsa da modern toplumların telaşlı ve endişeli yaşamını dolduran kaygılar karşısında geçici bir moladır. Ona göre yürüyüş, İnsanı benlik hissini, nesnelere olan ilişkinin ve kolektif rutinlerin yeniden kurulmasını sağlar. Fulton çalışmalarında benzer bir yaklaşımla çoğunlukla yürüyüşlerini kolektif bir

organizasyonun parçasına dönüştürür. Bu sayede modern yaşamda beden varlığına lirik bir göndermede bulunur.

5.3. Şamanist Bir Ritüel

Yürüme, salt fiziksel bir eylem olmanın yanı sıra bir durum veya olayla bağ kurmanın yolu olabilir. Yürüme esnasında beden, zihin ve doğa uyumunun sağlanması, bedeni sezgisel olana daha açık hale getirir. Atılan adımlar, meditatif bir eyleme dönüşebilir ve doğa üstü bir gerçeği çağırabilir. Bu bağlamda yürümenin eylemsel içeriği, istenci çağırarak bir ritüele dönüşebilir. Postmodern düşüncenin bilim ve felsefe dışı alanlara açık olması, yürümenin sanatta ritüel olarak ele alınmasının önündeki engelleri kaldırır. Bu bağlamda sıra dışı bir sinemacı olan Werner Herzog'un hasta yatağında ölmek üzere olan arkadaşını ziyaret etmek için modern taşıtlar yerine yürümeyi tercih etmesi dikkat çekicidir. Herzog, Münih'ten Paris'e kadar yürüdüğünde önemli bir sinema eleştirmeni olan arkadaşı Lotte Eisner'in iyileşeceğini düşünür. 1974 yılında yürüyerek bu yolculuğa başlama kararı hakkında *Buzda Yürüyüş* adlı kitabında şunları dile getirir:

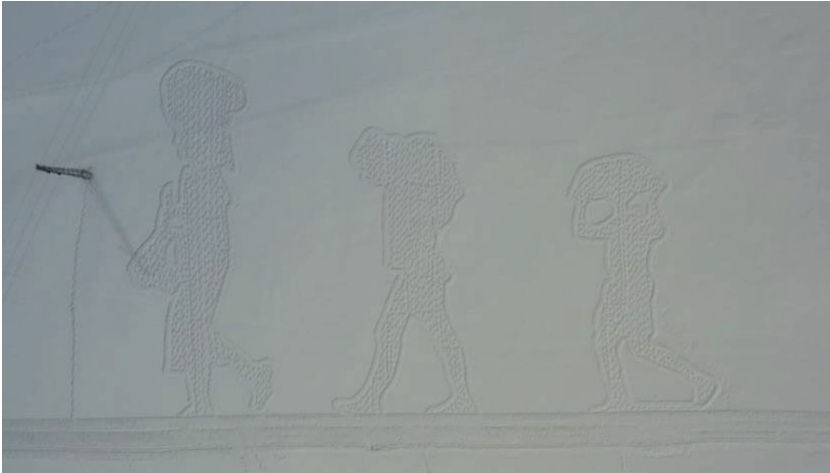
1974 yılının kasım sonuna doğru Paris'ten bir arkadaşım beni arayıp Lotte Eisner'in çok hasta olduğunu ve muhtemelen öleceğini söyledi. Olamaz, dedim, şimdi ölemez, Alman Sineması şu an onsuz yapamaz, bu önemli kadının ölmesine izin veremeyiz. Bir ceket, bir kutuda ve gerekli malzemelerle dolu bir kamp çantası aldım. Çizmelerim o kadar sağlam ve yeniydi ki yüzünü kara çıkartmayacaklarına emindim. Yaya olarak oraya ulaşırsam onun hayatta kalacağını dair sağlam bir inançla Paris'e giden en kestirme yola koyuldum. Zaten kendimle baş başa kalma ihtiyacı da duyuyorum (Herzog, 2019, s. 7).

Herzog, yürüyerek giderse arkadaşının ölmeyeceği gibi çılgınca bir fikre kapılır ve sırt çantasını alıp yola koyulur. Köy, tarla ve dağ yollarından yürüyerek geçen sinemacı, kendine has bir üslupla yolda karşılaştıklarını günlük tutarak anlatır. Bu metinde kendisiyle yaşam, ölüm ve dünya hakkında kısa ancak derin bir konuşma yapar. Dolayısıyla yürüme, arkadaş için çıktığı yolda kendine dönük içsel bir konuşmanın aracına dönüşür. Evren ile muhasebesinde Herzog, şamanist bir tavırla yürümenin iyileştirici gücüne inanır. Doğaüstü gerçeğin çağrıldığı bu sezgisel yaklaşımda yürümenin yavaşlığı, evrenin yeniden keşfinde araçsallaşır. David Le Breton'un (2021, s.18) belirttiği gibi zaman ve mekânı yeniden keşfetmenin büyüleyici sakin bir yöntemi olan yürüme, anın ürpertisi içinde içsel bir kaynağa ulaşma yoluyla geçici bir kendini bırakmadır.

Yürümenin ritüellerle ilişkilendirilmesi, onun ritmik doğasından ve yavaşlığından kaynaklanır. Yavaşlık, burada insanın kendini, çevresini daha iyi hissetmenin ve keşfetmenin koşulu olarak öne çıkar. Öte yandan hız, zaman ve mekân algısını zayıflamış bir yanılsama yaratır. Frederic Gros'un (2019, s. 38) da belirttiği gibi acelecilik adına telaşla yapılan şeyler, zaman kazandırmaz aksine günü kısaltır. Oysa yavaş yüründüğünde günün her saati, dakikası

ve saniyesi tam anlamıyla yaşanır. Benzer bir yaklaşımla Herzog, hasta yatağında ölmekte olan arkadaşına ulaşmak için acele etmeden yavaş bir yöntem olan yürümeyi tercih eder. Yürüyerek geçirilen zahmetli deneyimin bir iyileşmeye neden olacağını düşünür. Dolayısıyla bu uzun yolculukta bedenın sınırlarını zorlayan sinemacı, ritmik ve yavaş doğasından ötürü yürümeyi doğa üstü isteklerinin aracı haline getirir.

Yürüme eylemiyle bedenın sınırlarının zorlayan ve ritüeli andıran bir diğer sanat uygulaması Türkiye’de gerçekleştirilir. Akademisyen ve görsel bir sanatçı olan Sadık Arslan tarafından 2021 yılında *Beyaz Gölgeler* adlı Ortam Odaklı Sanat (*Site-specific Art*) uygulaması kış mevsiminin en sert günlerinde yapılır (Şekil 7, 8). Van’ın Çaldıran ilçesinde 3 günlük bir sürede gerçekleşen bu uygulama, sıfırın altında 17 derece soğukta kar üzerinde yürünerek oluşturulur. *Beyaz Gölgeler*’in hikâyesini,⁵ Türkiye’nin Doğu sınırında sert iklim koşullarıyla bilinen bu bölgede yaşanan göçmen ölümlerinden alır. Burada yaşanan dramatik kayıplardan etkilenen sanatçı, trajedinin mekânında (Çaldıran) trajediye neden olan malzemeyle (kar) ve trajedinin yaşanma yöntemiyle (yürüme) ritüeli andıran bu sanat uygulamasını gerçekleştirir (<https://tr.sadikarslan.com.tr/portfolio/directors-cut/>).



Şekil 7: Sadık Arslan, *Beyaz Gölgeler*, 2021.

Kaynak: <https://sadikarslan.com.tr/portfolio/directors-cut/>, Erişim Tarihi: 05. 04.2024

Beyaz Gölgeler, karda yürünerek oluşturulan devasa boyutlu üç figürden oluşur. Göçmenlerin gölgelerini sembolize eden bu figürler, ritmik adımların belli bir düzenle karda bırakılan izleriyle çizilir. Sanatçının aktarımına göre; gölge metaforu, kar üzerine düşen birer izdüşüm olarak dramatik hikâyenin öznesi olan göçmenlerin var olmayan bedenlerini temsil eder (<https://tr.sadikarslan.com.tr/2023/03/04/the-background-of-white-shadows/>).

Dolayısıyla gölge gibi uçucu ve her an kaybolmaya hazır bir imgenin kar gibi hava şartlarına

⁵ Van’ın Çaldıran ilçesi, Türkiye ile İran arasında yaklaşık 71 kilometre sınırı olan bir ilçedir. Türkiye’nin en sert iklim koşullarına sahip olan bu ilçe, göçmen güzergâhının olduğu bir konumdadır. Bu güzergâhı kullanan göçmenler, yürürken donarak yaşamını yitirirler. Bahar aylarında karların erimesiyle ortaya çıkan cansız bedenler, Van il merkezinde bulunan Kimsesizler Mezarlığına herhangi bir kimlik bilgisi olmadan gömülür (<https://tr.sadikarslan.com.tr/portfolio/directors-cut/>)

karşı hassas ve kalıcı olmayan bir malzeme ile yapılıyor olması ilginçtir. Var olmayan bedenlerin gölgelerinin kar gibi kalıcı olmayan bir malzemeye yüzeye işlenmesi varlık-yokluk bağlamında bir paradoks yaratır.

Beyaz Gölgeler, bedenın sınırlarının zorlandığı trajedinin mekânında yürüyerek⁶ gerçekleşen ve ritüeli andıran performatif bir çalışmadır. Sanatçı bedeniyle Çaldıran'ın sert iklim koşullarında göçmenlerin yaşadığı çaresizliği ve acıyı deneyimlemeye çalışır. Atılan her adım, doğa karşısında çaresizliğin duygusunu hissetmede bir araca dönüşür. Burada yürüme, doğa karşısında çaresiz bedenlerin acılarını tavizsiz bir biçimde duyumsamanın doğrudan bir yöntemidir. Frederic Gros'un (2019, s.13) belirttiği gibi; yürümek içimizdeki isyankâr ve kadim yönü uyandırır ve arzularımız kibarlıktan uzaklaşıp tavizsizleşir, dürtülerimiz ilham bulur. Beyaz örtünün kapladığı derin boşlukta atılan her adım, insanın doğadaki yalnızlığını ve onun doğadan koparılamaz gerçeğini vurgular.



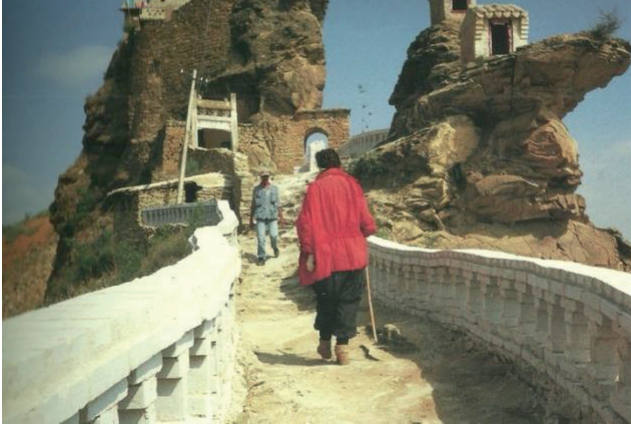
Şekil 8: Sadık Arslan, *Beyaz Gölgeler*, 2021.

Kaynak: <https://sadikarslan.com.tr/portfolio/directors-cut/>, Erişim Tarihi: 05. 04.2024

Sanat amaçlı yapılan ve aynı zamanda bedenın sınırlarını zorlayan bir diğer yürüme uygulaması, Marina Abramovic ve Ulay çiftinin 1988 yılında yaptıkları Çin Seddi Yürüyüşü (*Great Wall Walk*)'dür (Şekil 9, 10). Dramatik ve bir o kadar ihtirashlı olan bu performansın amacı, duvarın iki ucundan sanatçıların birbirine doğru yaklaşık 5000 kilometre yürümesi, bir noktada buluşması ve evlenmesidir. Çin Seddi üzerindeki bu performansa Abramovic, deniz kıyısının olduğu Doğu'dan Ulay ise Gobi çölünün olduğu Batı ucundan karşılıklı yürümeye başlarlar (Solnit, 2016, s. 390). Aşkla ilgili olan ve yaklaşık üç ay süren bu performans, ikilinin 12 yıllık duygusal ve sanatsal birlikteliğinin sonu olur (Bell, 2018, <https://124.im/j5tgcx>). Yürüyüş esnasında yaşananlar, sanatçıların başlangıçtaki durumunu farklılaştırdığından

⁶ Uluslararası hukuka göre göçmenler, yer değiştirirken modern taşıt kullanmazlar aksi takdirde tutuklanıp sınır dışı edilir. Bu yüzden çok uzun yollar kat etmek zorunda kalsalar da göçmenler, yürümeyi tercih ederler. *Beyaz Gölgeler* Ortam Odaklı Sanat projesi, yürümenin göçmenlere sağladığı dokunulmazlık gerçeğinden ilham alır (<https://tr.sadikarslan.com.tr/2023/03/04/the-background-of-white-shadows/>).

yolun orta noktasında buluştuklarında birbirlerine sarıldıktan sonra ayrı yollara gitmişlerdir (Gümgüm, 2020, s. 213).



Şekil 9: Marina Abramović ve Ulay, Çin Seddi Yürüyüşü, 1988.

Kaynak: <https://publicdelivery.org/marina-abramovic-the-lovers-the-great-wall-walk/>, Erişim Tarihi: 05. 04.2024

İki sanatçının Çin Seddi Yürüyüşü (*Great Wall Walk*) bedensel ve zihinsel sınırların zorlandığı uzun süreli bir iştir. Sanatçıların bu performanstaki zorlu deneyiminde bedenin doğayla ilişkisinde batîni inançların etkisi büyüktür. Rebecca Solnit (2016, s. 389-390), iki sanatçının Şamanizm ve Tibet Budizmi gibi batîni geleneklerin etkisi altında girdiğini söyler. Ona göre; Aborjin yaşamından etkilenen Abromovic, zihinde sıçrama gerçekleştirmenin, ölüm korkusunu yenmenin ancak bedenin fiziksel sınırlarını zorlamakla mümkün olduğunu düşünür. İki sanatçı, yürüyüşü bitirdiklerinde dünyanın yüzeyini bir arada tutan yılanvari enerji hatlarına dokunmuş olacaklarına inanmaktaydılar. Bu yüzden zorlu koşullara rağmen yüksek odaklanma becerisi ile yürüyüşü tamamlarlar.



Şekil 10: Marina Abramović ve Ulay, Çin Seddi Yürüyüşü, 1988.

<https://publicdelivery.org/marina-abramovic-the-lovers-the-great-wall-walk/>, Erişim Tarihi: 05. 04.2024

İki sanatçının bedenin sınırlarını zorlayan performansı, gerçek mekân ve boyutu aşmanın bir formu gibidir. Nitekim Abromovic; bu yürüyüşü, romantik amacın ötesinde bir hac yolcusu gibi kafayı boşaltmanın ve öz değerini farkına varmanın harika bir yolu olarak tanımlar (Bell,

2018, <https://124.im/j5tgcx>). Öte yandan yürümeyle yapılan seyahatler, mutluluk arayışındaki dinamikleri ortaya çıkarır ve yaşamı anlamlı kılar. Alain De Botton (2023, s. 17), seyahatlerin iş ve yaşam mücadelesinin ağır koşullarının yarattığı baskıdan kurtulmak için nasıl bir yaşama sahip olunması gerektiğini basit ve önemsiz olmayan felsefi sorular sorarak anlamlandıracağını ifade eder. Benzer bir yaklaşımla Michel Onfray (2022, s. 9), insanı saran ve kaynağı belirsiz olan yolculuk arzusunu, metafizik bir örtü ile tohumlanmaya dayanan bir ontolojiden beslendiğini iddia eder. Onfray açısından yolculuğun kaynağı aslında insanın dünyaya benzeyen anne karnında geçirdiği anlarda öğrendiği göçebelige uzanır. Kuşkusuz Abromovic ve Ulay ikilisinin yürüyüşlerinin amacı, görünenin ötesinde bedenle dünyayla uyumunu içeren mutluluk arayışında anlam bulma macerasıdır. Bütün heybetiyle devasa coğrafyayı yürüyerek kat etmenin, bedenle dünyanın kadim zamanlara has bir saflıkla yeniden buluşmanın her şeye rağmen mümkün olduğunu göstermektedir. İnsan elinin henüz değmediği bu coğrafyalarda bedenle sınırlarını zorlayarak yürümenin zihin, beden ve dünya uyumunu belirtmektedir.

6. SONUÇ

İç içe geçmiş, parçalanmış bir mekânsallık ve zamansallık içinde postmodern beden, yitik bir özne olarak doğaya yabancılaşmış bir durumdadır. Onu saran teknolojiler evreninde yürüme gibi basit bir eylem, onun doğayla ilişkisini onarma potansiyeli taşıdığı görülmektedir. Her ne kadar günümüzde nostaljik bir eylem olarak görülse de yürüme, bedeni dirençli kılan bir enstrümandır. Yürümenin bu özelliği, postmodernitenin geçicilik evreninde yaşamı yavaşlatarak bedeni anın içinde kalmayı sağlar. Bu durum, postmodernitenin belirginleşmesiyle birlikte bedenle yaşamda geçirdiği değişimlerin fark edilmesiyle gündeme gelir. Dolayısıyla önceleri edebiyatla ilişkili üretimlerin konusu olan yürüme, bu dönemde artık görsel sanatlarda görülmeye başlar. Fakat yaratıcı ve avangard gibi modern sanatı ilgilendiren üst anlatılardan uzak, keskin olmayan, kalıcılık iddiası barındırmayan, yüzeysel önermelerin parçası olarak sanatta görülür. Postmodern içeriklere yakınlık gösteren yürümenin kayıp bir özne olarak bedenle olan ilişkisinin sanat bağlamında incelendiği bu makalede üç temel sonuca varılmıştır:

İlkin kapitalist moderniteye karşı stratejilerde yürüme uygun bir yöntem olarak tercih edilmiştir. Bunun en somut örneği, sanatı geleneksel kurumlardan dışarıya yani yaşamın içine akitme amacıdır. Erken dönem sanatçıları, bu amaca ulaşmak için yürümeyi sanatı dışarıya taşıma stratejisinin parçası olarak görmüşlerdir. Bu yaklaşımda yürümeyi, bedeni kendine ve doğaya yabancılaştıran kapitalist moderniteye karşı bir sanat formu olarak şekillendirmişlerdir. Yürümenin eylemsel doğasını, bu karşı direnci oluşturmada kullanmışlardır. Bu durum, sanatın temsil estetiğinden eylem estetiğine geçiş sürecini hızlandırmıştır.

İkinci olarak cismani olmayan doğasından ötürü yürüme, sanatın metayla ilişkisini gözden geçirme stratejinin parçası olmuştur. Bu durum, sanatta ürün yerine süreç temelli yaklaşımların, kalıcılık yerine geçicilik gibi kavramların, majör yerine minör anlatıların sunumunda yürümenin önemini göstermiştir. Dolayısıyla doğayla olan ilişkisi bağlamında beden, zihin ve doğa uyumunu arzulayan yürüme pratikleri meydana getirmiştir. Bunun dikkat çekici örnekleri, el değmemiş uzak coğrafyalarda sanatçıların yürüme yoluyla insanın doğayla saf ilişkisini hatırlatan pratikler yaratmasıdır.

Son olarak bedeni duyumsal ve daha duyarlı hale getirmesinden dolayı yürüme, sanatta rasyonel yaklaşımlarla açıklanamayacak yöntemlerin parçası olmuştur. Özellikle gerçeküstü arzuları içeren Şamanist ritüelleri andıran yaklaşımların sunumunda yürüme, bedenin fiziksel sınırlarını zorlayan performansların aracına dönüşmüştür. Bu yönüyle yürümenin iyileştirici ve yaşamı onarıcı gücüne olan inanç, çeşitli sanatçıların zahmetli yürüme pratiklerinde karşılık bulmuştur. Dolayısıyla özetlemek gerekirse yürüme, postmodern sanat pratiklerinde bazen kapitalist moderniteye karşı bir form, bazen bedenin doğayla ilişkisinde naif bir jest ve bazen de şamanist bir öge olarak yaratıcı bir biçimde ele alınmıştır.

KAYNAKÇA

Antmen, A. (2014). *Sanatçılardan yazılar ve açıklamalarla 20. yüzyıl Batı sanatında akımlar*, İstanbul: Sel Yayıncılık.

Arslan, S. (2021). *Beyaz Gölgeler*, Erişim Tarihi: 10.04.2024, <https://tr.sadikarslan.com.tr/portfolio/directors-cut/>

Arslan, S. (2021). *Beyaz Gölgeler'in arka planı*, Erişim Tarihi: 10.04.2024 <https://tr.sadikarslan.com.tr/2023/03/04/the-background-of-white-shadows/>

Bassett, K. (2004). *Walking as an Aesthetic Practice and a Critical Tool: Some psychogeographic Experiments*, Journal of Geography in Higher Education, Sayı: 28 (3), 397-410.

Baudelaire, C. (2021). *Modern hayatın ressamı*, Çev. Ali Berktaş, İstanbul: İletişim Yayınları.

Bell, E. (2018). *What we learned from Marina Abramović and Ulay's 1988 break-up performance*, Erişim Tarihi: 12 Haziran 2024, <https://124.im/j5tgcx>,

Benjamin, W. (2022). *Pasajlar*, Çev. Ahmet Cemal, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Berger, J. (2023). *Sanatla direniş*, Çev. Aslı Biçen, İstanbul: Metis Yayınları.

Bernhard, T. (2022). *Yürümek evet*, Çev. Sezer Duru, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Bishop, C. (2018). *Yapay cehennemler katılımcı sanat ve izleyici politikası*, Çev. Mine Haydaroglu, İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Botton, A. D. (2023). *Seyahat sanatı*, Çev. Ahu Sıla Bayer, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Breton, D. L. (2021). *Yürümeye övgü*, Çev. İsmail Yerguz, İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Cardinal, R. (2014). *Çözünür Kent: Sürrealist Paris algısı*. Erişim Tarihi: 12 Haziran 2024, <https://www.e-skop.com/skopdergi/cozunur-kent-surrealist-paris-algisi/1964>
- Debord, G. (1996). *Gösteri toplumu*. Çev. A.Ekmekçi ve O.Taşkent, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Fineberg, J. (2014). *1940'tan Günümüze sanat varlık stratejileri*. (A. Z. Tunç, Ed.). İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Foucault, M. (2020). *Cinselliğin tarihi*, Çev. Hülya Uğur Tanrıöver, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gros, F. (2019). *Yürümenin felsefesi*, Çev. Albina Ulutaşlı, İstanbul: Kolektif Kitap.
- Gümgüm, R. (2020). Sanatçının Malzemesi Olarak Yürümek, *Journal of Arts*, 3, s. 205-218.
- Harvey, D. (2019). *Postmodernliğin durumu*, Çev. Sungur Savran, İstanbul: Metis Yayınları.
- Herzog, W. (2019). *Buzda yürüyüş*, Çev. Ali Bolcakan, İstanbul: Jaguar Kitap.
- James, F. (1984). *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*, *New Left Review*, Sayı: 146, 53-92.
- Liotard, J. D. (2023). *Postmodern durum*, Çev. İsmet Birkan, Ankara: BilgeSu Yayıncılık.
- Mill, J. S. (2019). *Özgürlük üzerine*, Çev. Berkay Tartıcı, İstanbul: Kutu Yayınları,
- Onfray, M. (2022). *Yolculuğa övgü coğrafyanın poetikası*, Çev. Murat Erşen, İstanbul: Ketebe Yayınları.
- Önen, S. (2016). *Kenti yürüyerek keşfetmenin sosyolojisi*, *İdealkent*, Sayı: 18/7, 286-303.
- Schneider, C. M. (2012). *The Ten List: Walk as Art*, Erişim Tarihi: 04 Nisan 2024, <https://124.im/v9Oi>.

Sennet, R. (2014). *Ten ve taş batı uygarlığında beden ve şehir*, Çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Metis Yayınları.

Shortell, T. ve Brown, E. (2014). *Introduction: Walking in the european city*. T.Shortell ve E.Brown (Eds.), *Walking in the European city: Quotidian mobility and urban ethnography*, Surrey: Ashgate, s. 1-20.

Solnit, R. (2016). *Yol aşkı yürümenin tarihi*, Çev. Elvan Kivılcım. İstanbul: Encore Yayınları.

Tala, Alexia, (2013). Atacama 1234567, Erişim Tarihi: 12 Haziran 2024 <https://l24.im/rbXDKuz>, Erişim: 07.04.2024

Thoreau, H. D. (2013). *Yürümek*, Çev. İlknur Urkun, İstanbul: Kafekültür Yayıncılık.

Yılmaz, M. (Haz.), (2015). *Sanatın felsefesi felsefenin sanatı*, Çev. Nazım Özüaydın, Ankara: Ütopya Yayınları.

GÖRSEL KÜLTÜR ve MİMARLIK: MİMAR ADAYLARININ GÖRSEL KÜLTÜR BAĞLAMINDA YARATICILIK SÜREÇLERİNE İLİŞKİN BİR DURUM ÇALIŞMASI

ASUMAN KAYA*, AYÇA YILMAZ**

ÖZ

Mimar adaylarının, görsel kültür birikimlerini kullanabilmesi, tasarımlarının sanatsal ve tasarımsal bakış açısıyla nasıl şekillendiğini eleştirel olarak değerlendirebilme ve yorumlayabilme becerilerinin betimlenmesi amaçlanan çalışma durum çalışması olarak desenlenmiştir. Amaçlı örneklem ile çalışma grubu olarak Eskişehir Teknik Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi Mimarlık Bölümünde eğitim gören öğrencilerden 2022-2023 Güz Döneminde 'Resimde Yeni Perspektifler' dersini alan öğrenciler belirlenmiştir. Çalışmada katılımcılarından iki farklı proje konusunda üçer tasarım yapmaları istenmiş; katılımcıların hazırlanmış olduğu 26 tasarım değerlendirilmiş ve yarı yapılandırılmış görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Elde edilen veriler katılımcıların; sanat akımlarıyla ilgili bilgi düzeylerinin belirlenmesi, Resimde Yeni Perspektifler dersinde öğrendikleri bilgilerin ortaya konulması, tasarımlarında yola çıktıkları sanat akımlarını seçme gerekçelerinin açıklanması, eleştirel bakış açılarına ışık tutabilmesi adına; çalışmalarını mimari açıdan ve tasarım açısından nasıl değerlendirdikleri, yaratıcılıklarının ve üreticiliklerinin görsel kültür bağlamında nasıl değerlendirdikleri çerçevesinde değerlendirilmiştir. Mimar adaylarının sanat akımları hakkındaki bilgilerinin yapmış oldukları uygulama çalışmalarıyla kalıcı öğrenmeye dönüştürdükleri, aynı zamanda yaptıkları değerlendirmelerle sanat eleştirisi ve eser analizi yapabilme becerilerini arttırdıkları görülmüştür. Diğer bir ifadeyle, yaratım sürecinde mimar adaylarının daha bilinçli bir yol izledikleri, sorgulama yetisi kazandıkları, estetik kaygı güttükleri, günlük yaşamda imgeleri bu bağlamda anlamlandırabildikleri sonuçlarına varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sanat, Görsel Kültür, İletişim, Mimarlık, Yaratıcılık.

* Dr. Öğr. Üyesi, Eskişehir Teknik Üniversitesi, Porsuk Meslek Yüksekokulu, Görsel-İşitsel Teknikler ve Medya Yapımcılığı Bölümü, asuman-kaya@eskisehir.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0003-3074-0643>.

** Dr. Araştırmacı, aycayilmazakademik@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-9350-4675>.

*** İki yazar da çalışmaya eşit oranında katkıda bulunmuşlardır. Çalışmada herhangi bir destek ve teşekkür beyanı veya çatışma beyanı yoktur.

VISUAL CULTURE AND ARCHITECTURE: A CASE STUDY on ARCHITECT CANDIDATES' CREATIVITY PROCESSES in THE CONTEXT of VISUAL CULTURE

ASUMAN KAYA*, AYÇA YILMAZ**

ABSTRACT

The study, aimed at describing the critical evaluation and interpretation skills of architectural students in terms of their ability to utilize their visual cultural accumulations and to analyze how their designs are shaped with an artistic and design perspective, was designed as a case study. Using purposive sampling, students from the Department of Architecture at Eskisehir Technical University who took the 'New Perspectives in Painting' course during the Fall Semester of 2022-2023 were identified as the study group. Participants were asked to produce three designs on two different project topics, and a total of 26 designs prepared by the participants were evaluated, followed by semi-structured interviews. The data obtained were evaluated in the context of participants' levels of knowledge about art movements, demonstration of the information they learned in the 'New Perspectives in Painting' course, explanation of why they chose the art movements they based their designs on, how they evaluated their work from an architectural and design perspective to shed light on their critical perspectives, and how they assessed their creativity and productivity within the framework of visual culture. It has been observed that the superficial knowledge regarding art movements, acquired by architectural students in their previous education, has been transformed into enduring learning through the practical exercises they have conducted. Furthermore, it has been noted that they have enhanced their abilities to engage in art criticism and artwork analysis through their evaluations. In other words, it was concluded that architectural students followed a more conscious path in the creative process, acquired questioning skills, pursued aesthetic concerns, and were able to interpret images in their daily lives within this context.

Keywords: Art, Visual Culture, Communication, Architecture, Creativity.

* Assist. Prof. Dr., Eskişehir Technical University, Porsuk Vocational School, Dep.of Audio-Visual Tech. and Media Production, asuman-kaya@eskisehir.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0003-3074-0643>

** PhD., Researcher, aycayilmazakademik@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-9350-4675>

*** There is no statement of support, acknowledgment, or conflict of interest in the study.

1. GİRİŞ

Estetik, yaratıcılık ve ifade özgürlüğüne dayanan bir disiplin olan sanatın birçok farklı disiplinle grift ilişkisi hem sanatın hem de ilişki içerisinde bulunduğu disiplinin şekillenmesine katkıda bulunmuştur. Bu disiplinlerden birisi de mimaridir. Bireyin ihtiyaçlarını karşılama ve eylemlerini sürdürebilmesi adına ihtiyaç duyulan bina ve yapıların tasarlanması işi olarak da tanımlanabilen mimarlık, bina tasarımında işlevsellik, estetik ve yaratıcılığı birleştirmektedir. TMMOB Mimarlar Odası yayınlamış olduğu Türkiye Mimarlık Politikası (2020, s. 2) metninde yer verdiği “Barınaktan kentsel tasarım boyutuna kadar yaşam alanlarını düzenleyen yapı ve mekân tasarımı etkinliği; toplumun gereksinmelerine, yapısına, ekonomik verilere, teknolojik gelişmelere bağlı olan bir sanattır.” ifadeleriyle mimarlığı bir tasarım etkinliği ve sanat olarak tanımlamaktadır. Mimarlığa ilişkin tanımların içerisinde *sanat* ve *tasarım* her zaman yer almaktadır. Bu bağlamda da sanat ve mimarinin birbiriyle kesişen iki disiplin olduğu söylenebilir. Gerek teknoloji gerekse yaşanan toplumsal değişimler, her ne kadar mimarlık ve sanat ilişkisinin zayıflamasına, ayrışmanın derinleşmesine yol açsa da bu iki kavram arasındaki bağ daima varlığını korumuştur (Kavas, 2009). Gerek çok yönlü düşünebilen, üretebilen ve tasarlayabilen, mesleki ve toplumsal konulara duyarlı, nitelikli mimarlar yetiştirilmesinde gerekse sanatsal ve estetik bakış açısının yansıtıldığı eserlerin ortaya konulmasında bu ayrışma ve kesişimlerin izlerini görmek mümkündür. Bu bağlamda mimari eğitim alan mimar adaylarının yöntem, teknik, teknoloji gibi alana özgü bilgilerin yanı sıra sanat, sanat tarihi, kültür, görsel kültür konularıyla ilgili bilgilerle donatılmasının da daha başarılı mimarların yetişmesine ve kaliteli eserlerin, mimari yapıların ortaya konulabilmesine imkân vereceğini söylemek yanlış olmaz. Diğer bir ifadeyle bilim, sanat, teknoloji gibi farklı disiplinlerle etkileşim içerisinde ve insan odaklı bir alan olan mimarlık mesleğinin öğretilmesi, mimarlık eğitimi -elbette ki temel prensipler korunarak- çağın gereklilikleri doğrultusunda geliştirilmeli, planlanmalı ve uygulanmalıdır.

Sanat, tarih, kültür, görsel kültür, iletişim konularının da mimarlık eğitimi planlamaların içerisinde yer alması olağandır. Sanat, görsel ve/veya sözel iletişim kurmaya odaklı, çağrışımlara bağlı, yaratıcılık odaklıdır. Bu bağlamda tasarımcının kişiliğinden, var olduğu çevreden, kültürden esinlenerek farklı perspektiflerle olaylara, sorunlara yaklaşabilir. Tasarımcı cevaplarını estetik kaygılarla kültürel değerleri harmanlayarak sumaktadır (Koca ve Yücesan, 2019). Sanat tarihi, sanat eğitimi disiplinleri içerisinde yer almakla birlikte ve günümüzün değişen paradigmaları dahilinde değişim geçirerek, günlük yaşam deneyimlerimizde karşılaşılan bir olgudur. Görsel kültür ise 21.yy’da ortaya çıkan çok yönlü iletişimin doğal sonucu olarak, bilgi birikimini ve yaygınlık kazanan görüntüsel açıların el birliği ile yarattığı yeni bir kültür biçimidir (Türkcan ve Coşkun, 2017, s. 73-83). Sanat tarihi, görsel kültür birikiminin en önemli ayağından biri olmakla birlikte günümüzde reklam tasarımından bilgilendirme tasarımlarına *görselin* ve *tasarımın* söz konusu olduğu tüm

alanlarda karşımıza çıkmaktadır. Eş deyişle sanat, tarih ve kültür kavramlarının disiplinlerarasılığı, mimarlık bölümü öğrencilerinin eğitimleri boyunca aldıkları derslerden edindikleri sanat tarihi ve sanat akımları hakkındaki bilgiler, yaratıcılık ve üretkenliklerini pozitif yönde beslemekle birlikte alanın da disiplinlerarasılığını göstermektedir.

Bu bağlamda çalışmada, mimar adaylarının tasarımlarında sanat tarihi ve sanat akımları bilgilerini nasıl kullandıkları, tasarımlarını nasıl şekillendirdikleri ve değerlendirdikleri incelenmiştir. Hazırlanan çalışma, tasarımların yapılandırılmasında mimar adaylarının, görsel kültür birikimlerini kullanabilme, hazırladıkları tasarımları sanatsal ve tasarımsal bakış açısıyla şekillendirdikleri eleştirel bakış açılarıyla değerlendirebilme ve yorumlayabilme becerilerini ortaya koyması açısından önemli görülmektedir.

1. 1. Görsel Kültür

Görsel kültür, görsel ve kültür kavramlarının birlikte kullanımıyla çok geniş bir alanı kapsayan, disiplinlerarası bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu nedenle öncelikle görsel kavramının, ardından kültür kavramının sonrasında ise görsel kültür kavramının ele alınması yerinde olacaktır.

Görsel, görme duyusuyla ilgili olan, göz aracılığı ile algılanan, görüntüler ve gözle izlenebilen her şeyin taşıdığı özelliktir. Bu aşamada görsel ve görüntü farkının ortaya konulması gerekmektedir. Görüntü, görme duyusuna hitap eder ve dışsal verilere yönelik algısalılığı içerirken *görsellik*, belirli bir amaç için belirli bir kapsamda hazırlanan, yorumlanan inşa edilen her şey olarak nitelendirilebilir. *Kültür* ise bireyin içerisinde yaşadığı toplumun gelişim sürecinde yaratılan maddi ve manevi değerler ile bunların sonraki nesillere aktarılmasında kullandığı doğal ve toplumsal çevresine egemenliğinin ölçüsünü gösteren araçların tümüdür (TDK, ty.; Eker ve Aslan, 2010).

Kültür, insanı temel alan ve insanın oluşturduğu bir tanımdır. Kültürün, değerlerin, inançların farklı şekillerde görselleştirilmesinin bir anlamda *görsel kültürü* anlattığı ifade edilebilir. İçerisinde kültürel öğeler barındırması, anlamlı olması gerektiğini vurgulayarak, “görsel” ve “kültür” olarak iki bağlamda ele alan Barnard (2010, s. 34) görsel kültürü, “görsel olan, insanlar tarafından üretilen, yorumlanan veya meydana getirilen işlevsel, iletişimsel ve estetik bir amacı olan her şey” olarak tanımlamaktadır. Balkır’a (2011, s. 116) göre “sanat tarihi, kültürel çalışmalar, sanat eğitimi ve eleştirel teoriyi içeren bir eğitim alanı”, Tanır’a (2019, s. 241) göre ise insanın ürettiği ve estetik kaygı güderek yorumladığı anlamlı imgeler olarak betimlenen görsel kültürün mimari tasarımlardan reklamlara, filmlerden gazete ve dergilere kadar geniş, kapsamlı bir tanıma sahip olduğunu söylemek yanlış olmaz.

İçerisinde bulunduğumuz yüzyılda gelişen teknolojiyle birlikte hızlanan ve farklı boyuta gelen iletişimle maruz kaldığımız ileti bombardımanı nedeniyle birey, tamamen ve sürekli olarak görsel, kültürel kodlarla çevrili bir yaşantı devam ettirmektedir (Duncum, 2001). İletilerin

çözümlemesi, yorumlanması ve anlaşılması aynı veya benzer kültürün, kültürel dilin paylaşılmasını gerektirmektedir. Kodlardan çıkarılan ortak anlamlar, zamansal ve bağlamsal farklılıklar, düşünme şekline bağlı olabilecek kod açılımları, algılanabilen veya algılanamayan tüm hususlar bu alanın içindedir (Çelikli, 2021, s. 8). Bu bağlamda sanat eğitimi alan tasarım temelli alanların tümünde, görsel okuryazarlığın geliştirilerek, eleştirel düşünme becerisi kazanılarak görsel kültür ürünlerinin üretilmesi, değerlendirilmesi ve eleştirilebilmesi oldukça önemli bir ihtiyaç olarak ortaya çıkmaktadır. Sanat eğitimi ve eleştirel pedagojinin yanı sıra disiplinlerarası bir alan olarak gelişen görsel kültür, görsel ve görselleşmiş olan insan deneyimlerini içeren oldukça kapsamlı bir alan olarak karşımıza çıkmaktadır (Duncum, 2005, s. 154; Başer, 2015, s. 5).

1.2. Görsel Kültürün Disiplinlerarasılığı

Görsel unsurların anlamlarına, işlevlerine, toplumsal etkilerine odaklanan görsel kültürün anlaşılması, çözümlemesi adına farklı perspektiflerden yaklaşılmasını ele alınmasını gerektirir. Bu bağlamda görsel kültür sanat tarihi, tasarım, modern sanat ve mimarlık gibi farklı disiplinlerde etkileşim içerisinde, iç içedir. Bu etkileşimli iş birliğinin de görsel kültür çalışmalarının zenginleşmesine ve derinleşmesine katkı sağladığı göz ardı edilmemelidir.

Sanat tarihçileri, görsel eserlerin tarihsel bağlamlarını, üsluplarını ve toplumsal işlevlerini inceleyerek, görsel kültürün zaman içindeki değişimini ve sürekliliğini ortaya koyar (Mitchell, 1994, s. 11). Görsel unsurlar kullanarak iletişim kuran ve estetik deneyimler yaratan tasarımcıların görsel kültür çalışmaları, tasarım süreçlerinin daha iyi anlaşılmasına ve geliştirilmelerine yardımcı olurken, farklı tasarım disiplinleri de görsel kültürün çeşitli yönlerini araştırarak, yaratıcı süreçlerin ve ürünlerin toplumsal bağlamlarını zenginleştirmektedir (Barnard, 2014, s. 85).

Geleneksel sanat anlayışlarını sorgulayan ve yeni ifade biçimleri arayan yaklaşımlarıyla modern sanat görsel kültürün dinamik ve sürekli değişen doğasını yansıtmaktadır. Bu değişimler, sadece sanatı değil toplumun genel görsel algısını da etkiler. Dolayısıyla görsel kültürün sınırları genişlemekte ve yeni estetik değerler ortaya çıkmaktadır (Benjamin, 1936, s. 223). Görsel kültürün somutlaştığı en belirgin alanlardan bir diğeri disiplin ise mimarlıktır.

Mekânın estetik ve işlevsel özelliklerini belirleyen görsel unsurların kullanımı; mimari tasarımların toplumsal ve kültürel bağlamlarının anlaşılmasında, form ve işlev arasındaki ilişkinin ortaya konulmasında görsel kültür önemli rol oynamaktadır (Jencks, 1984, s. 47). Disiplinlerarası bir alan olarak tanımlanan ve somut olarak güzel sanatlar eğitimi çatısı altında değerlendirilebilecek olan görsel kültür çalışmaları, imgelerin ne anlama üretildiği, nasıl yayıldığı ve nasıl anlamlandırıldığı ile ilgilenmektedir ki bu da toplumsal olduğu kadar kişisel bir yön de barındırmaktadır. Öğrencilerin görsel iletişim yeterliliklerini geliştirmesine duyulan ihtiyacı ortaya koyan, sanat eğitimi programlarında görsel kültür uygulamalarının yer

alması gerektiğini vurgulayan ve sanat eğitiminde görsel kültürün programda uygulanabilirliğini örnekleyen çalışmaları tartışan Özalp (2018, s. 706), çok yönlü sanat eğitiminin öğrencilerin görsel kültür kodlarını çözümlmelerini ve yorumlamalarını sağlaması açısından, görsel kültürü temel alan çalışmaların önemine vurgu yapmaktadır.

Güzel sanatlar eğitimi temelli derslere yer veren özellikle tasarım konusunu barındıran mimarlık gibi bölümler göz önünde bulundurulduğunda disiplinlerarasılık daha da önem kazanmaktadır. Toplumsal ve kültürel bir etkinlik olan mimarlık toplumsal bir bildirim ve kültürel bir kalıt üretimi olarak algılanabilir. Uygarlığın bütün dönemlerinde kültürel ve teknik değişimlerin en net şekilde yansıttığı görülen mimarlık, insanlık tarihinin de en kalıcı görüntüsünü oluşturmaktadır. Çatalhöyük'ten Gotik döneme, Rönesans'tan Art Nouveau akımına değin insanın görsel kültür birikimini sanat tarihinde etkin şekilde kendini gösteren bu alan, görsel kültürün disiplinlerarasılığında bir yapı taşı olarak karşımıza çıkmaktadır (Uçar, 2011, s. 4). Diğer bir anlatımla görsel kültürün disiplinlerarası doğası, farklı disiplinlerin bakış açısıyla görsel kültür çalışmalarının zenginleşmesine, toplumsal ve kültürel bağlamların daha iyi anlaşılmasına ve görsel unsurların daha etkili bir şekilde kullanılmasına olanak tanımaktadır.

1.3. Mimarlık Eğitimi ve Görsel Kültür

Mimarlık, yalnızca teknik ve mühendislik bilgisi gerektiren bir disiplin değil, aynı zamanda estetik ve kültürel değerlerin de derinlemesine anlaşılmasını gerektiren bir disiplindir. Mimarlık eğitimi, bu iki yönü birleştirerek öğrencileri hem teknik açıdan yetkin hem de kültürel ve sanatsal olarak bilinçli profesyoneller olarak yetiştirmeyi amaçlamaktadır. Bu bağlamda TMMOB Mimarlar Odası tarafından yayınlanan Türkiye Mimarlık Eğitimi Politikası'nda (2020) disiplinlerarasılığa ayrı bir başlık açılmış ve eğitim sürecinde önemi vurgulanmıştır. Mimarlık eğitiminin ana omurgasını *mimari tasarım atölyelerinin* oluşturduğu ve bu çerçevede tasarım atölyelerinin disiplinlerarası çalışmaların sergileneceği platformlar olarak değerlendirilmesi gerektiği ifade edilen Politika belgesinde (2020, s. 10 ve 7) "Zorunlu temel derslerin yanı sıra, büro ve şantiye stajları, disiplinler-arası ve kurumlar-arası çalışmalar, farklı atölye çalışmaları ve özellikle de psikoloji, sosyoloji, felsefe vb. gibi sosyal bilimler alanından sağlanacak katkılar eğitimin vazgeçilmez parçalarıdır." denilerek bu disiplinlerarasılığın özellikle seçmeli derslerle müfredat içerisinde kazandırıldığına işaret edilmiştir.

Mimarlık Fakültesi Dekanları Konseyi'nin (MİDEKON) 2021 yılında hazırlamış olduğu Lisans Programları Asgari Koşulları Komisyon Raporu'nda da mimarlık eğitiminin öğrenci merkezli ve birebir iletişim ile gerçekleştirilen uygulamalı bir eğitim olduğu, emek yoğun süreçler ve etkinlikler içerdiği, mimarlık eğitiminde mezunlara kazandırılması gereken bilgi, beceri ve yetkinliklerin çok boyutlu olduğu vurgulanmaktadır (Güçhan, 2023). Bu bağlamda mimarlık

meslek eğitiminde her ne kadar geleneksel yöntemlerle yenilikçi yöntemler farklılık gösterse de asıl olanının katılımcı ve kapsayıcı yaklaşımların benimsenmesi ile çözüleceğine işaret eden Politika metninde (2020) eğitim sürecinde karşılaşılan ortak sorunlar arasında şunlar yer almaktadır: Eleştirel düşüncenin geliştirilmesi. Yaratıcılığın çok boyutlu olarak (sosyal, kültürel, etik vb. yönleriyle) ele anılması. Sonuç ürünü (mimari proje ve de öğrencinin kendisi) süreç arasındaki ilişkilerin düzenli olarak izlenmesi, tartışılarak değerlendirilmesi. Bu bağlamda mimarlığın ve görsel kültürün disiplinlerarasılığı ile öğrencilerin yaratıcılığını geliştirmesi, farklı bakış açıları kazanabilmesi, tasarım fikirlerini aktarabilmesi, estetik duyarlılıklarını geliştirebilmesi adına görsel kültür ve sanat konularının mimarlık eğitimi içerisindeki yeri ve katkısı yadsınmaz.

2. AMAÇ

Hazırlanan çalışmada; mimar adaylarının eğitimleri süresince almış oldukları sanat temelli derslerden biri olan Resimde Yeni Perspektifler dersinde hazırladıkları proje çalışmalarında, sanat akımlarını tasarımlarında nasıl temellendirdikleri ve nasıl uyguladıklarının eleştirel ve yorumlayıcı bir bakış açısıyla betimlenmesi ve görsel kültür bağlamında değerlendirilmesi amaçlanmıştır.

Bu bağlamda çalışmada şu alt sorulara yanıt aranmıştır: Öğrencilerin,

- Sanat akımlarına dair bilgi düzeyleri nelerdir?
- Projelerinde sanat akımlarını kullanırken dikkat ettikleri hususlar nelerdir?
- Projelerine ilişkin mimari değerlendirmeleri nasıldır?
- Projelerine ilişkin tasarımsal değerlendirmeleri nasıldır?
- Proje yapılandırılmaları görsel kültür bağlamında nasıl değerlendirilebilir?

3. YÖNTEM

Kişinin görsel kültürden etkilenme şekli, görsel iletişim becerisinin gelişiminin anlaşılması ürün veya tasarım olarak ortaya konulan çalışmada oluşturduğu görsellerin veya görsellerde yapmış olduğu manipülasyonların incelenmesi ve analizi ile mümkün olabilmektedir (Özalp, 2018, s. 708). Mimar adaylarının sanat akımlarına ilişkin bilgilerini proje tasarım sürecinde nasıl kullandıkları, çalışmalarına nasıl işledikleri ve tasarımların nasıl şekillendiğini ortaya koymak amacıyla hazırlanan çalışma, bir durum çalışması olarak desenlemiştir.

Durum çalışması, belirli bir duruma ilişkin sonuçları ortaya koymak amacıyla bir ya da birkaç durumun derinlemesine araştırılmasıdır (Yıldırım ve Şimşek, 2018, s. 73). Çalışmanın deseninin doğası gereği çalışmada kullanılan veriler, katılımcılarla uygulama sürecinde yapılan yarı yapılandırılmış görüşmeler, katılımcıların tutmuş olduğu günlükler, uygulama esnasında yapılan gözlemler, ses kayıtları, fotoğraflar, doküman incelemesi ve ürün incelemesi aracılığıyla toplanmıştır (Karasar, 2016, s. 210; Yıldırım ve Şimşek, 2018, s. 130). Elde edilen

verilerin analizi ise tematik analiz yöntemi ile gerçekleştirilmiştir. Tematik analiz, araştırmacının veriler içinde tema ve örüntüler araması için odaklandığı analitik teknik olarak açıklanabilir. Verilerin aynı veya benzer durumlar için ortak temalar altında kodlanmasıyla o kodun özünde ne olduğunun bulunduğu bir analiz şeklidir (Glesne, 2015, s. 259).

Çalışmanın evrenini mimarlık eğitimi alan mimar adayları oluşturmaktadır. Bununla birlikte çalışmanın deseni, evrenin büyüklüğü göz önünde bulundurulduğunda amaçlı örnekleme yoluna gidilmiş ve Eskişehir Teknik Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi Mimarlık Bölümü'nde eğitim gören öğrencilerden 2022-2023 Güz Döneminde mesleki seçmeli ders olarak açılan 'Resimde Yeni Perspektifler' dersini alan öğrenciler (f=5) çalışma grubu olarak belirlenmiştir.

Çalışma grubunun belirlenmesi ve 'Resimde Yeni Perspektifler' dersinin seçilmesinde dersin amacı ve öğrenme çıktıları belirleyici olmuştur. Üretken, akılcı, yaratıcı, soyut analiz ve sentez yapma becerileri kazandırılması öngörülen dersin amacı "Öğrencinin resim tarihine dair bilgiler edinirken, resimde klasik sanat anlayışından modern bir yaklaşıma geçişte ressamların resim sanatını ele alışlarını farklı bakış açılarıyla ortaya koymaktır. Bu ders gerek resimlerin değişen konusunu gerekse ressamların felsefesini alışılmışın dışında irdelemeyi ve öğrencinin kendi sanatsal ve mimari gelişimine yaratıcı bir katkı sağlamayı amaçlamaktadır. Ders bu anlamda deneysel çizim uygulamalarını içermektedir." olarak ifade edilmektedir. Dersin sonunda ise öğrencinin yaratıcı düşünmesi, sanatsal form üretebilmesi, sanatsal formlarla çevre arasında ilişki kurabilmesi, kendi anlatım dili ve olanaklarını malzemenin olanakları ile birleştirerek sanatsal bir bakış açısı oluşturabilmesi öngörülmektedir (Resimde Yeni Perspektifler Ders Bilgilendirme Dosyası, Ty.).

Dersin amacında açıkça ifade edildiği üzere, öğrencilerin sanatsal ve mimari gelişimine yaratıcı katkı sağlamak amacıyla sanat akımlarına ilişkin verilen bilgilendirmeler ardından deneysel çizim uygulaması yapılması planlanmıştır. Tablo 2'de de görüldüğü üzere, dersi alan öğrencilerin içerisinde bir kişinin bölüme yeni başlamış olması yapılacak olan deneysel tasarımların çerçevesinin sınırlandırılmasını gerekli kılmıştır. Bu kapsamda öğrencilerden iki farklı proje uygulaması yapılması istenmiştir. İlk proje çalışmasının konusu "sütun tasarımı" ikinci proje konusu ise "merdiven tasarımı"dır. Öğrencilerin hazırlayacakları her proje konusu için üç farklı tasarım çalışması yapmaları ve her tasarım çalışmasında da farklı bir sanat akımını işlemeleri istenmiştir. Birinci ve ikinci proje konuları ile ilgili tasarım çalışmalarında seçilen sanat akımlarının aynı veya farklı olması öğrencilerin seçimine bırakılmış olup, her proje konusunda farklı sanat akımının işlendiği üç, toplamda da altı tasarım çalışması hazırlamaları istenmiştir.

Tablo 1: Katılımcıların hazırlaması istenilen proje konuları ve tasarım çalışması sayısı dağılımı

	I. proje konusu "Sütun tasarımı"		II. proje konusu "Merdiven"
Seçilen sanat akımı	1. çalışma	Seçilen sanat akımı	1. çalışma
Seçilen sanat akımı	2. çalışma	Seçilen sanat akımı	2. çalışma
Seçilen sanat akımı	3. çalışma	Seçilen sanat akımı	3. çalışma

Hazırlanan birinci projeye öğrenciler üçer çalışmayla katılmış ve 15 çalışma değerlendirmeye alınmıştır. Bununla birlikte ikinci projeye bir öğrenci çalışmalarını teslim etmeyerek tamamen katılım göstermemiş ve bir öğrencide bir çalışma teslim etmeyerek kısmen katılım göstermiştir. Bu sebeple ikinci proje kapsamında sadece 11 çalışma değerlendirilmiştir.

Hazırladıkları tasarım çalışmalarlarıyla ilgili öncesi ve sonrası gözlem ve değerlendirmeleri için görüşleri alınan öğrencilerin görüşlerine ve çalışmalarına yer verilirken bilgileri açık olarak kullanılmamış olup "katılımcı" olarak tanımlanmıştır. Metni içerisinde yapılan atıflarda ise "katılımcı+numara" şeklinde kodlanan ve "Kx" şeklinde gösterilen katılımcılara ilişkin bilgilere Tablo2'de yer verilmiştir.

Tablo 2: Katılımcı Bilgileri

Katılımcı	Cinsiyet	Sınıf	Daha önce sanat temelli ders almış mı?
K1	Kadın	4	Evet
K2	Kadın	4	Evet
K3	Erkek	4	Evet
K4	Kadın	4	Evet
K5	Erkek	1	Evet

Çalışmada gözlem, uygulamanın yapıldığı dönemi kapsayan ders sürecinde yapılmış olup, yarı yapılandırılmış görüşmeler vize sınavlarının yapıldığı haftada gerçekleştirilmiştir. Her bir katılımcı ile ayrı ayrı gerçekleştirilen görüşmelerde yarı yapılandırılmış sorular çalışma amacına uygun olarak hazırlanmış olup, katılımcıların izni ile görüşmeler kayıt altına alınmıştır.

Gerçekleştirilen yarı yapılandırılmış görüşmelerde katılımcılara şu sorular yöneltilmiştir: Daha önce almış olduğunuz derslerde sanat akımları ile ilgili öğrendiniz bilgilerden neler hatırlıyorsunuz? Resimde Yeni Perspektifler dersinde öğrendiğiniz sanat akımları nelerdir? Sütun ve merdiven tasarımlarınızda hangi sanat akımını kullandınız ve neden tercih ettiniz? Proje ürünlerinizi mimari açıdan nasıl değerlendirirsiniz? Proje ürünlerinizi tasarımsal açıdan nasıl değerlendirirsiniz? Tasarımlarınızın yaratım sürecini görsel kültür bağlamında nasıl değerlendirirsiniz?

Kayıt altına alınan görüşmelerin deşifresi yapılmış ve elde edilen veriler, Nvivo12 nitel veri analiz programı aracılığıyla kod ve temalar oluşturularak tematik analiz yöntemiyle analiz edilmiştir. Görüşmelerin analizinden elde edilen temalar çerçevesinde yapılan değerlendirmelerde her bir temaya ilişkin olarak katılımcıların görüşlerinden yapılan alıntılara yer verilerek bütüncül bir bakış açısıyla yorumlanmıştır.

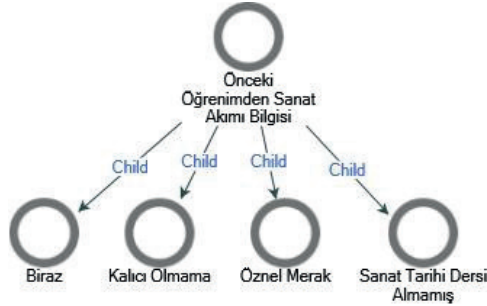
4. BULGULAR

Mimar adaylarının tasarımlarında sanat akımlarına ilişkin bilgilerini nasıl kullandıkları, tasarımlarını nasıl şekillendirdikleri ve değerlendirdiklerinin incelendiği çalışmanın bu bölümünde bulgulara ayrı başlıklar halinde yer verilmiştir.

4. 1. Mimarlık Bölümü Öğrencilerinin Sanat Akımlarına Dair Bilgi Düzeylerine İlişkin Bulgular

Yarı yapılandırılmış görüşmelerde katılımcılara öncelikle sanat akımlarıyla ilgili bilgi düzeylerinin anlaşılması adına “Daha önce almış olduğunuz derslerde sanat akımları ile ilgili neler öğrendiniz?”, devamında da uygulamanın yapıldığı “Resimde Yeni Perspektifler dersinde öğrendiğiniz sanat akımları nelerdir?” soruları yöneltilmiştir. Elde edilen temalar Şekil 1 ve Şekil 2’de görselleştirilerek değerlendirilmiştir.

“Daha önce almış olduğunuz derslerde sanat akımları ile ilgili neler öğrendiniz?” sorusunun yanıtlarının analizinde dört farklı temaya ulaşılmıştır. Bunlar sırasıyla; “biraz”, “kalıcı olmama”, “öznel merak”, “sanat tarihi dersi almamış” şeklindedir.



Şekil 1: Önceki Öğrenim Sanat Akımı Bilgisi

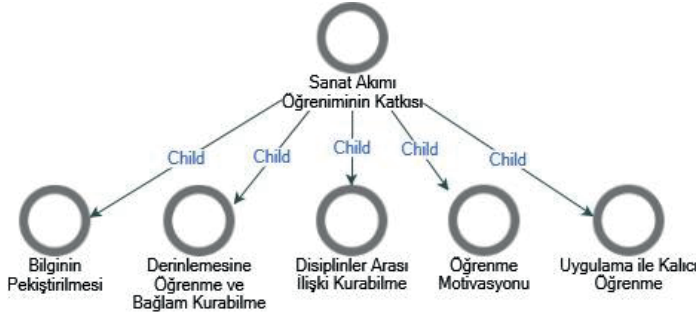
Yapılan görüşmelerde katılımcılar sanat tarihi ve sanat akımlarına dair bilgi sahibi olduklarını ancak bunun yeterli düzeyde ve derinlemesine ve kalıcı bir öğrenme olmadığını ifade etmişlerdir. Katılımcıların konu ile ilgili ifadeleri şu şekildedir:

K1 (2022), “Daha önce sanat tarihi ve mimarlık tarihi derslerinde hocalarımız biraz sanat akımlarından bahsetmişti. Çok hâkim değildim, bu derste (Resimde Yeni Perspektifler) ayrıntılı olarak daha çok görme fırsatım oldu.” derken, K3 (2022), “Sanat akımlarının onları birbirinden ayıran özellikleri vardır, bütün özellikleri olmasa da genel olarak yani isimlerini biliyordum ama ne kadar kalıcı tartışılır.” demiştir. Gerekçe olarak ise K2 (2022), “Sanat

akımlarını açıkçası birçok derste anlatıyorlar ama sürekli unutuyordum herhangi bir uygulama vs. yapılmadığı için.” diyerek uygulama eksikliğini dile getirmiştir.

Bununla birlikte bu eksikliğı gidermenin bireysel çabalarla olabileceğini ifade eden K4, (2022) ise “Mimarlık tarihi dersinde gördüm akımları. Daha önce kişisel merakım nedeniyle kitap alıyordum, başka yerde gördüğümü ya da öğrendiğimi söyleyemem. Yani kişisel merakım diyebilirim bu sayede biliyorum diyebilirim.” diyerek konu ile ilgili bilgi düzeyini görece hâkim olarak ifade etmiştir. Bir katılımcı ise 1. Sınıf olması nedeniyle ilk kez sanat akımlarını içeren bir ders aldığını belirtmiştir.

“Resimde Yeni Perspektifler dersinde öğrendiğiniz sanat akımlarına ilişkin görüşleriniz nelerdir?” sorusunun yanıtları incelendiğinde ise ulaşılan temalar Şekil 2’de gösterilmiştir. Bunlar: “Bilginin pekiştirilmesi”, “derinlemesine öğrenme ve bağlam kurabilme”, “disiplinlerarası ilişki kurabilme”, “öğrenme motivasyonu”, “uygulama ile kalıcı öğrenme”



Şekil 2: Sanat Akımı Öğreniminin Katkısı

Katılımcılar sanat akımlarına aşina olsalar da, yeterli öğrenmenin gerçekleşmediğini belirtmiş olsalar da, Resimde Yeni Perspektifler dersinde teorik olarak öğrendikleri yüzeysel bilgi olarak kalan sanat akımlarına ilişkin bilgilerin yapmış oldukları uygulama çalışmaları ile kalıcı hale geldiğini ifade etmişlerdir. Bununla birlikte proje kapsamında hazırladıkları tasarım çalışmalarında mimari ile sanat akımlarını birleştirerek disiplinlerarası farklı bakış açıları kazandıklarını belirtmeleri önemli görülmektedir. Katılımcıların konu ile ilgili ifadeleri şu şekildedir:

Bu derste aslında genel anlamda geçmişte öğrenimlerimde sadece akımların başlıklarını öğrenirken burada sanat akımlarının özelliklerini ve sadece mimaride değil, bunun işte görsel sanatlarda, plastik sanatlarda nasıl yansıdığını daha detaylı bir bilgilendirme oldu benim için. Özellikle daha detaylı olduğunu vurgulayabilirim çünkü alanımızla birleştirerek bir sürü iş yaptık, proje yaptık, kalıcı oldu (K1, 2022).

K2 (2022), “Burada şu an ilgilendiğim sanat akımlarını uygulama yaparak kullanma fırsatım olduğu için kesinlikle kalıcı oldu.” derken K3 (2022) “Daha önceden bir alt yapım yok da diyemiyorum ama yeterli değildi işte. Hem tekrar hatırlamam için hem de pekiştirmem için iyi olduğunu söyleyebilirim.” demiştir.

4.2. Mimarlık Bölümü Öğrencilerinin Projelerinde Sanat Akımlarını Kullanırken Dikkat Ettikleri Noktalara İlişkin Bulgular

Görsel kültür bağlamında sanat tarihi ve sanat akımları çerçevesinde katılımcılardan iki farklı uygulama projesi istenmiştir. Bu projelerden ilki üç farklı sanat akımını kullanarak üç farklı sütun tasarımı; ikincisi ise üç farklı sanat akımından temellendirilen üç farklı merdiven tasarımıdır. Katılımcıların öğrendikleri bilgileri kullanım şekillerinin ve eleştirel bakış açılarının ortaya konulması amacıyla tasarımlarında hangi sanat akımını neden tercih ettikleri sorgulanmıştır.

Öncelikle katılımcılara “Sütun tasarımlarınızda hangi sanat akımını kullandınız ve neden bu sanat akımını tercih ettiniz?” sorusu yöneltilmiştir. Katılımcıların yanıtlarına göre sütun tasarımlarında tercih ettikleri sanat akımları tablolaştırılarak Tablo3’te paylaşılmıştır.

Tablo 3: Sütun Tasarımı Proje Ödevlerinde Tercih Edilen Sanat Akımları

	1. Çalışma	2. Çalışma	3. Çalışma
K1	Fütürizm	Neo Klasizm	Süprematizm
K2	Pop Art	Romantizm	Kübizm
K3	Dadaizm	Roma Dönemi	Maniyerizm
K4	Dadaizm	Puantizm	Soyut Resim
K5	Barok ve Rokoko	Romantizm	Süprematizm

Katılımcıların on iki farklı sanat akımını kullanarak hazırladıkları sütun tasarımlarında Dadaizm, Süprematizm ve Romantizm 2’şer çalışmada kullanılmıştır. Katılımcıların çalışmalarını özelinde tercih ettikleri sanat akımlarını kullanma gerekçeleri sırasıyla şu şekildedir.

- Sütun tasarımlarına Şekil 3’te yer verilen K1, sanat akımlarından Fütürizm, Neo Klasizm ve Süprematizmi seçme gerekçelerini şu şekilde açıklamaktadır.



Şekil 3: K1'e ait sütun tasarımları

... Fütürizm akımı daha çok hareket, hareketli bir nesne oluşu aslında fütürizmin mimarideki ve sanattaki yeri biraz daha farklı çünkü normalde daha yumuşak çizgilerken mimaride daha keskin, sert çizgileri var. O yüzden birazcık daha yumuşak çizgilerle hareket, devamlılık esaslı bir tasarım yapma odaklı ilerledim. Neo Klasizm, tamamen sütunların başlıkları süslü, baktığımızda üçgen alınlıklar, süslü başlıklar görüyoruz. O yüzden ben de aslında yapıda olan üçgen alınlıklı başlıklarımı koyarak daha farklı bir bakış açısıyla yaklaştım. Süslü bir başlık etkisiyle devam ettirdim. Süprematizm, tamamen geometrik şekillerin hâkim olduğu bir sütun tasarımı kullandım. Ama bunları yaparken ritim, hareket vs. tasarım öğelerini de kullanarak daha oranlı ve uyumlu bir tasarım elde ettim (K1, 2022).

K1'in anlatımından ve ortaya koyduğu ürünlerden çıkışla başarılı tasarımlar yaptığı, yaptığı tasarımlarını da çalışmanın amacına uygun olarak temellendirildiğini söyleyebiliriz.

- Sütun tasarımlarına Şekil 4'te yer verilen K2, sanat akımlarından Pop Art, Romantizm ve Kübizmi seçme gerekçelerini şu şekilde açıklamaktadır.

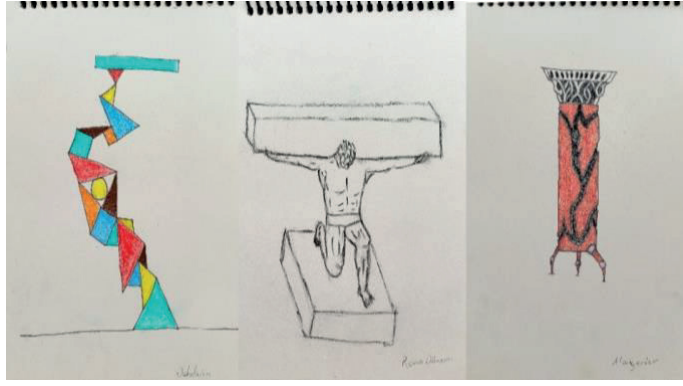


Şekil 4: K2'ye ait sütun tasarımları

Öncelikle Pop Art'ı tercih ettim. Renkler ve şekiller ilgimi çekmişti, çarpıcıydılar ve çok netteler. Bu sebeple o şekilleri ve renkleri vurguladığım bir sütun tasarımı yaptım. Sonrasında Romantizm akımını tercih ettim. Önerinizle kadının güçlü yönlerini ortaya çıkaran güçlü bir akımdı, bu sebeple kadın figürüne yakın köklerinden doğan bir sütun tasarlamayı tercih ettim. Kadının güçlü yönlerini gösterebilme fikri ilgimi çekti aslında. Son olarak Kübizm akımını seçtim. Farklı açılardan bakması ve şekillerin daha keskin, daha net şekillerde olması ve renklerin kullanımı ilgimi çekti. Farklı açılardan bakışlar mevcut aslında bu akımın içinde. Farklı açı yöntemleri değişti, ilgimi çekti (K2, 2022).

Kullanmayı tercih ettiği sanat akımlarını ve bu doğrultuda ortaya koyduğu tasarımları anlatan K2'nin de başarılı tasarımlar yaptığı söylenebilir.

- Sütun tasarımlarına Şekil 5'te yer verilen K3, sanat akımlarından Dadaizm, Roma Dönemi ve Maniyerizmi seçme gerekçelerini şu şekilde açıklamaktadır.

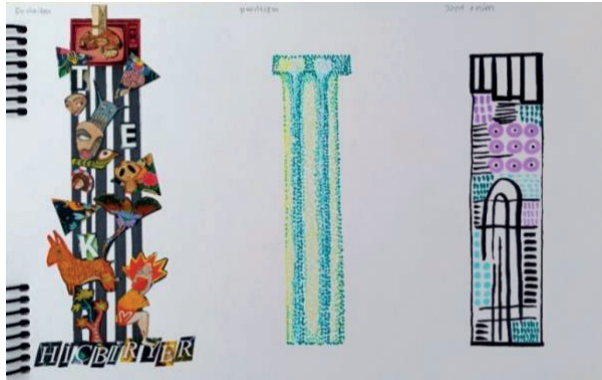


Şekil 5: K3'e ait sütun tasarımları

Dadaizm'de kolon bir taşıyıcı olduğu için daha sabit ve güçlü durması gerekiyor. Ben biraz eleştiri getirmek için çarpıttım biraz. Bunu gören biri binayı taşıyabileceğini asla düşünmeyecek. Yıkılacağını düşüneceği için rahatsız olacak. Burada insanları rahatsız etmeyi düşündüm. Roma Dönemi'nde yapılan heykeller ve binalar insan üzerindeki ezici üstünlüğü hoşuma gidiyordu diyebilirim. O yüzden devasa bir insan suretini bir kolon olarak kullanmak biraz farklı bir anlam kattı bence. Ezici üstünlük terimi üzerinde durduğumu söyleyebilirim. Maniyerizm'de de daha klasik süslemeden ziyade teknolojinin ve gelecekteki öğelerin eskinin yerini alacağını düşündüğüm için biraz eleştirel bir bakış açısı oldu. Eskiye nazaran yeninin yerini almasını eleştirel bir bakış açısıyla öne çıkarmak istedim (K3, 2022).

Eleştirel bir yaklaşım dilini ele alan K3'ün hazırladığı çalışmaların amaçladığı doğrultuda yapılandırıldığı ve dersin amacı doğrultusunda başarılı bir tasarım dili geliştirdiği söylenebilir.

- Sütun tasarımlarına Şekil 6'da yer verilen K4 sanat akımlarından Dadaizm, Puantizm, Soyut Resim seçme gerekçelerini şu şekilde açıklamaktadır.



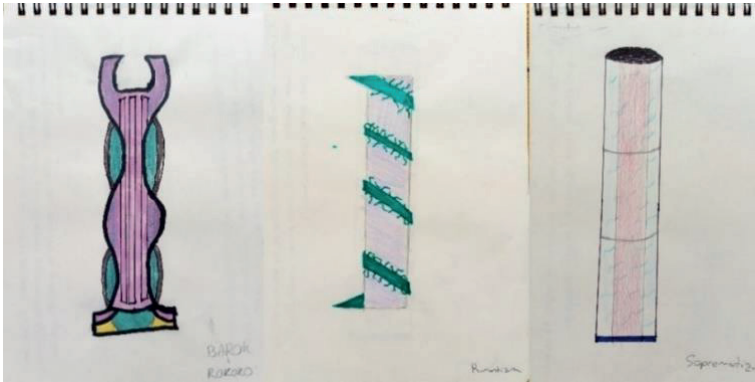
Şekil 6: K4'e ait sütun tasarımları

Dadaizm bana ilginç geldi. Gördüğüm örneklerden dolayı böyle kolaj tekniğiyle yapılan şeyler çok ilgimi çekti ve onları denemek istedim. Burada bir eleştiri var, eleştirdikleri bir şey var sanata karşı, o beni kendine çok çekti. Belki kolaj tekniğinde bir şey katmış olabilirim. Bir de yazı ekledim "hiçbir yer" yazmışım

orada aslında o işte şeyi eleştiriyorum, sanat eleştirisini. Puantizm de çok sabır isteyen, çok emek isteyen bir akım, denemek istedim, deneyimlemenin nasıl olacağı fikri beni heyecanlandırdı. Noktalarla yapıyor ya küçük küçük parçalardan bütüne gidilince harika işler çıkıyor, aslında parça ve bütün ilişkisi var, bu yüzden denemek istedim. Soyut Resimde de çok özgür hareket edebileceğimi tahmin ettiğim için seçtiğimi söyleyebilirim. Sosyal medyadan etkilenecek denemek istedim. Çünkü artık hep onunla ilgili şeyler çıkıyor karşıma (K4, 2022).

Benzer şekilde eleştirel bir dil ile tasarımlarını tamamlayan K4'ün de temellendirdiği sanat akımlarına atıf yaparak özgün bir tasarım dili kullandığı ve dersin amacına yönelik olarak başarılı bir bakış açısına sahip olduğu söylenebilir. Henüz 1. sınıf olan ve daha önce herhangi bir tasarım, çizim, sanat tarihi vb. ders almayan K5, bu ders ile ilk kez öğrendiği bilgilerini yine ilk kez çizim yaparak pekiştirmiştir. Ders kapsamında yapılan değerlendirme bu fark gözetilerek yapılmıştır.

- Sütun tasarımlarına Şekil 7'te yer verilen K5, sanat akımlarından Barok ve Rokoko, Romantizm, Süprematizm seçme gerekçelerini şu şekilde açıklamaktadır.



Şekil 7: K5'e ait sütun tasarımları

Konulara hâkim olmadığım için kişisel yakınlıklarına göre seçtim diyebilirim. Bu Barok mimarisi Rönesans mimarisi biraz daha beni yansıtıyor diyebilirim. Kasvetli, pastel tonlarda. Romantizmle biraz daha duygusal bağ kurduğumu söyleyebilirim yani süslemeleri falan çok ilgi çekici oldu benim için. Süprematizm biraz daha içimizdeki duyguları geometrik şekillerle yansıtmanıza olanak verdiği için ilgimi çekti aslında, benim için çok farklı bir bakış açısı oldu çünkü. Barok ve Rokoko için yaptığım sütunda en alt ve en üst kısımda genişleyen tarafları, kullandığım pastel renkler, ana yüzeyde olan göçükler de rastlanıyor Barok'ta mesela. Romantizm'de biraz daha sürreal bir çalışma. Bir kolon var o kolonun etrafında bir dal var onu saran, aslında sıkıyor onu ama kolon da ayakta kalabiliyor, yıkılmıyor. Süprematizm duyguların şekilciliği ile alakalı demiştim. Ortada yine kolon var, bu kolon binayı ayakta tutuyor. Dıştan baktığımızda ana kolonun dışında bir cam çerçeve var, ama cam olması, hafif olması, kırılğan gibi görünmesi onu güçsüz kılıyor. Böyle bir bakış açısı kattım (K5, 2022).

Ortaya koyduğu ürünleri temellendirdiği sanat akımlarını ve ürünlerinin tasarımsal değerlendirmesini oldukça iyi betimleyen K5'in de başarılı tasarımlar yaptığı ve yaptığı tasarımların çalışmanın amacına uygun olduğu söylenebilir.

Katılımcılara ikinci proje çalışmalarıyla ilgili olarak "Merdiven tasarımlarınızda hangi sanat akımını kullandınız ve neden bu sanat akımını tercih ettiniz?" sorusu yöneltilmiştir. Katılımcıların yanıtlarına göre merdiven tasarımlarında tercih ettikleri sanat akımları tablolaştırılarak Tablo4'te paylaşılmıştır.

Tablo 4: Merdiven Tasarımı Proje Ödevlerinde Tercih Edilen Sanat Akımları

	1.Çalışma	2.Çalışma	3.Çalışma
K1	Fütürizm	Süprematizm	Barok
K2	Katılmadı	Katılmadı	Katılmadı
K3	Neo Klasizm	Dadaizm	Süprematizm
K4	Fovizm	Fütürizm	Dadaizm
K5	Barok	Rönesans	Katılmadı

Katılımcıların yedi farklı sanat akımını kullanarak hazırladıkları merdiven tasarımlarında bir önceki projede olduğu gibi Dadaizm ve Süprematizm 2'şer çalışmada kullanılmıştır. Aynı zamanda 2'şer çalışma ile Fütürizm ve Barok akımları da merdiven projesinde öne çıkan sanat akımları olmuştur. Merdiven tasarımı projesine ilk proje çalışmasından farklı olarak hiçbir çalışma teslim etmeyerek tamamen katılım göstermeyen bir kişi ve üç çalışmadan yalnızca ikisini teslim ederek kısmen katılım gösteren bir kişi bulunmaktadır. Bu nedenle sadece 11 çalışma değerlendirilmiştir. Katılımcıların çalışmaları özelinde tercih ettikleri sanat akımlarını kullanma gerekçeleri sırasıyla şu şekildedir.

- Merdiven tasarımlarına Şekil 8'te yer verilen K1, sanat akımlarından Fütürizm, Süprematizm, Barok akımlarını seçme gerekçelerini şu şekilde açıklamaktadır.



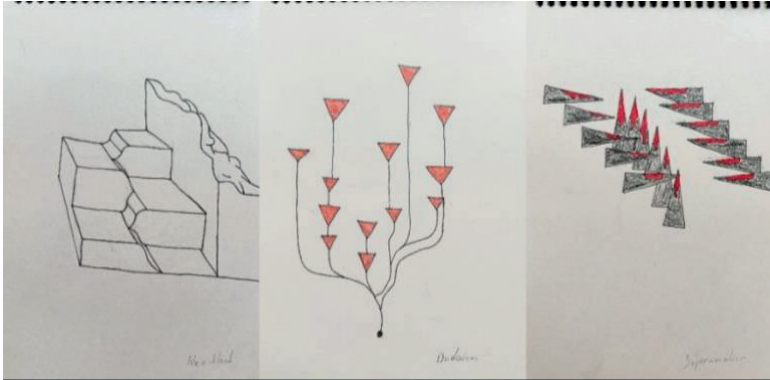
Şekil 8: K1'e ait merdiven tasarımları

İlk çalışmamda yine fütürizm kullanmak istedim, bu sefer merdivenin yandan, önden yani perspektif görünüş değil de bir tık arkadan görünüşünü çizmek istedim ve merdivenin aslında daha çok galeri boşluğunda bir hareket ve akım yakalamak istedim. Sanki böyle bir boşluktan yukarı, bir harekete çıkıyormuş

mantığıyla yaptım. Aynı zamanda merdivenin arka kolunu daha sanki böyle bir anda canlanacakmış gibi kullanarak yaptım. Bir tık daha canlanan bir tasarım odağıyla hareket ettiğimi söyleyebilirim. İkinci tasarımı Süprematizm, birazcık daha keskin hatlarla yine aynı şekilde geometrik şekillerin kullanımı odaklı gidildi. Daha perspektif bir bakış açısıyla, sanki merdivenin korkulukları farklı geometrik şekillerden oluşmuş gibi, aynı zamanda merdivenin oturduğu yüzey de farklı geometrik şekillerden oluşmuş gibi tasarlanıp geometrik şekillerin uyum ve denge içerisinde olduğu bir tasarım yapma anlayışıyla devam ettim. Üçüncü tasarımı Barok, aslında burada da öncelikle birazcık o dönemdeki mimari merdivenleri inceledim. Genelde basamaklar daha oval bir şekilde gelip, böyle orantısı küçük küçük gelip giderek büyüyen merdiven basamakları vardı daha oval bir şekilde. Merdivenin korkulukları da genelde çok süslü, dönemi yansıtan başlıklar olurken, barok dönemde koyu renk tercih edildiği için ben de tasarımımda daha çok koyu, biraz o dönemin buhranlı halini yansıtan renkler ve desenler kullanmaya çalıştım (K1, 2022).

K1'in tasarladığı merdivenleri ve yaptığı tasarımları çalışmanın amacına uygun olarak başarıyla ortaya koyduğu söylenebilir.

- Merdiven tasarımlarına Şekil 9'da yer verilen K3, sanat akımlarından Neo Klasizm, Dadaizm, Süprematizm akımlarını seçme gerekçelerini şu şekilde açıklamaktadır.

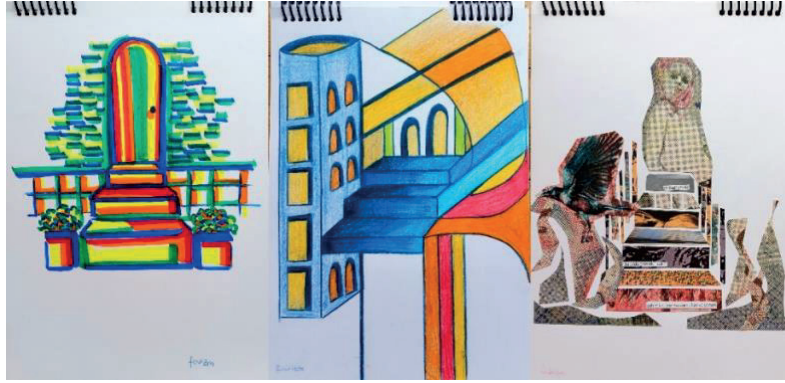


Şekil 9: K3'e ait merdiven tasarımları

Merdiven dediğimizde mimarlıkta daha klasik bir perspektiften basamaklar geliyor aklımıza. O yüzden Neo Klasik'te daha klasik bir merdiven tasarımına yöneldim. Dadaizm'de ise yine alışılmışın dışında bir bakış yakalamak istedim. Binalarda da yumuşak bir bölgedir ya depremde vs. merdivenler, insanların güvende hissedemeyeceği, bakınca rahatsızlık hissedeceği tasarımlar yapmak istedim çünkü zaten Dadaizm bunu amaçlar, rahatsızlık verir. Süprematizm'de ise aynı şekilde bir önceki tasarımımda olduğu gibi standartlaşmış şeklin dışına çıkmak istedim açıkçası. Merdiven denilince akla ilk gelen klasik bir görüntüden ziyade daha soyut bir şey çalıştım (K3, 2022).

Yine eleştirel bakış açısını öne çıkaran K3'ün hazırladığı merdiven tasarımlarının amaçladığı doğrultuda yapılandırıldığı ve çalışmanın amacı bakımından başarılı bir tasarım dili kullandığı söylenebilir.

- Merdiven tasarımlarına Şekil 10'da yer verilen K4, sanat akımlarından Fovizm, Fütürizm, Dadaizm akımlarını seçme gerekçelerini şu şekilde açıklamaktadır.

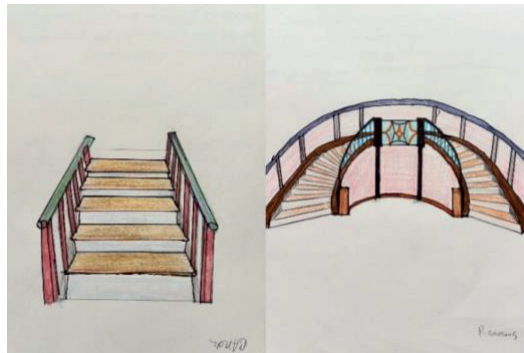


Şekil 10: K4'e ait merdiven tasarımları

Fovizm'de renkler çok hoşuma gidiyordu. Fütürizm'de de aslında yine gördüğüm renkler ve örnekler çok hoşuma gitmişti, zaten biraz onları andırıyor aslında yaptığım şey. Dadaizm de zaten dediğim gibi tasarım dili olarak beğeniyorum. Fovizm'de daha çok renkler baskın olduğu için burada da sadece renkler üzerinde yoğunlaştım aslında var olan boyanın o saf halini kullanıyorlar hani kırmızı sarı turuncu artık neyse hani karıştırmıyor etmiyor. Biraz onu ön plana çıkardım. Fütürizm'de yani çok böyle anlamsız oluyor aslında ama bütüne baktığınızda bir şey anlatıyor. Çizgilerin uzaması, onların bir şeylere dönüşmesi falan. Biraz onu ön plana çıkardım. Dadaizm'de yine bir eleştiri gibi yaklaşmayı tercih ettim. Burada yazılarla eleştiri getirdim daha ağırlıklı olarak sanırım (K4, 2022).

Merdiven tasarımlarında da sanatın doğasında olduğu gibi eleştirel bakış açısını devam ettiren K4'ün yola çıktığı sanat akımlarını benimseyerek betimlediği ve dersin amacına yönelik olarak başarılı bir bakış açısına sahip olduğu söylenebilir.

- Merdiven tasarımlarına Şekil 11'da yer verilen K5, sanat akımlarından Barok ve Rönesans akımlarını seçme gerekçelerini şu şekilde açıklamaktadır.



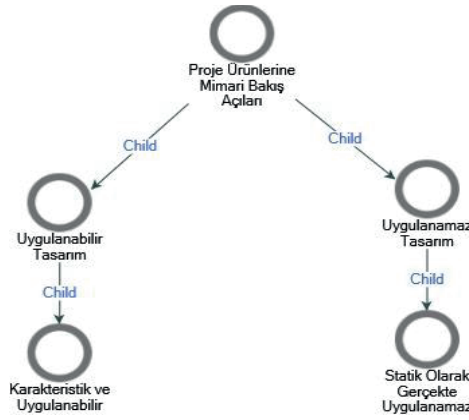
Şekil 11: K5'e ait merdiven tasarımları

Yine Barok akımını tercih ettim. 2.de Rönesans tercih ettim. Sarayların girişindeki çift taraflı merdivenlere benziyor, güç ve hakimiyet kokuyor. Saray yapısını temsil etsin istedim, renkleriyle şekilleriyle olsun içeriyor bu akımdan öne çıkan öğeleri. Rönesans'taki renklerin dışında çift taraflı olması, ortaların cam, dışlarının kalın duvarla çerçevelenmesi falan halklar sarayın çatışmasını anlatıyor. Barokta da keskin ve net hatlar kattım, döneme uygun olarak (K5, 2022).

Uygulama projesin kapsamında ürettiği merdiven tasarımlarını, tasarımda dikkat ettiği sanat akımı özellikleriyle özdeşleştiren ve bunu görüşlerinde dersin amacına uygun olarak ifade eden K5'in de başarılı merdiven tasarımları yaptığı söylenebilir.

4.3. Mimarlık Bölümü Öğrencilerinin Sanat Akımlarından Çıkışla Tamamladıkları Projeleri Mimari Açıdan Nasıl Değerlendirdiklerine İlişkin Bulgular

Uygulama projelerini tamamlayarak hazırladıkları tasarımlarını açıklayan katılımcılara görsel kültür bağlamında eleştirel bakış açılarına ışık tutabilmesi adına "Proje ürünlerinizi mimari açıdan nasıl değerlendiriyorsunuz?" sorusu yöneltilmiştir. Katılımcıların yanıtları "uygulanabilir tasarım" (f=3) ve "uygulanamaz tasarım" (f=2) olarak iki tema altında toplanmıştır (Şekil 12). Uygulanabilme ve uygulanama gerekçeleri sorgulandığında ise uygulanabilir tasarımların "karakteristik ve uygulanabilir olduğu" (f=3), uygulanamaz tasarımları ise "statik gerekçeyle uygulanamayacağı" (f=2) yönünde görüş bildirilmiştir.



Şekil 12: Katılımcıların proje ürünlerine mimari bakış açıları

Uygulanabilirlik ilkesine göre öğrenciler, ürünlerini temellendirmeyi seçtikleri sanat akımlarının kendi özelliklerine göre değişkenlik gösterdiğini, bazı düzeltmelerle en "uçuk" tasarımlarının bile uygulanabilir hale gelebileceğini belirtmişlerdir. Bu bağlamda K1'in, ifadesi bu temayı desteklemektedir

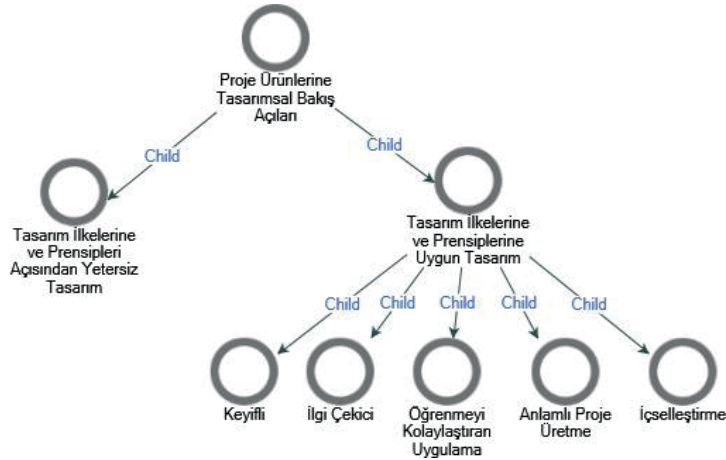
Mimari açıdan mimarlıkta biraz daha gerçek hayata uyumlu olması gerekiyor, benim yaptıklarım çok uçuk kaldı. ...Bu açıdan Fütürizm'de yaptığım tasarım olabilir belki sonuçta yan öğeler eklenerek belki bu algı verilebilir. Barok dönemde

zaten yapılmış merdivenlerden çıkışla yaptığım için mimari anlamda mümkün olabileceğini düşünüyorum (K1, 2022).

Çalışmalarını planlarken uygulanabilirlikten uzak bir çıkış yakalayan K2, “Bu tasarımları sadece 2 boyutlu çizim olarak düşünerek yaptım. ... 3. boyut olmadığında da biraz mimarlıktan uzak gibi geliyor yani benim kafamda bu açıdan düşünmediğim için.” diyerek diğer bir alt temayı işaret etmektedir. Henüz ilk kez uygulama projesi hazırlayan K5 ise “Mimari açıdan yaptığım çoğu tasarım gerçekte uygulanmış veya uygulanmaya müsait şeyler. Zaten örnek olarak sadece kendi yorumumu biraz daha fazla katarak yaptım.” ifadesiyle tasarımlarının uygulanabilir olduğunu ifade etmiştir.

4.4. Mimarlık Bölümü Öğrencilerinin Tamamladıkları Projeleri Tasarımsal Açıdan Nasıl Değerlendirdiklerine İlişkin Bulgular

Katılımcılara, hazırladığı tasarım çalışmalarını disiplinlerarasılık bağlamında eleştirel bakış açılarını betimlemek adına “Proje ürünlerinizi tasarımsal açıdan nasıl değerlendiriyorsunuz?” sorusu yöneltilmiştir. Katılımcıların yanıtları analiz edildiğinde iki ana temaya erişilmiştir. Bunlar; “tasarım ilkeleri ve prensipleri açısından yetersiz” (f=1) ve “tasarım ilkeleri ve prensiplerine uygun” (f=4) tasarımdır. Şekil 13’te yer alan temalar göstermektedir ki tasarım ilkelerine ve prensiplerine uygun olarak değerlendirilen çalışmalar aynı zamanda “keyifli”, “ilgi çekici”, “öğrenmeyi kolaylaştıran”, “anlamlı”, “içselleştirilebilen” çalışmalar olarak tanımlanmıştır.



Şekil 13: Katılımcıların proje ürünlerine tasarımsal bakış açıları

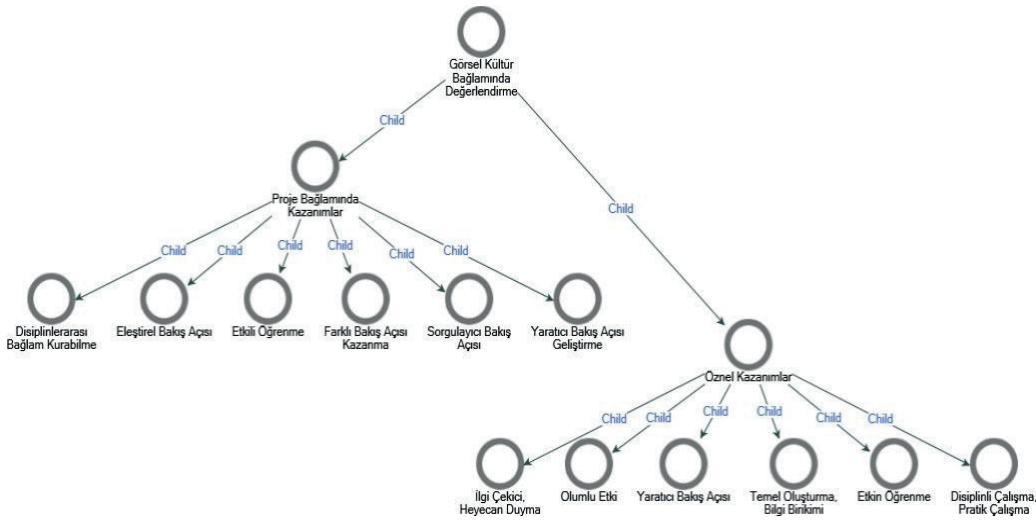
Katılımcılar, tasarımlarının bir kısmının tasarım ilke ve prensiplerine uygun olmadığını, tasarımlarını planlarken bunlara dikkat etmelerinin önemli olduğunu ve bu sebeple bazı tasarımlarının yetersiz olduğunu ifade etmişlerdir. Katılımcıların ortaya koydukları ürünleri oldukça objektif eleştirebildiği görülmüştür.

Bununla birlikte genelde ders işleniş planında ilk haftalarda özellikle üzerinde durulan tasarım ilke ve prensiplerine uygun çalışıldığını söylemek mümkündür. Katılımcılar tasarım

ilke ve prensiplerine nasıl dikkat ettiğini şu ifadelerle açıklamışlardır: “Tasarım ilke ve prensiplerini düşününce genel olarak hiyerarşi, renk, uyum, egemenlik gibi kavramları etkin olarak kullanabildiğimi düşünüyorum. Elimden geldiğince dikkat ettim, renk seçimlerine, ritim vb.” (K1, 2022), “Oran orantıya baktığımda sayfayı nasıl kullanmam gerektiğini düşündüm, ona göre eskizler yaptım. O tür bilgileri kullandım aslında ya da hani pencereleri nasıl konumlanacağı o perspektif gibi” (K4, 2022).

4.5. Mimarlık Bölümü Öğrencilerinin, Sanat Akımlarından Yola Çıkararak Hazırladıkları Projelerini Görsel Kültür Bağlamında Nasıl Değerlendirdiklerine İlişkin Bulgular

Çalışma kapsamında katılımcıların proje çalışmaları için sanat akımlarından yola çıkarak sütun ve merdiven tasarımı yapmaları istenmiştir. Tasarımlarını hazırlarken daha önceden almış oldukları dersler ve çalışma süresince devam ettikleri Resimde Yeni Perspektifler kapsamında edindikleri bilgiler çerçevesinde yaratıcılıklarının ve üreticiliklerinin görsel kültür bağlamında değerlendirilmesi istenmiştir. Bu nedenle katılımcılara “Tasarımlarınızın yaratım sürecini görsel kültür bağlamında nasıl değerlendirirsiniz?” sorusu yöneltilmiştir. Katılımcıların yanıtlarının iki ana tema ve altında 12 alt temada yoğunlaştığı görülmüştür (Şekil 14).



Şekil 14: Genel Kültür Bağlamında Değerlendirme

Yanıtlar, “Proje Bağlamında” (f=5) ve “Öznel” (f=5) olarak iki ana tema üzerine yoğunlaşmıştır. Aynı zamanda katılımcılar ortaya çıkan ana ve alt temaların tamamını “kazanım” olarak nitelendirmişlerdir. Katılımcılar çalışma kapsamında edindikleri kazanımları şu şekilde dile getirmişlerdir.

Tekniklerini belki projelerimizin kullanabiliriz pafta tekniklerini, Puantizm’deki özellikleri eskizlerimizde sunum açısından paftalarımızı kullanabiliriz. Mimarlık temelli derslerde sanat akımlarının kullanılmadığı, daha teknik düşündüğümüz

derslerdense bu daha çok ilgimi çekti. Bana olumlu etkisi oldu. Yani farklı bakış açısı kazandığımı söyleyebilirim (K2, 2022).

Kazanımlarını yaratıcılıkla ilişkilendiren K4 (2022), aynı zamanda eleştirmiş ve kişisel gelişimini şu şekilde dile getirmiştir:

Günlük hayatımda konuşacak konular arasına girdi aslında. Aynı zamanda derslerde adı geçtiği zaman da "hı bu oydu" diyebiliyorum artık. Aklımda bir imge canlanıyor onun dışında yani bir tabloyu gördüğümde aşağı yukarı bir fikrim oluşabiliyor artık. Bu derste yaptığım tasarımlarımı kesinlikle portfolyomda kullanacağım. Bizim alanımızda böyle çalışmalara hiç rastlamadım, yaratıcı çalışmalar adı altında benim o yönümü gösterebilir diye düşünüyorum (K4, 2022).

"Sabit bir cismin farklı sanat akımlarıyla ne kadar farklı olabileceğini gördüm yani bunu da tasarımlarımda kullanabileceğimi düşünüyorum." diyerek K3 (2022) kazandığı farklı bakabilme yetisini vurgularken, K5 (2022) kazanımının farklı bir boyutunu vurgulamaktadır:

Aslında insan gördüklerinden beslenen bir canlı olduğu için ortaya bağımsız özgün bir şey koymamız için bizim bilgi birikimimiz olması lazım. Bunun için katkısı olduğunu nasıl bir katkı, yeni şeyler öğrendik. Biz de ileride ortaya bir şey koyacağımız zaman bir tasarım yapacağımız zaman bunların karışımı ve özgün bir yorumumuzu katarak yapacağız (K5, 2022).

5. SONUÇ

Bireyin maruz kaldığı ileti bombardımanında tavır, davranış, bakış açısını etkileyen görseller bir adım sonrasında kültürünü de etkilemekte ve şekillendirmektedir. Özellikle içerisinde bulunduğu çağdan, teknolojiden, toplumdaki etkilenerek şekillenen ve yaratıcılık gerektiren tasarımların bu etkileşimden ayrı olarak düşünülmesi mümkün değildir. Bu nedenle de tasarımcıların doğru ve amaca uygun tasarımlar ortaya koyabilmesi hem alana özgü teknik bilgilerle hem de sanatsal bilgilerle geliştirdiği yaratıcılıkları, eleştirel bakış açıları ile mümkün olabilmektedir.

Eserlerinde sanatsal dokunuşlara yer veren alanlardan birisi de mimaridir. Bu anlamda mimar adaylarının kendisini besleyen kaynakları nasıl gördüğü, yaratıcılıklarının nasıl beslediğinin ve bakış açısını nasıl şekillendirdiğinin ortaya konulması önemli görülmektedir. Dolayısıyla mimar adaylarının tasarımlarını sanat akımları ile nasıl geliştirdiği, bilgilerini nasıl kullandıkları, bakış açılarının nasıl olduğunun ortaya konulması amacıyla hazırlanan çalışmada; beş farklı katılımcının "sütun tasarımı" ve "merdiven tasarımı" konulu projelerinde 3'er tasarım yapmaları ve her bir tasarımı farklı sanat akımıyla ilişkilendirmesi istenmiştir. Bu doğrultuda katılımcıların tasarladığı toplam 26 çalışma incelenmiş ve yarı yapılandırılmış görüşmelerle katılımcıların değerlendirmeleri alınarak edilmiştir.

Katılımcıların sanat akımlarıyla ilgili bilgi düzeylerinin anlaşılması, Resimde Yeni Perspektifler dersinde öğrendikleri bilgilerin ortaya konulması, amacıyla yöneltilen sorulara

verilen yanıtlarında ortaya konulan hususlar şu şekildedir. Katılımcılar, sanat akımları ile ilgili bilgi sahibidir. Bu bilgileri önceki öğrenimlerinden edindikleri genel olarak teorik bilgilerden oluşmaktadır. Ancak yeterli düzeyde ve derinlemesine bilgi sahibi değillerdir ve konu ile ilgili kalıcı bir öğrenme gerçekleşmemiştir. Bununla birlikte devam ettikleri ve çalışmalarına katıldıkları Resimde Yeni Perspektifler dersi kapsamında yaptıkları uygulama çalışmaları ile bilgileri pekiştirilmiş, derinlemesine öğrenmenin gerçekleşmiş, kavramlar arasında bağlantı kurabilmişler ve öğrenme motivasyonları olumlu yönde artış gösterdiği göstermiştir.

Proje çalışmalarında yola çıktıkları sanat akımlarını seçme nedenlerine ilişkin somut bir gerekçe belirtmeyen katılımcılar, tasarımlarında mimari ile sanat akımlarını birleştirerek disiplinlerarası farklı bakış açıları kazandıklarını ve bunun önemli olduğunu belirtmişlerdir. Tasarımlarında büyük oranda başarılı olarak değerlendirilen katılımcıların, eleştirel bir dil ve bakış açısıyla yaklaştığı sanat akımlarına atıf yaparak, özgün bir tasarım dili kullanmış ve çalışmanın amacına uygun ürünler ortaya koymuşlardır.

Görsel kültür bağlamında eleştirel bakış açılarına ışık tutabilmesi adına katılımcıların *çalışmalarını mimari açıdan ve tasarım açısından değerlendirmeleri* istenen katılımcılar, mimari açıdan “uygun” ve “uygun olmayan” tanımlaması yaparken tasarım açısından ise “tasarım ilkeleri ve prensipleri açısından yetersiz” ve “tasarım ilkeleri ve prensiplerine uygun” tanımlaması yapmışlardır. Tasarımlarının bir kısmının tasarım ilke ve prensiplerine uygun olmadığını, tasarımlarını planlarken bunlara dikkat etmelerinin önemli olduğunu ve bu sebeple bazı tasarımlarının yetersiz olduğunu ifade eden katılımcıların, çalışmalarını objektif ve eleştirel olarak değerlendirebilmeleri olumlu olarak değerlendirilmiştir.

Tasarımlarını hazırlarken edindikleri bilgiler çerçevesinde *yaratıcılıklarının ve üreticiliklerinin görsel kültür bağlamında değerlendirilmesi* istenen katılımcıların değerlendirmeleri “proje bağlamında” ve “öznel” olarak iki ana tema çerçevesindedir. Ana temalar ve bağlı alt temaları ifade ederken katılımcılar bunları “kazanım” olarak tanımlamışlardır. Görüşmeler sonucunda ortaya çıkan kazanımların hiçbiri diğerinden daha çok veya daha az önemli değildir. Bununla birlikte “disiplinlerarası bağlam kurabilme”, “farklı bakış açısı kazanma”, “sorgulama” ve “eleştiri yapabilme” kazanımlarının, çalışmanın amacını olumlu nitelikte olduğu düşünülmektedir.

Katılımcıların yapmış oldukları tasarım çalışmaları genel olarak ele değerlendirildiğinde, uygulanabilirlik ilkesine çeşitli tasarımların dikkat ettikleri söylenebilir. Değerlendirmelerinde tasarım çalışmalarına ilişkin mimari açıdan yorum yaparken, alana özgü terimleri kullanmaları ve bunları sanat akımlarının karakteristik özellikleriyle harmanlayarak aktarmaları çalışmanın amaçları arasında yer alan katılımcıların eleştirel bakış açısına sahip olmaları ve bunu değerlendirmelerine yansıtmaları hedefine ulaştığını gösteren bir çıktı olarak değerlendirilmiştir. Katılımcıların çalışma kapsamında hazırladıkları tasarımların mimarlık alanıyla pekiştirilerek projeleştirilmesi çok daha kalıcı bir öğrenme

gerçekleşmesini sağlamıştır. Aynı zamanda eğitim aldıkları alanla ilgili yaptıkları uygulama çalışmaları ile görülebilir, değerlendirilebilir somut çıktılarının ortaya konulması, katılımcılar açısından zevkli, merak uyandırıcı, heveslendirici diğer bir ifadeyle motivasyonu yükseltme anlamında etkili olmuştur. Ortaya çıkan tasarım çalışmalarının anlatımı, incelenmesi ve değerlendirmesi katılımcıların sanat eleştirisi ve eser analizi yapabilme becerileri arttırırken aynı zamanda farklı bakış açıları kazanmalarını, eleştirel değerlendirme yapabilmeleri de mümkün olmuştur.

Katılımcıların ortaya koydukları tasarım ürünlerini ortaya çıkarmada daha bilinçli bir yol izledikleri, sorgulama yetisi kazandıkları, estetik kaygı güttükleri, günlük yaşamda imgeleri bu bağlamda anlamlandırabildikleri sonuçlarına varılan çalışmada görsel kültür ve sanat temelli eğitimler ile mesleki alanın birleştirilmesine yönelik yapılacak uygulama çalışmaları ile mimar adaylarının nitelik olarak daha başarılı ve yaratıcı ürünler ortaya koymaları mümkündür. Bu bağlamda mimarlık eğitimi planlanırken teknoloji destekli teknik derslerin yanı sıra görsel kültür ve sanat temelli derslerin nispeten daha yoğun ve teorik bilgidan ziyade uygulama çalışmalarıyla destekli planlanarak yürütülmesinin önemi ve gerekliliği görülmektedir.

KAYNAKÇA

- Balkır, N. (2011). Sanat ve Tasarım Eğitiminde Görsel Kültür. 1. Sanat ve Tasarım Eğitimi Sempozyumu, Ankara: Başkent Üniversitesi.
- Barnard, M. (2010). *Sanat tasarım ve görsel kültür*. Ankara: Ütopya.
- Barnard, M. (2014). *Graphic design as communication*. Routledge.
- Başer, İ. (2015). Görsel Sanatlar Eğitiminde Görsel Kültür Kuramının Kullanımı. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Niğde: Niğde Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü.
- Benjamin, W. (1936). The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction. *In Illuminations* (p. 217-251). Schocken Books.
- Çelikli, Z. (2021). Görsel Kültür Neyi Amaçlar? (Yüksek Lisans Ödevi). Edirne: Trakya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Duncum, P. (2001). Visual Culture: Development Definitions, and Directions for Art Education. *Studies in Art Education*, 42(2), p. 101-112.
- Duncum, P. (2005). Visual Culture Art Education: Why, What and How? Richard Hickman (Ed), *Critical Studies in Art & Design Education* içinde, (s.151-162). USA: NSEAD.
- Eker, M. ve Aslan, H. (2010). Görsel Kültür ve Medya Okuryazarlığı: Sanat Eğitiminin Kamusal Açılımı. *Milli Eğitim Dergisi*, 40(187), s. 251-268.
- Glesne, C. (2015). *Nitel araştırmaya giriş*. Ali Ersoy ve Pelin Yalçınoğlu (Çev. Ed.) Ankara: Anı Yayıncılık.

Güçhan Şahin, N. (2023). 2021-2023 döneminde MİDEKON'un mimarlık eğitiminin niteliği, asgari koşulları ve süresi ile ilgili YÖK ve ÜAK'a sunduğu Çalışma Raporları, XII. Mimarlık ve Eğitim Kurultayı. <https://mek12.iyte.edu.tr/4-oturum/>

Jencks, C. (1984). *The language of post-modern architecture*. Academy Editions.

Karasar, N. (2016). *Bilimsel araştırma yöntemi: kavramlar, ilkeler, teknikler*. Ankara: Nobel Akademik Yayıncılık.

Kavas, K. R. (2009). Sanat Tarihi-Mimarlık Tarihi Arasındaki Değişen İlişkilerin Sivil Konut Mimarisi Araştırmaları Bağlamında Değerlendirilmesi. *Akdeniz Sanat*, 2(4).

Koca, D. ve Yücesan, E. (2019). Disiplinlerarası Lisansüstü Çalışmalar: İç Mimarlık Eğitimi ve Tasarım, Teknoloji, Sanat Etkileşimi, Türkiye'deki İç Mimarlık Eğitiminin Tarihi, Gelişimi ve Geleceği Sempozyumu, İstanbul Teknik Üniversitesi, 50-59.

Mirzoeff, N. (1999). *An introduction to visual culture*. Routledge.

Mitchell, W. J. T. (1994). *Picture theory: essays on verbal and visual representation*. University of Chicago Press.

Özalp, H. K. (2018). Sanat Eğitimi Alan Öğrencilerin İmge Çözümleme ve Uygulamada Görsel Kültür Algılarının Belirlenmesi. *MANAS Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 7(2), p. 703-727.

Resimde Yeni Perspektifler Ders Bilgilendirme Dosyası (Ty) <https://mimarlik.eskisehir.edu.tr/tr/Icerik/Detay/ders-bilgi-dosyalari>.

Tanır, A. (2019). Yurtdışında Farklı Kültür Görmeyi Deneyimlemiş Öğrencilere Yönelik Bir Uygulama Örneği: Görsel Kültür. *Güzel Sanatlar Fakültesi Dergisi*, 2(1), s. 239-259.

TDK (Ty.) <https://sozluk.gov.tr>

Türkiye Mimarlık Politikası (2020). TMMOB Mimarlar Odası. https://www.tmmob.org.tr/sites/default/files/turkiye_mimarlik_egitimi_politikasi_icin_tiklayiniz.pdf

Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2018). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri*. Ankara: Seçkin Akademik ve Mesleki Yayınlar.

VISUAL DIALOGUE BETWEEN SCULPTURE AND MEDICINE: THE INTERSECTION OF AESTHETICS AND SCIENCE

HANİFE NERİS YÜKSEL*, TANER ÇAMSARI**

ABSTRACT

The intersection of medicine and art, often explored in numerous articles, delves into detailed depictions of diseases or concepts within the medical field. These depictions aim to speculate on disease effects and patterns of interaction, sometimes reaching scientific conclusions. However, artistic representations may pose scientific, conceptual, and methodological challenges, defining the complex boundary between medicine and art. This article broadens the perspective by examining the relationship between medicine and sculpture, focusing on how these fields can be classified in relation to each other. Rather than concentrating on individual works, the study categorizes the language, methods, and approaches used in works resulting from the intersection of art and medicine. The historical continuum is explored to understand the scope and connections between sculpture and medicine from the past to the present. Using search terms like "art," "sculpture," and "medicine" on platforms such as PubMed, Scopus, and Taylor & Francis Online, the research aims to convey how medicine is reflected in artistic practices. The article highlights the potential for collaboration and mutual enrichment between medicine and art, emphasizing the diverse use of art, particularly sculpture, in various contexts related to medical themes.

Keywords: Sculpture, Medicine, Art and Medicine, Integration, Disease .

* Doç. Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Heykel Bölümü, hanifeyuksel@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0002-0381-3950>.

** Prof. Dr., Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sanat Tasarım Anasanat Dalı, taner.camsari@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-8293-3688>.

*** İki yazar da çalışmaya eşit oranında katkıda bulunmuşlardır. Çalışmada herhangi bir destek ve teşekkür beyanı veya çatışma beyanı yoktur.

1. INTRODUCTION

The foundations of works produced in all branches of visual arts are rooted in the ability to reflect and convey the world. Therefore, the plastic arts strive to recreate real-life scenes as realistically as possible to represent and interpret all living beings in nature, particularly humans and objects. In the modernist era and beyond, artists began to eschew direct representation, opting instead to reinterpret objects and figures through abstract forms, diverse perspectives, and emotional expressions. The art movements that emerged during this period asserted that art transcends mere replication of nature; it serves as a profound medium for conveying the artist's inner world, emotions, and experiences. Movements such as modernism, cubism, expressionism, and surrealism highlighted the subjective and multifaceted nature of art, breaking away from traditional boundaries. In this context, technological advancements have provided artists with new tools and modes of expression, further expanding the horizons of art. Digital technologies, in particular, have enabled artists to engage in innovative and experimental practices beyond traditional craftsmanship. This evolution has demonstrated that art need not be confined to the faithful representation of nature, offering broader conceptual frameworks and creative possibilities. These developments underscore art's capacity to transcend direct observation and depiction, revealing its creative and innovative potential and redefining its boundaries.

For artists, the world and their knowledge and perception of it are fundamental. Generally, artists have tried to provide all the details of their images on the themes they have chosen. The object that emerges as a work is based on the artist's witnessing of the world. The works presented to the viewer's appreciation show how well the artist has executed the chosen theme and applications, demonstrating their ability to observe and provide details.

The human sciences combine artistic, ethical, moral, philosophical, medical, sociological, political, and psychological aspects of life and humanity. This also strengthens the dependence of art and life sciences on one another. Medicine and art focus on 'humanity' and both progress through principled methods specific to their disciplines. While the subject is ultimately humanity, these fields approach situations related to humans and humanity subjectively, objectively, scientifically, and artistically. While medicine strives to heal humans, artists reflect these scientific efforts in their artworks in a way that they perceive them. In this context, artists intentionally or unintentionally depict the appearance, shape, and health-related conditions of the human body as models in their works. Many artists have reflected on human, disease, and related topics in their works using a wide range of visual techniques and symbols, depicting the achievements of scientists in different methods and styles of narration throughout history.

As a form of artistic narrative, sculpture serves as a language through which selected subjects are transformed into three-dimensional art objects through the manipulation of various

materials such as stone, metal, wood, clay, plaster, or pre-existing objects. Examining its evolution from inception to the present day reveals that the term "sculpture" is not rigidly confined to a specific category of objects or a particular group of activities. Instead, sculpture is an art form that evolves from conceptualization to tangible form, undergoing changes, continually expanding its scope, and generating novel types of objects. Diverse sculptural forms can be traced across almost every culture, spanning from the Göbekli Tepe temple to Stonehenge. While sculpture was traditionally perceived as a representational art until the 20th century, the onset of the 20th century witnessed an increasing acceptance and exhibition of non-representational works in galleries and museums.

Throughout history, numerous sculptors have explored medical themes in their artworks, presenting varied representations. Nonetheless, a limited group of artists has delved extensively into medical subjects, integrating them into their creations metaphorically to highlight social and political issues. Art, medicine, and academia have always been an inseparable whole with organic bonds. In this regard, the first recorded relationship can be considered as Homer's Iliad. The Iliad mentions Asklepios, the father of two doctors named Podalirius and Machaon, as a flawless doctor from Thessaly. In Greek mythology, Asklepios is known as the god of medicine and healing (Pataci, 2016, p. 156). This relationship, which is the subject of mythological stories, has been the subject of master artists' works since then and has also been reflected in contemporary works. The examples of this relationship have gradually increased throughout history.

Moreover, sculpture serves as a means to commemorate the legacy of individuals, events, or situations. Throughout history, artists have discovered numerous reasons to express and celebrate their appreciation for advancements in medical science. In this pursuit, numerous portraits and monumental sculptures have been crafted to pay homage to doctors and scientists whose unwavering dedication and expertise significantly improved the lives of those around them. Societies seeking to honor the accomplishments of renowned figures from the past often positioned these sculptures in public squares, serving as a tangible reminder of their heroes and idols. Each sculpture finding its place narrates a silent story, seamlessly becoming part of the urban landscape and, in some instances, evolving into significant landmarks.

When looking at the relationship between medical science and sculpture, it is also notable that there are figurative sculptures made to honor doctors, healthcare workers, and scientists related to the field, as well as to highlight the personal and social effects of epidemics and pandemics. In this study, figurative human sculptures that deal with the topic of health are analyzed from the perspectives of sculpture art and medical science. An examination is also made of the concept of social-plastic sculpture, in terms of its association with medicine in the normalization of social life and the healing of people.

2. MEDICAL THEMES IN SCULPTURE

At the intersection of art and medicine, sculpture possesses a rich and complex history in expressing human health, anatomy, and medical advancements. Like other visual arts, sculpture serves as a powerful tool in addressing scientific developments and human experiences. This art form provides profound expressions that capture not only aesthetic representations but also the essence of the human condition, the fragility of life, and the relentless pursuit of scientific discoveries.

The relationship between sculpture and medicine spans a wide array of subjects through medical-themed sculptures, including the human body, health issues, medical interventions, pandemics, epidemics, and honoring healthcare workers and scientists. These sculptures serve not only scientific and educational purposes but also convey social and cultural messages. By depicting the impacts of health-related issues on human life, heroic stories, and societal solidarity, these works offer viewers an opportunity to understand the depth of events and the challenges humanity faces. Moreover, medical-themed sculptures document significant medical events in history and their societal impacts, raising public awareness about these diseases and emphasizing the importance of scientific research.

In this way, sculpture art provides viewers with a scientific and aesthetic experience, revealing the profound and comprehensive effects of health and medicine on human life. This unique combination of art and medicine showcases humanity's struggle, resilience, and innovative spirit in the quest for health and well-being. By doing so, it establishes an emotional connection with the audience, fostering empathy and awareness. Sculptures at the crossroads of art and medicine reflect medical ethics and human rights, highlighting the ethical dimensions of medical interventions, patient rights, and human dignity, thereby creating societal awareness.

As with all artworks depicting medical subjects, sculptures play a significant role in enhancing health education and awareness. From works used in anatomy classes to art pieces documenting the evolution of modern medicine, sculptures present scientific knowledge from an aesthetic perspective. The use of art in health education allows complex medical information to be presented in a more comprehensible and visually impactful way. The foundation of this education is built upon dissection studies conducted over thousands of years.

2.1. Presentation of human anatomy in art

The history of dissection extends back approximately 2500 years. Initial anatomical studies were conducted on animals and plants, as human dissections were prohibited. Trepanation, the practice of drilling holes in the skull to treat medical conditions, dates back to the Paleolithic era and is one of the earliest examples of anatomical practice. Anatomical

knowledge from Ancient Egypt is documented in papyri dating back to the 4th millennium BCE. In Ancient Greece, anatomy progressed with the works of Alcmaeon and Hippocrates, and further advanced during the Hellenistic period in Alexandria with Herophilus and Erasistratus performing dissections on human cadavers. However, these activities lasted only 30-40 years and were followed by an 1800-year hiatus in human dissection in Europe (Yücesan, 2022, p. 152-153).

The applications, learnings, assumptions, purposes, motivations, and dedicated spaces for anatomy practices from past to present have been understood to be extremely important for a better understanding of anatomy. Known as the "Restorer of Anatomy," Mondino de' Liuzzi is considered the first to perform a dissection, document it, and publish his findings. His fundamental text, *Anathomia (Anatomy)*, contained the collected experiences from the ancient anatomists, as well as de' Liuzzi's first-hand account of his own experiences with dissection (Di Matteo et al., 2017, p. 3).



Figure 1: Anatomie (Valuerda) 1568.

Source: https://www.nlm.nih.gov/exhibition/historicalanatomies/Images/1200_pixels/valverde_p71.jpg

The illustrated work "Anatomia Carpi" by Berengario da (1460-1530), which compiles information about anatomy, stands out. Notably, after Carpi, collaboration between anatomists and artists was established, and artists, by adding an aesthetic dimension, depicted cadavers in motion (Figure 1). Anatomical examinations for medical education were initially conducted in the teacher's home but later moved to major universities, or more precisely, medical schools, such as those in Montpellier, Padua, and Bologna. Anatomy demonstrations were held publicly once a year, and these demonstrations were first conducted in temporary anatomy theaters (Tepe Yılmaz & Yılmaz, 2016, p.47-48).

The structure of permanent anatomical theaters, built for the sharing and demonstration of anatomical studies, is based on temporary anatomical theaters. Anatomy demonstrations were held publicly once a year in temporary anatomical

theaters. Initially, pre-Vesalian physicians like Alessandro Benedetti (1450-1512) and later surgeons and anatomists such as Guido Guidi (Vidius Vidius) (1509-1569) and Charles Estienne (1504-1564) expressed how temporary anatomical theaters should be designed and utilized. Following the long use of temporary theaters, the first permanent anatomical theater built for educational and demonstrative purposes was constructed in Padua (Padova) under the patronage of Hieronymus Fabricius ab Aquapendente (1537-1619) between 1584 and 1592 (with some sources indicating completion in 1594 after renovations).

The Renaissance was a period of significant innovations and discoveries fueled by the symbiotic relationship between art and science. In the fifteenth and sixteenth centuries, Italian Renaissance artists demonstrated a profound interest in exploring the intricacies of the human body. During this period, the Florence Academy of Art mandated anatomy classes for its students, requiring them to draw from cadavers and skeletons. Although few artists had the opportunity to perform dissections themselves, many expanded their anatomical knowledge by attending public dissections conducted by local physicians and studying existing anatomical texts. The Church viewed dissection as the desecration of the dead, yet occasionally permitted the dissection of the bodies of executed criminals.

Artists of the era made considerable efforts to understand the human form in detail. The renowned painter and historian Giorgio Vasari (1511-1574), in his work *Lives of the Artists*, emphasized the critical importance of anatomical knowledge for artists. Vasari argued that without a solid understanding of anatomy, artists could not produce realistic and accurate works, thereby highlighting the essential role of this knowledge in the realm of art. Vasari describes anatomy in this way: "Again having seen human bodies dissected one knows how the bones lie, and the muscles and sinews, and all order of conditions of anatomy . . ." (Vasari, 1998, p. 422).

Many artists, including Leonardo da Vinci, Michelangelo Buonarroti, and Andreas Vesalius, showed a profound interest in anatomy and dissection. These figures exemplify how dissection studies during the Renaissance had a profound impact on both art and science, leading to groundbreaking advancements in understanding human anatomy. Leonardo da Vinci's greatest contributions to modern academia are his detailed studies of human anatomy. His notebooks are filled with carefully drawn two-dimensional representations of organs, tissues, and skeletal structures revealed during dissections. He modeled the internal structure of the heart's pulmonary artery with glass casts and tried to understand the mechanics of its function. Additionally, he drew extremely accurate cross-sections of the human skull, which are still used in medical student lectures today (O'Neill & Cone, 1983, p. 45).

Due to the frequent use of human figures in Renaissance paintings, scholars have long assumed that Leonardo conducted his anatomical studies to improve his painting. For

example, Edward MacCurdy, E.H. Gombrich, and some writers outside the art history community have suggested that Leonardo's anatomical studies were aimed at better depicting the human figure (MacCurdy, 1906, p. 26). In his famous translation of Leonardo's notebooks, Edward MacCurdy states, "[modern research] has revealed how [Leonardo] studied the structure of the human frame to better paint and sculpt" (MacCurdy, 1906, p. 27). This view is not unique to MacCurdy. Although his works were published in the early 1900s, the notion that Leonardo approached his anatomical studies with the intent to improve his art remains prevalent among the general public and many art historians (Gombrich, 1989, p. 112).

Michelangelo Buonarroti also participated in dissection studies. Michelangelo's dissections aimed to enhance his understanding of the human body's complex structure and increase the realism in his sculptures and paintings. It is suggested that Michelangelo's anatomical knowledge was derived from three main sources: first, the observation of live models and surface anatomy; second, the dissection of cadavers, particularly focusing on bones and muscles; and third, references from antiquity. There is debate regarding how his knowledge of dissection informed his depiction of both deep structures and surface anatomy. Additionally, issues arose from his labeling and use of symbols in his studies. Nonetheless, it is evident that during his time, both the science of anatomy and its terminology were in their early stages of development (Pearce, 2023, p. 13).

Another notable example of dissection studies is the Body Worlds exhibitions by anatomist Gunther von Hagens. These exhibitions aim to analyze the internal structure of the human body, encompassing both aesthetic ideals and an appreciation for the extraordinary significance of the human form. The Body Worlds concept, created by Dr. Angelina Whalley and Dr. Gunther von Hagens, emphasizes preventive healthcare as their primary goal. The exhibitions are designed to educate the public about the workings of the human body and demonstrate the effects of healthy and unhealthy lifestyles. Their ultimate objectives include promoting the idea of healthy living, showcasing the potential and limits of the human body, and questioning the meaning of life through the examination of the body (Yücesan et al., 2022, p. 159).

Studying anatomy and examining the general structure of the body is complex, and the presence of expert cultures can be problematic. However, a human cadaver should not be viewed merely as an art, entertainment, or educational object, given its extraordinary significance, unlike wax models or MRI images. Considering von Hagens's emphasis on education as a primary goal and the common norms and laws regarding respect for human remains, his work's educational value should be assessed independently of other components, regardless of how valuable or integrated they may be (Burns, 2007, p. W1).

2.2. Visual expression of health problems in sculpture

Artists have depicted the human body, its diseases, deformities, and symptoms in their sculptures for centuries, captivating both aesthetic and scientific interest. The human body has been a subject of observation, replication, dissection, and examination by both scientists and artists, leading to explorations of fundamental questions about the body. Despite widespread prohibitions on dissection in ancient and medieval times, significant figures like Galen and Vitruvius continued their work on the mechanics and proportions of the body. Their theories not only persisted but also dominated Western thought for centuries (Camsari, 2022).

The Renaissance stands out as one of the most critical periods for the intersection of anatomy and art. Artists examined corpses and conducted dissections to enhance their anatomical knowledge. Renowned artists like Leonardo da Vinci and Michelangelo created detailed anatomical studies of the human body, reflecting diseases and deformities in their works. Some sculptures by Michelangelo are suggested to depict signs of tumors in the female body. According to an article by James Stark published in the *New England Journal of Medicine*, "A large swelling medial to the nipple; a swollen nipple-areola complex; and an area of skin retraction just lateral to the nipple" indicate the presence of a tumor. Thus, it is highly probable that Michelangelo intentionally depicted a woman with a disease, specifically cancer (Stark & Nelson, 2000, p. 1578).

Some art historians argue that Michelangelo lacked knowledge about the female body or that he based the sculpture on a male model and later added appropriately sized breasts. Other critics note that the figure's hips, neck, and shoulders appear more male. Another interpretation suggests that Michelangelo deliberately created a male figure with added breasts, reflecting his homosexuality (Strauss & Marzo-Ortega, 2002, p. 514).

In the modern era, sculptors have become more explicit and detailed in expressing health issues. As medical knowledge and public awareness of health problems have increased, artists have placed greater emphasis on these themes in their works. Sculptures have addressed various diseases and health conditions, such as cancer, obesity, anatomical disorders, and mental health issues. These works are often created with the intention of raising public awareness.

Contemporary sculptors today use more diverse and innovative techniques to address health issues. For instance, some artists employ 3D printing technology to depict diseases and health problems. Works like Marc Quinn's 'Evolution' series are significant contemporary art pieces that explore diseases and the evolution of the human body.

The visual expression of health issues in sculpture requires the artist to possess both scientific knowledge and aesthetic sensibility. These works reflect not only the art but also an awareness of medical and societal health issues. In this context, sculpture art serves as a historical and cultural record of the human body and its diseases, highlighting its profound importance.

2.3. Examination of sculptures in the context of art and medicine

Michelangelo's famous sculpture of David has been questioned in the context of the intersection of art and medicine due to its depiction of an uncircumcised David. The influence of the Church and its patrons on Renaissance art has been discussed as a possible explanation for this depiction. However, there have also been claims that this was a choice made by Michelangelo himself or that he was indifferent to anatomical details (Strauss & Marzo-Ortega, 2002, p. 514).

In many sculptures and in the everyday physiology of humans, the major vein running from the upper body to the groin is not visible. In the sculpture of David, what is visible is not the major vein but rather the jugular vein, one of the large superficial veins. The prominence of the jugular vein can occur as a sign of high intracardiac pressure and potential cardiac dysfunction. In the case of David, who is young and physically fit, it could be hypothesized that this is a temporary result of a stress state brought on by preparing for battle against a giant. This theory is further supported by the fact that David is shown preparing for battle against Goliath (Mundell, 2019).

Michelangelo's choice to depict the jugular vein prominently may have been influenced by his deep anatomical knowledge and his intent to reflect the physiological state of David at a moment of high tension and readiness. This artistic decision aligns with the Renaissance emphasis on realism and the accurate portrayal of human anatomy, despite the overarching influence of religious and cultural norms of the period.



Figure 2: Pietà, Michelangelo Buonarroti 1498-9.

Source: <https://www.gennarocucciniello.it/gc/michelangelo-buonarroti-la-pieta-1498-99-roma-basilica-di-san-pietro/>.

One of the most striking sculptures in terms of anatomy is Michelangelo's Pietà (Figure 2). An interesting aspect of the Pietà is that Michelangelo was unaware of the existence of venous valves, as indicated by the presence of blood-filled veins in the arms of the crucified Jesus. Examining the Pietà from another perspective, we see that it is the embodied imagination of a conception. When was Jesus taken down from the cross and placed in Mary's lap as imagined by the artist? In what hour of death is he? Since the answers to these questions are unknown, we can say that Michelangelo wanted to make Jesus beautiful in his own design here. Medical examination and interpretation are unnecessary for this sculpture.

As a sculptor and painter, Michelangelo also created frescoes on the Sistine Chapel ceiling, including nine main scenes in four large and five small sections centered in the chapel. The work progresses from the chapel's altar end to the entrance in chronological reverse order and is divided into three groups, each consisting of three panels. The first group represents the creation of the world, the second represents the story of Adam and Eve, and the third represents the Noah legend. Medical professionals, along with art historians and critics, have analyzed Michelangelo's frescoes.

In an article published in the Journal of the American Medical Association by Dr. Frank Lynn Meshberger (1990), it is claimed that the drawings of the composition of God and the figures around it depict the anatomy of the human brain, and that the wine-colored robes with flying capes represent the meninges. It also suggests that the artist implies that the concept of God is a product of the human brain through the body he placed within the human brain. After this observation, questions were raised about Michelangelo's other frescoes in the Sistine Chapel. Following Meshberger's publication, many people have claimed that there are numerous very specific anatomical images in Michelangelo's Sistine Chapel frescoes, such as the brain, kidney, and brain stem.

Michelangelo's work, both in sculpture and painting, demonstrates a profound intersection of art and anatomy, revealing his deep interest in the human form. His depictions of the human body, whether in the Pietà, the Sistine Chapel frescoes, or other works, continue to captivate both art historians and medical professionals, offering insights into the Renaissance understanding of human anatomy and the artist's creative vision.

2.4. Realism: the convergence of art and anatomy

Rodin is considered one of the most famous sculptors of the modern period due to his realistic sculptures. An important element in understanding Rodin's art is something that cannot be fully explained by external influences. Ernst Gombrich asserts that art is not necessarily related to other developments of a particular era and is not entirely or consistently the product of social, economic, and political conditions or the spirit of the time. What is not present in the literature about Rodin's art is his questioning mentality, which was neither

inherited nor acquired in the classroom. This is the core of his genius. More specifically, it is a certain type of questioning that sets this artist apart from other sculptors of his era (Elsen, 2003, p. 13).

Aristotle discusses the dislike that is felt towards all imitative products in his *Poetics* and claims that this is characteristic of humans. He argues that our experiences with art confirm this, saying, "through mimesis, we take pleasure in seeing the most accurate representations of things that in themselves we view with loathing, such as the forms of wild beasts and corpses" (Tunalı, 1987, p. 16). This is due to the deep pleasure that comes from learning, and this pleasure is not unique to philosophers but to all humans. Similarly, Rodin's realism and his representation of this in his sculptures underscore an important point.

Rainer Maria Rilke expresses the "secret" of Rodin's art as follows: "For Rodin, an arm, a leg, or a body part is no longer thought of separately; they are considered a self-sufficient, completed, and whole model. The distinctiveness of a plastic art piece lies in its self-contained nature and the absence of any incomplete movements within it. The sculpture should expect nothing from the outside and should not refer to anything unrelated to itself" (Elsen, 2003, p. 589).

Rodin's approach to sculpture, focusing on the complete and self-sufficient nature of each part, reflects a profound understanding of human anatomy and movement. His works capture not only the physical form but also the emotional and psychological depth of his subjects. This holistic perspective is what sets Rodin apart and cements his place as a pioneer of modern sculpture.



Figure 3: Auguste Rodin, Right and Left Hand, modeled ca. 1885, cast 1974.

Source: Elsen, A. E. (2003). *Rodin's Art: The Rodin Collection of Iris & B. Gerald Cantor Center for Visual Arts at Stanford University*. Stanford University Press. pp. 583-588

Rodin's interest in the deformities of human hands is most prominently exemplified by his sculptures "Large Clenched Left Hand" and "Small Clenched Right Hand" (Figure 3). These

sculptures depict the claw hand deformity, which results from median and/or ulnar nerve paralysis and forearm muscle injuries. This condition, which is aesthetically displeasing and psychologically traumatic, is characterized by muscle atrophy and finger deformities. However, in Rodin's hands, the thenar and hypothenar muscles of the thumb are not atrophied (Elsen, 2003, p. 587).

Understanding the anatomical and clinical correlations in Rodin's subjects demonstrates the value he placed on the artistic portrayal of the human body. The deformities found in the hands he sculpted not only show his accuracy and attention to detail but also the humanity in his work. Deformities such as Dupuytren's contracture, claw hand, Boutonniere deformity of the thumb, and clinodactyly shape the human hand. These imperfections give life to the subject and allow the viewer to identify with the hand (Judson, 2017).

The artist's task consists of making one thing of many, and a world from the smallest part of a thing. In Rodin's work there are hands, independent little hands, which are alive without belonging to any single body. There are hands that rise up, irritable and angry, and hands whose five bristling fingers seem to bark like the five false heads of Cerberus. There are hands that walk, hands that sleep and hands that wake; criminal hands weighted with the past, and hands that are tired and want nothing more, hands that lie down in a corner like sick animals who know no one can help them. But then hands are a complicated organism, a delta in which life from the most distant sources flows together, surging into the great current of action. Hands have stories; they even have their own culture and their own particular beauty. We grant them the right to have their own development, their own wishes, feelings, moods, and occupations (Rilke, 2011, p.50).



Figure 4: Marc Quinn's monumental sculpture of Zombie Boy for Science Museum, 2011.

Source: <https://artlyst.com/news/marc-quinn-sculpture-zombie-boy-announced-science-museum/>

"Self-Conscious Gene" is a bronze sculpture created by Marc Quinn, specifically commissioned for the Medicine Galleries at the Science Museum in London (Figure 4). This sculpture features Canadian model and artist Rick Genest, widely known as "Zombie Boy." Genest gained

notoriety for tattooing anatomical images onto his body following a brain tumor diagnosis during his youth. The sculpture, which stands approximately 3.5 meters tall, depicts Genest holding a medical book that showcases renowned anatomical illustrations. Quinn's artwork delves into the intersections of medicine, technology, and identity. The tattoos on Genest's body represent his quest for self-understanding. Through this sculpture, Quinn encourages viewers to reconsider their own relationships with their bodies, highlighting the confluence of academic medical knowledge and popular culture (Science Museum Group, 2019; Treviño, 2018).

The "Self-Conscious Gene" sculpture is exhibited in the Medicine Galleries, surrounded by over 2,500 medical artifacts that chronicle the history of medical research and practice. This piece also serves as a tribute to Rick Genest, who passed away unexpectedly during the creation of the artwork. The sculpture provides visitors with a profound visual experience, illustrating how medicine has shaped human life both historically and in contemporary times (Artlyst, 2018; Science Museum Group, 2019).

Quinn's work not only memorializes Genest but also bridges the gap between medical science and personal identity. By immortalizing Genest's tattooed body in bronze, Quinn underscores the symbiotic relationship between body art and medical illustration, inviting viewers to reflect on the ways in which medical knowledge and personal identity are intertwined. This sculpture stands as a testament to the enduring impact of medical science on individual lives and cultural expressions.

2.5. Artistic representations of obesity

When examining the images of overweight people presented in art, it becomes clear that obesity has different meanings for individuals and societies. Today, obesity is considered to be a fatal health issue. Since people objectify images, the representation of the body has constantly changed in every society. One of the figures that explain this is the Willendorf Venus, depicted as a short, overweight woman with no human face and large breasts and hips (Early Paleolithic, 20-30 BC). This sculpture, considered the first artistic representation of obesity, has maintained its place in the history of art for centuries with the idea that obesity is attractive and indicates good health, fertility, and high socio-economic status.

The marginal social status of fat bodies is evident even in an era of tolerance and respect for diversity, through the persistent popularity of fat jokes, mockery in pop culture, public health initiatives against the so-called "obesity epidemic," the slow food movement, the vilification of fast food, and the wild financial success of weight loss industries. In cultures where thinness is valued as the ideal body, fat bodies are deemed undesirable, unhealthy, immoral, and irresponsible. These beliefs stem from the ideology of healthism, which views health as a personal responsibility and moral obligation. Body size is considered controllable, and fatness

is seen as physical evidence of behaviors like overconsumption and inactivity. Thus, fatness is perceived as irresponsible and immoral. According to Erving Goffman, fatness constitutes a “spoiled identity,” seen as both a physical abomination and a blemish of individual character. The stigmatization of fat bodies has been traced back to the 19th century and has worsened with the recent “obesity epidemic.” Weight bias is widespread and permeates nearly every aspect of contemporary life (Grombacher, 2014, p. 4).

The perception of a full body as a sign of health, beauty, and vitality continued until the second half of the 20th century when scientists discovered the relationship between saturated fats, trans fats, and metabolic and cardiovascular diseases. From that period on, something began to change, and large bodies began to cease being symbols of health and beauty. On the contrary, some artists have used the image of a large body to symbolize the conflict between the individual and society (Ferrucci, 2010, p. 55). Fat art helps us understand how fat bodies have been visually and socially constructed throughout history in comparison to idealized thin bodies while also aiming to counteract the prejudices that the public and scholars have towards fat people (Snider, 2012, p. 13).

In *Woman Eating*, Duane Hanson visually depicts the woman's weight, social class, and nonconformist eating proficiencies (Figure 5). The woman's large body is already noticeable, but the dress tightly fitting around her stomach makes this even more pronounced. Her cheap and worn-out clothes indicate her social class. Objects on the table such as the can of peanuts, empty ice cream dish, glass of soda, and uneaten banana split are arranged as symbols of transgression caused by her eating urges, serving as evidence of her overconsumption. This arrangement is not a random placement of objects; it is carefully curated to show the viewer that the woman is overweight because she eats too much. However, since overconsumption is taboo in fat-phobic cultures, this seemingly objective observation carries hateful connotations: she is fat because she cannot control her appetite and, therefore, is irresponsible. *Woman Eating* can thus be interpreted as both a display and critique of transgressions against Western body norms. Even if the artwork is not overtly activist, art can catalyze critical analyses of the hegemonic concepts of fatness and the marginalized position of the fat individual (Grombacher, 2014, p. 29).



Figure 5: Duane Hanson, *Woman Eating*, 1971.

Source: Grombacher, P. J. (2014). *Fat Liberation: A Feminist Perspective*. University of Alberta.

"Woman Eating" embodies these complex social concerns. By addressing issues of modern American class disparity, obesity, and rampant consumerism, it also touches on themes of American citizenship and identity, questioning who is considered significant in the national narrative. In an idealized national image that venerates youth, thinness, and affluence, elderly, overweight, and lower-class Americans are frequently marginalized. This idealization tends to demonize these groups as societal "problems," reflecting a collective fantasy of an "official" national body that continues to be defined by white, male, middle-class, and heteronormative standards. Hanson's representations of the human body bring these perceptions to light, emphasizing the connection between self-perception and the perception of others.

Audiences in art museums may often view bodies like that in "Woman Eating" with a sense of detached distaste. Critic Peter Schjeldahl notes that encountering Hanson's sculptures enhances awareness of the ongoing drama of social class distinctions in America. He comments, "In the company of fellow members of a fortunate class, I stroll among likenesses of dramatically less privileged citizens," thus highlighting the stark contrast between the viewer's own social standing and that of the subjects represented (Doss, 2006, p. 12). Hanson's works serve as a stark reminder of the deeply entrenched social inequalities and the way these are perceived and internalized within society. The way we see ourselves is deeply intertwined with how we perceive others, and Hanson's art makes this interplay strikingly visible.

By presenting figures that defy the idealized norms of American society, Hanson's "Woman Eating" challenges viewers to confront their own biases and the societal structures that perpetuate these inequalities. The sculpture forces a reckoning with the uncomfortable realities of social exclusion and the superficiality of societal ideals, thus sparking a critical dialogue on the true nature of American identity and citizenship. This engagement with Hanson's work underscores the importance of art in reflecting and critiquing social dynamics, encouraging a deeper understanding of the varied and often invisible lives that constitute the nation's body politic.

Chinese sculptor Xu Hongfei is one of the artists who has addressed the concepts of obesity and beauty in modern sculpture. Xu's works challenge societal beauty standards and adopt an aesthetic approach that redefines these norms. His sculptures typically depict large-bodied female figures in joyful, dynamic, and lively poses. These figures demonstrate that beauty is not confined to a slender body but can be found in every body shape (Figure 6).



Figure 6: Rhythm, a sculpture by Xu Hongfei, 2022.

Source: <https://www.chinadailyhk.com/hk/article/280055>

Xu Hongfei's sculpture art represents a significant work that challenges societal perceptions of the body and promotes a positive body image by depicting large female figures. The women depicted in Xu's sculptures are portrayed as confident, joyful, and energetic in various scenes of everyday life. These women, defying social expectations and traditional beauty standards, convey a message of self-acceptance and living life to the fullest.

Xu's bronze sculptures feature large female figures with exaggerated body proportions. The women in the sculptures can be seen engaged in various daily activities, such as playing the cello, dancing the tango, doing yoga, riding a horse, or scolding a mischievous dog. In every instance, the women are depicted as self-assured, optimistic, and energetic. These figures often draw attention to scenes where a large woman is being lifted into the air or carried by a smaller partner.

Xu Hongfei's works highlight the power of art to convey social messages and contribute to societal improvement. His sculptures encourage people to be at peace with their bodies and to stand against societal pressures. In this context, Xu's works play an important role in modern society regarding body positivity and self-confidence (Lin, 2023).

2.6. Fetus

The 14 bronze sculptures crafted by contemporary sculptor Damien Hirst in the capital of Qatar, Doha, have ignited notable reactions both within Qatar and globally. Ranging in size from 5 to 11 meters, these sculptures intricately portray the stages of fetal development inside the uterus, encompassing fertilization, twin pregnancy, birth, and the fetus. Positioned on the exterior of the Sidra Medical Center in Qatar, these works serve as a public display, allowing everyone to witness and comprehend the miracle of life. The final sculpture in the series, depicting a naked newborn baby, has particularly stirred attention and discussion. The decision to portray the newborn in this manner has sparked additional interest and dialogue around the artistic choices made in representing the culmination of the life cycle.

Additionally, Damien Hirst's bronze sculpture *Verity*, which he gave to the coastal town of Ilfracombe on the North Devon coast of England for temporary exhibition for 20 years, is 20 meters tall and weighs more than 25 tons (Çamsarı, 2022, pp. 196-197). The sculpture depicts a pregnant woman's body leaning on books. Half of the body shows the abdominal area, revealing the uterus and fetus inside the uterus, and mammary tissue under the skin. The woman is also depicted holding a sword in one hand and a scale in the other. Like the previous example, the giant sculpture placed in the town's harbor area has also caused a lot of controversy.

Hirst's works, especially those depicting detailed anatomical structures, often provoke strong reactions due to their explicit representation of the human body. The sculptures in Doha, for instance, challenge viewers to confront and appreciate the complexities and beauty of human development. This public display of fetal development stages is both educational and provocative, sparking discussions about the boundaries of public art, cultural sensitivities, and the role of art in public spaces.

Similarly, *Verity* in Ilfracombe has sparked debates over the depiction of pregnancy and the female form. The sculpture's anatomical transparency and the combination of traditional symbols of justice (the sword and scales) invite interpretations regarding the nature of truth, transparency, and the role of women in society. These discussions highlight the impact of Hirst's work in challenging societal norms and encouraging public discourse on complex issues.



Figure 7: Marc Quinn, Evolution, 2005.

Source: <http://marcquinn.com/artworks/single/evolution>

Marc Quinn's sculpture, "Evolution" composed of nine large sculptural components and an uncarved marble block, presents the human embryo throughout its stages of development; each sculpture represents a month of pregnancy (Figure 7). This work explores the idea of life emerging from the material world and references Michelangelo's famous unfinished sculpture

Slaves made for the tomb of Pope Julius II. Quinn states that this sculpture "tells how matter becomes animate." Like his *The Complete Marbles* series, this work was carved under Quinn's direction by traditional stonemasons in Pietrasanta, Italy, using scans of real embryos and clay models (Marc Quinn, n.d.).

The *Evolution* series depicts a fetus in various stages of formation. Each sculpture in this series brings the viewer closer to the finished human form within the marble block. Each piece represents a being at different stages of development: first resembling a tadpole, then a fish, followed by a creature with stubby limbs and a giant, drooping head. Quinn breaks new ground here by forcing viewers to look at things they do not want to see but need to see (Glover, 2008).

Quinn's work challenges viewers to confront the process of human development, emphasizing the transformation from inanimate material to animate life. The series reflects his fascination with the interplay between art and science, exploring themes of existence, creation, and the essence of life. By using scans of real embryos and traditional sculpting techniques, Quinn bridges modern technology with classical artistry, creating a profound visual narrative of human development.

The *Evolution* series not only showcases the physical changes during gestation but also invites viewers to reflect on the broader implications of life's beginnings. Quinn's meticulous attention to detail and the raw portrayal of embryonic stages provoke thought and discussion about the miracle of life and the often unseen stages of human development. This work underscores the artist's ability to blend scientific precision with artistic expression, resulting in a powerful commentary on the origins of life.

2.7. Statues depicting the personal and societal effects of epidemics and pandemics

Throughout history, epidemics have left enduring imprints manifested in the structures of hospitals, walls, cemeteries, and monuments. Statues recounting the narratives of diseases such as smallpox, plague, cholera, the 1918 flu pandemic (Spanish flu), AIDS, SARS, and COVID-19 have frequently found their place in public spaces, adorning building facades or residing within indoor spaces. These statues serve as both monuments and visual representations of the diseases, acting as poignant reminders of the past and the role of science. They are less commonplace than monuments dedicated to wars, political figures, or more conspicuous tragedies. Pandemic disease monuments, born from the present but conceived as contributions to the future, encapsulate perspectives extending beyond the immediate confrontation of the epidemic experience. They embody thought-provoking approaches, aiming not only to raise awareness about how the planet grapples with pandemics but also to stimulate collective consciousness. These monuments serve as reminders that humanity is

perpetually subject to nature and integral to the ecosystem in which it resides (Camsarı, 2022, p. 194).



Figure 8: The Cistercian monastery at Cadouin, "The Bad Rich" ornament, late 15th century.

Source: Delluc, G. (2017). 23ème COLLOQUE DES AMIS DE CADOUIN. Retrieved from <https://www.amisdecadouin.com/les-actes-des-colloques/>

The first representations showing the deformations caused by disease on statues are seen on the tympana or walls of religious buildings. One notable example is a few statues carved in a spectacular Gothic style in the Cistercian monastery at Cadouin in France (Figure 8). The statue of Lazarus from Cadouin shows a person with very pronounced clinical symptoms of several cardinals and lepromatous lepers. Therefore, it is alleged that the sculptor was aware of less pronounced features such as lagophthalmia, having encountered patients in advanced stages of the disease. In the statue of Lazarus, the physical symptoms of the disease are meticulously rendered, showcasing the artist's observational skills and the medical knowledge of the time (Manchester & Knusel, 1994, p. 206). As the only recorded example showing the limb and facial features of a lepromatous leper developed in the context of the parable of Lazarus in the Bible, the statue is considered one of the most important, clinically accurate, and best-preserved statues in the history of art defining leprosy (Delluc, 2015, p. 441).

The statue of Lazarus at Cadouin Monastery is a significant work that reflects the aesthetic and artistic understanding of the Gothic period. The fine detail work and dramatic facial expressions of the statue embody the characteristic features of Gothic art. During this period, artists focused on realistically and emotionally depicting religious figures and stories. The deep figures and facial expressions in the composition enhance the plastic value of the work while also strengthening its aesthetic and dramatic impact. With these characteristics, the statue of Lazarus perfectly exemplifies the aesthetic principles and artistic approach of the Gothic era, holding great importance in both artistic and medical history.

The Plague Column in Vienna, also known as the Pestsäule (Figure 9), stands as one of the city's most renowned monuments, symbolizing the response to the devastating plague epidemic. The construction of the Vienna Plague Column was initiated in reaction to the

catastrophic plague that struck Vienna in 1679, resulting in thousands of fatalities. The monument was erected between 1687 and 1692. In response to the epidemic, the citizens of Vienna, along with a religious brotherhood, planned to construct a pillar dedicated to the Holy Trinity and the "Nine Choirs of Angels." To escape the plague, Emperor Leopold initially fled to Kahlenberg and subsequently to Prague. On October 18, 1679, he vowed to erect a column of grace once the epidemic had ended (Kirsch, 2017, p. 2).



Figure 9: Wiener Pestsäule "Vienna Plague Column", 1693.

Source: <https://www.atlasobscura.com/places/vienna-pestsaeule-plague-column>

The Vienna Plague Column is not merely a monument commemorating the plague; it is also a religious, political, and artistic symbol of Vienna's history. Considering its construction process, iconographic themes, and artistic contributions, the Pestsäule is recognized as a significant example of Baroque sculpture (Kirsch, 2017, p. 7). The monument's construction began with a temporary wooden column and was later completed with contributions from artists such as Matthias Rauchmiller, Johann Bernhard Fischer von Erlach, and Ludovico Burnacini (Boeckl, 1996, pp. 42-45). Fischer von Erlach is noted for his work in architectural arrangement and the placement of the iconographic program, while Burnacini's cloud formations and dramatic designs added to the uniqueness of the Pestsäule. Meanwhile, Strudel played a crucial role in the final stages of the monument's completion by detailing the sculpture groups, demonstrating significant initiative (Boeckl, 1996, pp. 50-54).

The Plague Column is divided into three levels: Human, Angel, and God. The three-stepped base symbolizes the human world, and each wing of the base corresponds to one of the three divine persons. The first level is adorned with twelve reliefs designed by Fischer von Erlach. These reliefs depict biblical events of salvation and show God as both a punishing and merciful entity. Among the reliefs, there are inscriptions honoring the Trinity. The upper part of the base features reliefs adorned with coats of arms. The second level symbolizes the angelic realm, with a cloud pyramid spiraling upwards. Nine life-sized angels bearing various

emblems occupy this level. The third level crowns the pyramid with the three divine persons: the "Trinity in the ring of light." The angels on these level bear similarities to Bernini's angel figures, and the curvature of the three-winged base echoes Bernini's architectural form language (Kirsch, 2017, pp. 4-6).

The Pestsäule is not just a plague monument; it is also a religious, political, and artistic symbol of Vienna's history. Considering its construction process, iconographic themes, and artistic contributions, the Pestsäule is a significant example of Baroque sculpture. Its aesthetic structure, adorned with cloud and angel figures in a triangular pyramid shape, presents a dynamic composition rising upwards (Boeckl, 1996, p. 41). The Baroque period is characterized by exaggerated movements, dramatic compositions, and intense emotional expressions, and the Pestsäule perfectly embodies this artistic approach. The depiction of Emperor Leopold I in prayer conveys both a religious and political message (Boeckl, 1996, p. 43). As Christine M. Boeckl states, the Pestsäule not only commemorates the plague epidemic but also symbolizes the repulsion of the Ottoman Empire's siege of Vienna in 1683, reflecting the power of the Habsburg Monarchy and the belief in divine assistance in achieving victory (Boeckl, 1996, p. 45).

Another significant work is The AIDS Memorial Quilt. This project is a large community art project created to commemorate those who died of AIDS (Figure 10). Initiated in 1985 by gay activist Cleve Jones in San Francisco, California, the project began with marchers writing the names of loved ones who had died of AIDS on placards and attaching them to the walls of the San Francisco Federal Building. These placards resembled a patchwork quilt, which inspired Jones and other activists to develop a more permanent memorial.



Figure 10: Aids Memorial Quilt, 1987.

Source: <https://www.thedallasway.org/stories/written/written-stories/2015/5/10/names-project-aids-memorial-quilt>

Named the NAMES Project AIDS Memorial Quilt, it was supported by generous donors and volunteers. Volunteers created over 46,000 individual 3-by-6-foot memorial panels, most of them honoring one person who died of AIDS. First displayed on the National Mall in

Washington, DC, in 1987, the quilt has since been exhibited in many cities, raising millions of dollars for AIDS service organizations. Each panel is made from different materials and objects, and every display of the quilt includes celebrities, politicians, and family members reading aloud the names of the people for whom the quilt panels were made. The AIDS Memorial Quilt, the largest community art project in the world, was nominated for the Nobel Peace Prize in 1989. Over the past 20 years, the quilt has been viewed by more than 15 million people and has raised over \$3 million for AIDS service organizations. The quilt is both a joyful remembrance and a reminder of the tragedy of lost lives. Each panel is made with love for the person being honored, serving as a powerful statement and a memorial to all the people and their loved ones whose lives have been transformed by this epidemic (Fee, 2006, p. 979).

The NAMES Project AIDS Memorial Quilt can be regarded as a comprehensive example of contemporary art and the power of activist art. Meeting social, political, and cultural criteria both aesthetically and content-wise, this work emphasizes the diversity and individuality of contemporary art. Each panel is made from different materials and personal items, utilizing art not only as an aesthetic experience but also as a means of expression and communication. The size and scope of this piece reflect the boundary-pushing nature of contemporary art, going beyond traditional art concepts.

Additionally, the AIDS Memorial Quilt is a powerful example of activist art. Created to draw attention to the AIDS epidemic, honor those affected, and raise awareness in society, the work aims to break down stigma and prejudice associated with AIDS. The loving and careful creation of each panel turns this work into a personal and emotional memorial. The reading of names during exhibitions and the participation of celebrities, politicians, and family members further strengthen the activist aspect of the work. In this way, the AIDS Memorial Quilt is a strong example of how art can be used as a social tool and its potential impact on social change.



Figure 11: National Covid Memorial Wall, 2021, London.

Source: Tovey, R., & McCulloch, L. (2024). COVID-19 grassroots memorial practices in the UK. *Visual Studies*, 1-9.

<https://doi.org/10.1080/1472586X.2024.2346629>

Monuments are designed "to stop time, to prevent the process of forgetting, to create a state, to immortalize death, to materialize the immaterial" (Nora, 1989, p. 19). Almost everywhere in the world, these "sites of memory" typically take standard forms: tombstones, figurative monuments, memorial parks, and photographic memories. Monuments are created for mourners but not by them, and in the case of mass losses, they often promote a homogenized collective narrative (Molyneux, 1995, p. 18).

The COVID-19 pandemic has had profound effects on societies, and it is important to transform this impact into lasting memory. Public reflection and commemoration efforts, carried out in a diverse and inclusive manner through the collaboration of state and non-state actors, have been significantly enhanced by artistic initiatives. The inclusivity of art in addressing physical commemoration efforts has been shown to better meet the needs of communities.

In this regard, The National COVID Memorial Wall (Figure 11) stands as an effective example. In the summer of 2020, hearts, rainbows, and flowers became the visual language of COVID-19 memorials in the United Kingdom. Rainbows typically expressed support for National Health Service workers, while hearts, flowers, and yellow were associated with loss and remembrance. These motifs, drawn from various contexts such as greeting cards, queer activism, and emoji culture, were not imposed on communities as suitable symbols for COVID-19 losses; rather, they emerged from the constraints of public mourning displays. Window art and sidewalk drawings adapted to quarantine conditions and allowed individuals to create their own memorials. During less restrictive periods between lockdowns, "sites of memory" associated with COVID-19 became more collaborative and increasingly accessible, moving from private homes to public spaces (Tovey & McCulloch, 2024).

2.8. The concept of social plastic-social sculpture in the healing of society and people associated with medicine: the artist Joseph Beuys and others

The concepts of social sculpture and social plastic assert that art not only provides an aesthetic experience but also plays an active role in social transformation and healing processes. These concepts aim to harness the dynamic and transformative power of art to impact social structures, cultural norms, and political systems effectively. Social sculpture and social plastic encourage the participation of individuals and communities, transforming art from a passive object to an active tool for interaction and transformation. Particularly in relation to medicine, the healing power of art can profoundly impact both individual and societal health and well-being. This perspective offers new insights into how art can be utilized for social healing, cultural change, and the advancement of social justice.

One prominent figure in associating social sculpture with medicine for the improvement of society and people is the German artist, Joseph Beuys. Beuys defined the concept of "social

sculpture" as the transference of the principle of transformability to society, culture, science, and ultimately politics. A notable aspect of Beuys' work is the paradigm centered around humans. In his work, Beuys focused on humanity and life, perceiving people as both physically and socially ill. His personal healing journey, following an accident during his service as a pilot in the German army during World War II, became central to his art. This process transformed into themes of mourning, self-healing, the interaction between suffering and healing individuals, and periods of recovery in Beuys' work. Beuys conveyed these themes in his works not only for himself but as a valid form of healing for a trauma-experienced society. It is suggested that the significant tension existing in the body and consciousness of the individual self can only be comprehended. This tension can escalate to the point of tearing or even collapsing, even if not through emotional and mental activities. In this context, Beuys primarily addresses the fragility and mortality of humans. These needs stem from the effort to exceed the limits always achieved through overexertion and weakness (Mennekes, 2007, p. 353).

Many artists have continued Beuys' concept of social sculpture. Allan Kaprow, the creator of Happenings, blurred the boundaries between art and life. Parallel to Beuys' understanding of social sculpture, Kaprow's works emphasize social participation and interaction. Kaprow's work "" transforms viewers into active participants, making art a part of life (Kaprow, 2003, p. 67). Allan Kaprow's narratives on social art are closely related to his desire to blur the boundaries between art and life in his works. Kaprow's desire to see art as part of life resulted from Meyer Schapiro's approach to art within the context of socio-economic history. Schapiro's views on art having not only an aesthetic but also a social function played a significant role in Kaprow's art practice. Kaprow advocated for the transformation of art from a private domain to a form of social action (Allen, 2015, p. 174).

Suzanne Lacy, a feminist performance artist, reflects social issues and the experiences of marginalized groups in her works. By embracing the concept of social sculpture by Beuys and Kaprow, Lacy uses art as a tool for social change. Her work "The Roof is on Fire" brings together different segments of society through open discussions with young people and initiates a dialogue. Suzanne Lacy's "The Roof is on Fire" project is a good example of how empathetic understanding can be produced through collaboration. In this project, the space and performative nature of the car provide students with the opportunity to speak as common inhabitants of a particular culture and environment, while the audience (residents and viewers in the media) represents the dominant culture that is comfortable telling young people of color what to think but struggles to listen to them. The central importance of listening is evident in Lacy's extensive discussions with students and the openness that the work encourages in the audience (Kester, 2005, pp. 20-22).

Thomas Hirschhorn creates temporary sculptures and installations that address political and social issues. Like Beuys, Hirschhorn uses art as a tool for social change. Thomas Hirschhorn, influenced by Joseph Beuys' understanding of social sculpture, has adapted this concept to his own art. By adopting Beuys' approach of changing traditional sculptural materials and introducing new ones, Hirschhorn promotes social participation and communication in his works. Hirschhorn also embraces Beuys' notion that art is not sacred but rather contributes to an ongoing discussion, emphasizing the need to create communication structures in his art that appeal to a wide audience. Hirschhorn's projects go beyond providing an aesthetic experience to offer platforms for social interaction and participation, demonstrating that art can be used as a tool for social change (Buchloh, 2005, pp. 78-81).

The concepts of social sculpture and social plastic highlight the potential of art in processes of social change and healing, encouraging artists and viewers to take on more active and participatory roles. These concepts expand the boundaries of art, showing that it can be used as a social, cultural, and political tool. The relationship between art and medicine not only improves physical health but also supports mental and emotional healing processes. Social sculpture and social plastic enable individuals and communities to take an active role in improving their environments and living conditions. Thus, the transformative power of art serves the goal of creating a more just, conscious, and holistic society. These approaches emphasize the value of art not just as an aesthetic experience but as a tool for social and individual healing and change. This integration of art and medicine provides a broader and more comprehensive perspective on health and well-being.

3. CONCLUSION

Art has a significant transformative power for society as a whole, presenting complex medical situations in a comprehensible and accessible way. Many visual arts, like sculpture, are also intertwined with medicine. It is thought that the exploration, discovery, and implementation of art forms in the medical field will bring a different perspective in terms of awareness, helping to increase knowledge about many diseases. Additionally, an interdisciplinary approach will offer opportunities to better understand the interaction of humans with the world and to improve life in general.

The intricate relationship between art and medicine reflects the intertwining of these disciplines in their exploration of humanity, health, and societal issues. Sculpture, as a form of visual art, has played a significant role in portraying medical themes, human conditions, and the effects of epidemics and pandemics. Sculptors have skillfully depicted medical conditions, anatomical details, and the impact of diseases on the human body, contributing both to artistic expression and scientific understanding. From the classical representations of the human form by artists like Michelangelo to modern sculptures addressing contemporary issues such

as the COVID-19 pandemic, sculpture serves as a medium to communicate complex ideas about health, disease, and the human experience.

Monuments and sculptures dedicated to medical advancements, healthcare workers, and the commemoration of epidemics stand as powerful reminders of the intersection between art and medicine in the public domain. These sculptures not only celebrate human achievements but also serve as educational tools, raising awareness about the importance of health and the role of science in shaping our understanding of the world. Furthermore, the concept of "social plastic" or "social sculpture," as advocated by artists like Joseph Beuys, emphasizes the transformative potential of art in shaping society. Beuys viewed art as a healing force, capable of addressing both physical and social ailments. Through his works, he sought to contribute to the healing of individuals and society, highlighting the interconnectedness of personal and collective well-being.

In the contemporary art scene, artists like Damien Hirst challenge societal norms and perceptions, using sculpture to explore the complexities of life, birth, and the human body. Exhibitions like Body Worlds aim to educate the public about anatomy and health, blurring the lines between art and science.

Ultimately, the examination of sculptures in the context of art and medicine provides a rich tapestry of insights into the human condition, offering a unique lens through which to explore the intersection of creativity, science, and societal values. This interdisciplinary approach fosters a deeper understanding of our shared experiences and the role that art and medicine play in shaping our perceptions of health, illness, and the human journey.

ACKNOWLEDGMENTS

We would like to express our sincere gratitude to Associate Professor Kerem Yunus Çamsarı from the University of California, Santa Barbara, for his scientific review and contributions to this study.

REFERENCES

- Allen, C. (2015). *Experience, chance and change: Allan Kaprow and the tension between art and life, 1948-1976* (Doctoral thesis, Christ Church). Christ Church.
- Artlyst. (2018). Marc Quinn sculpture of Zombie Boy announced for Science Museum. *Artlyst*. Retrieved from <https://artlyst.com/news/marc-quinn-sculpture-zombie-boy-announced-science-museum/>
- Boeckl, C. M. (1996). Vienna's Pestsäule: The analysis of a Seicento plague monument. *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 49(1), 41-56. <https://doi.org/10.7767/wjk-1996-0104>.

Boeckl, C. M. (2018). Vienna's Imperial Plague Monument: Its symbolism and functions. In *The bubonic plague as a power symbol. In plague between Prague and Vienna* (pp. 146-148). Academia Knihy. Retrieved from https://www.academiaknihy.cz/attachment/1053.8919723b40/Plague_-_ukazka.pdf.

Buchloh, B. H. D. (2005). An Interview with Thomas Hirschhorn. *October*, 113(Summer), 77-100. Retrieved from <https://www.jstor.org/stable/3397654>.

Burns, L. (2007). Response to open peer commentaries on "Gunther von Hagens' BODY WORLDS: Selling beautiful education": Signed, sealed, delivered. *American Journal of Bioethics*, 7(4), W1-W3. <https://doi.org/10.1080/15265160701307647>.

Camsarı, T. (2022). Sculpture art and medicine. In C. Yakıncı, A. Çalışkan, & H. Sur (Eds.), *Humanities in medicine* (Vol. 60, pp. 193-202). Uskudar University Publications.

Delluc, G. (2015). Le pauvre Lazare de Cadouin était lépreux. In *La santé en Périgord-1, Sommaire de la 4e livraison 2015*, S. H. e. A. d. Périgord.

Delluc, G. (2017). 23ème Colloque des Amis de Cadouin. Retrieved from <https://www.amisdecadouin.com/les-actes-des-colloques/>

Di Matteo, B., Tarabella, V., Filardo, G., Mosca, M., Lo Presti, M., Viganò, A., Tomba, P., & Marcacci, M. (2017). Art in Science: Mondino de' Liuzzi: The Restorer of Anatomy. *Clinical Orthopaedics and Related Research*, 475(1), 3. <https://doi.org/10.1007/s11999-016-5213-5>

Doss, E. (2006). Duane Hanson's Woman Eating. *American Art*, 20(2), 9-12. <https://doi.org/10.1086/507493>.

Elsen, A. E. (2003). *Rodin's art: the Rodin collection of Iris & B. Gerald cantor center for visual arts at stanford university*. Stanford University Press.

Fee, E. (2006). The AIDS Memorial Quilt. *American Journal of Public Health*, 96(6), 979. <https://doi.org/10.2105/AJPH.2006.088575>.

Ferrucci, L., Stephanie, A., & Alley, D. E. (2010). Obesity in aging and art. *Journals of Gerontology- Series A Biological Sciences and Medical Sciences*, 65(1), 53-56. <https://doi.org/10.1093/gerona/glp166>.

Glover, M. (2008, February 12). Marc Quinn: Evolution, White Cube, London. *The Independent*. Retrieved from <http://marcquinn.com/artworks/evolution>.

Gombrich, E. H. (1989). *The story of art*. Oxford: Phaidon Press.

Grombacher, P. J. (2014). Art & Activism in the Age of the 'Obesity Epidemic'. [Master's thesis, University of Alberta]. University of Alberta Libraries.

- Judson, S. (2017). Rodin's large left hand 1903. *Hektoen International: A Journal of Medical Humanities*, 8(4). Retrieved from <https://hekint.org/volume-8-issue-4-winter-2016>
- Kaprow, A. (2003). *Essays on the blurring of art and life*. University of California Press.
- Kester, G. (2005). Conversation pieces: The role of dialogue in socially-engaged art. In Z. Kucor & S. Leung (Eds.), *Theory in contemporary art since 1985* (pp. 20-22). Blackwell.
- Kirsch, E. (2017). Die Ikonographie der Wiener Pestsäule. Winkelmann Akademie für Kunstgeschichte München.
- Lin, Q. (2023). Exhibition highlights large women enjoying a sense of liberation. *China Daily*. Retrieved from <https://chinadailyhk.com>
- MacCurdy, E. (1906). *The notebooks of Leonardo da Vinci*. London: Duckworth & Co.
- Manchester, K., & Knusel, C. (1994). A medieval sculpture of leprosy in the Cistercian Abbaye de Cadouin. *Medical History*, 38(2), 204-206. <https://doi.org/10.1017/s0025727300059111>.
- Marc Quinn. (n.d.). Evolution. Retrieved June 30, 2024, from <http://marcquinn.com/artworks/evolution>.
- Mennekes, F. (2007). Krankheit als Freisetzung Leiden und Heilen als Quelle des Therapeutischen im Werk von Joseph Beuys. *Der Schmerz*, 4(21), 353-358. <https://doi.org/10.1007/s00482-007-0561-4>.
- Meshberger, F. L. (1990). An interpretation of Michelangelo's Creation of Adam based on neuroanatomy. *JAMA*, 264(14), 1837-1841. <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/2205727>
- Molyneux, J. (1995). A Modest Proposal for Portsmouth. In M. Miles (Ed.), *Art and the City* (pp. 16-18). Portsmouth: University of Portsmouth Press.
- Mundell, E. J. (2019). A medical insight in Michelangelo's David, 'hiding in plain sight'. *Medical Express*. Retrieved September 10, from <https://medicalxpress.com/news/2019-12-medical-insight-michelangelo-david-plain.html>
- Nora, P. (1989). Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire. *Representations*, 26, 7-24. <https://doi.org/10.2307/2928520>
- O'Neill, J. P., & Cone, P. (Eds.). (1983). *Leonardo da Vinci: anatomical drawings from the royal library, Windsor Castle*. New York: The Metropolitan Museum of Art.
- Pataci, B. (2016). Asklepios as a mythological figure between deification and demonization. *Milel ve Nihal*, 13(2), 154-182. <https://doi.org/10.17131/milel.284851>
- Pearce, J. M. S. (2023). Michelangelo's dissections and their influence on art. *Journal of Medical History*, 58(1), 34-45.
- Rilke, R. M. (2011). *Auguste Rodin*. Parkstone International.

Science Museum Group. (2019). Self-Conscious Gene by Marc Quinn. Retrieved from <https://collection.sciencemuseumgroup.org.uk>

Snider, S. (2012). Fatness and visual culture: A brief look at some contemporary projects. *Fat Studies*, 1(1), 13-31. <https://doi.org/10.1080/21604851.2012.632725>

Stark, J. J., & Nelson, J. K. (2000). The breasts of "Night": Michelangelo as oncologist. *New England Journal of Medicine*, 343(21), 1577-1578. <https://doi.org/10.1056/nejm200011233432118>

Strauss, R. M., & Marzo-Ortega, H. H. (2002). Michelangelo and medicine. *Journal of the Royal Society of Medicine*, 95(10), 514-515. <https://doi.org/10.1177/014107680209501014>

Tepe Yılmaz, S. & Yılmaz, C. (2016). Body: From anatomical theatres to galleries. *Lokman Hekim Tıp Dergisi*, 6(2), 46-52.

Tovey, R., & McCulloch, L. (2024). COVID-19 grassroots memorial practices in the UK. *Visual Studies*. <https://doi.org/10.1080/1472586X.2024.2346629>

Treviño, J. (2018, March 15). Sculpture of 'Zombie Boy' fleshes out London's Science Museum. *Smithsonian Magazine*. Retrieved from <https://www.smithsonianmag.com/smart-news/sculpture-zombie-boy-fleshes-out-london-science-museum-180968475/>

Tunali, İ. (1987). *Aristoteles poetics*. Remzi Kitabevi.

Vasari, G. (1998). *The lives of the most eminent painters, sculptors, and architects* (J. C. Bondanella & P. Bondanella, Trans.). Oxford University Press. (Original works published 1550 and 1568).

Yücesan, E., Üzel, M., & Birkandan, A. E. (2022). Evaluation of body worlds exhibition from the axis of science and art. *yedi: Journal of Art, Design & Science*, 27, 151-167. <https://doi.org/10.17484/yedi.966203>.

AKDENİZ SANAT YAZIM VE YAYIN KURALLARI

1. Dergi, "Ulusal Hakemli Dergi" statüsüne uygun, Ocak ve Temmuz aylarında olmak üzere yılda iki sayı olarak yayımlanmaktadır. Gerekli hallerde Yayın Kurulu'nun salt çoğunluğuyla Özel Sayı olarak da yayımlanabilir.

2. Dergiye gönderilen makaleler daha önce başka bir yerde yayımlanmamış ya da yayımlanmak üzere gönderilmemiş olmalıdır.

3. Dergiye yayımlanmak için gönderilen yazılar makaleler ve makale dışı yazılar olarak ikiye ayrılır:

3. 1. Makaleler:

a. Orijinal çalışma: Bilim ve sanatsal araştırmalara katkıda bulunan, daha önceki tezleri çürüten veya yeni bir bakış açısı getiren, yeni belgeler ortaya koyan çalışma,

b. Derleme: Tartışmalı veya muğlak halde olan bir konuda, ilgili literatürü gözden geçirerek bir sonuca bağlayan çalışma,

3. 2. Makale-dışı Yazılar:

a. Editöre Mektup: Akdeniz Sanat Dergisi'nde daha önce yayınlanmış yazılara ilişkin yorum, eleştiri ve düzeltmeleri içeren çalışma,

b. Değerlendirme Yazıları: Sergi, proje tanıtım yazıları, film eleştirileri, toplantı/festival değerlendirmeleri ve ilgili alanlarda yayımlanan kitaplara ait bilimsel formatta hazırlanmış değerlendirme yazıları,

c. Çeviri Makaleleri: İlgili alanlara önemli katkısı olduğu düşünülen Editör'ün ya da Yayın Kurulu'nun belirlediği ya da seçtiği özgün makalelerin Türkçe çevirileri,

d. Söyleşi Yazıları: Alanlarında akademik ve sanatsal açıdan öne çıkmış kişilerle gerçekleştirilecek söyleşiler de derginin yayın kapsamı içerisinde.

4. Dergide yayımlanan yazıların, telif hakkı dergiye aittir. Yazar, dergide yayımlanmasına onay verilen yazısının her türlü telif hakkını Akdeniz Sanat Dergisi'ne devretmiş olduğunu kabul eder.

5. Yazardan düzeltme istenmesi durumunda, düzeltinin en geç 15 gün içinde yapılarak, dergiye Dergipark (dergipark.gov.tr) üzerinden ulaştırılması gerekmektedir. Editör gerekli gördüğü durumlarda bu süreyi kısıtlı olarak uzatabilir.

6. Yazar(lar) unvanlarını, görev yaptıkları kurumları, haberleşme adresleri, ORCID numaraları ile telefon numaralarını ve elektronik posta adreslerini mutlaka bildirmelidir. Bu bilgiler, hakeme gönderilmeyecektir.

7. Yayımlanacak makalelerde esasa ilişkin olmayan düzeltmeler sekretarya tarafından yapılabilir.

Yazım Kurallarına İlişkin Esaslar:

Dergide yer alacak makaleler, aşağıdaki maddelerde yer alan kuralları taşıyor olmalıdır:

1. Dergide, derginin içeriğiyle ilgili özgün ve bilimsel nitelik taşıyan tüm makalelere, hakem kurulunun değerlendirmeleri neticesinde yer verilmektedir. Çalışma, Yazım Kuralları'na uymadığı takdirde, düzeltilmek üzere yazara geri gönderilecektir. Makaleler yazar tarafından düzeltildikten sonra hakem değerlendirme sürecine girecektir. Dilbilgisi ve anlatım yönünden yüksek oranda hata içeren makaleler değerlendirilmeye alınmayacaktır.

2. Yazım dili Türkçe ve İngilizcedir. Yazım ve noktalamasında ve kısaltmalarda Türk Dil Kurumu İmla Kılavuzu'nun en son baskısı esas alınır. Gönderilen yazılar dil ve anlatım açısından bilimsel ölçütlere uygun, açık ve anlaşılır olmalıdır.

3. Yazılar; Word programında A4 boyutunda sayfa kenar boşlukları alt ve üst 3 cm, sağ ve sol 3,5 cm olacak şekilde hazırlanmalıdır. Birinci düzey ana başlıklar Calibri yazı karakteri ile 12 punto, kalın ve düz olmalı, tümü büyük harfle yazılmalıdır. Tüm başlıklar numaralandırılmalıdır. Tüm metin 1,5 satır aralığı, 10 punto ve Cambria yazı karakteri ile iki yana yaslı olarak yazılmalıdır. Makaleler öz, abstract, ve kaynakça hariç 3.500-8.500 kelime arasında olmalıdır. Metin içinde vurgulanması gereken kısımlar için koyu veya çift tırnak kullanılmalı, eğik harfler veya tek tırnak kullanılmamalıdır. Metinde hem tırnak işareti hem de eğik harfler gibi çifte vurgulamalara asla yer verilmemelidir.

4. Belgenin ilk sayfasında makale başlığı Calibri 22 punto, yazar isimleri ise Calibri 12 punto ile sola yaslı olarak yazılmalıdır. Yazarın unvanı, görev yeri, elektronik posta adresi ve ORCID numarası (dipnotta (*)) işareti ile Cambria yazı karakteri, 8 punto) bulunmalıdır. Eklenen her anahtar sözcüğün ilk harfi büyük yazılmalıdır. Özet yerine Öz ifadesi kullanılmalıdır. Makale başlığının ve yazar isimlerinin hemen altında 250 kelimeyi geçmeyen Türkçe "öz" yazılmalıdır. Öz 1,5 satır aralığı, 10 punto, iki yana yaslı ve Cambria yazı karakteri ile yazılmalıdır. Bir sonraki sayfaya taşmamalıdır. Makalelerin öz metinlerinde çalışmanın konusu/araştırma sorusu, çalışmanın yöntemi, literatüre katkısı, ana bulgu ve sonuçları yer almalıdır. Özde, denklem, atıf, standart dışı kısaltmalar vb. yer almamalıdır. Özün hemen altında 10 punto, Cambria yazı karakteri ile anahtar kelimeler yer almalıdır. Çalışmanın mahiyetini en iyi yansıtan 5 tane anahtar kelimeyi her birinin baş harfi büyük olacak şekilde virgülle ayırarak yazılmalıdır. Sonuna nokta eklenmelidir. Ayrıca ilk sayfada, varsa çalışmayı destekleyen kurum/kuruluşlar, yazı başka herhangi bir yerde (konferans, sempozyum vb.) özet bildiri olarak sunulmuş ise bu bilgi ilk sayfada dipnot (**)) verilerek belirtilmelidir. Diğer açıklamalar için yapılan dipnotlar metin içinde verilmelidir.

5. Belgenin ikinci sayfasında ilk sayfada yer alan tüm bilgilerin İngilizce çevirileri olmalıdır. Yazım dili İngilizce olan metinlerde Türkçe öz yazımı zorunlu değildir. Makalenin İngilizce özetinde (abstract) başlık, anahtar kelime ve yazarın künyesi mutlaka bulunmalıdır. Abstract 1,5 satır aralığı, iki yana yaslı, 10 punto ve Cambria yazı karakteri ile yazılmalıdır. Bir sonraki sayfaya taşmamalıdır.

6. Giriş yeni bir sayfada başlamalıdır. Tüm başlıklar (giriş ve sonuç dahil) numaralandırılmalıdır. Giriş bölümü dışında makalelerde literatür taraması, yöntem ve bulgular bölümleri mutlak suretle bulunmalıdır. Bununla birlikte, söz konusu bölümler farklı başlıklar taşıyabilir. Örneğin, "literatür taraması" yerine "alandaki benzer çalışmalar" gibi bir başlık kullanılabilir.

7. Makalede kullanılan bölüm başlıkları ve alt başlıklar Calibri yazı karakteri, 12 punto ile yazılmalıdır. Ana başlıklar tüm harfleri büyük olacak şekilde, koyu (bold) karakterlerle, alt başlıklar ise yalnızca ilk harfleri büyük olacak şekilde, koyu (bold) karakterlerle, numaralandırılarak yazılmalıdır.
8. Tüm metin 1,5 satır aralığı, 10 punto ve Cambria yazı karakteri ile iki yana yaslı olarak yazılmalıdır.
9. Tabloların numarası ve başlığı bulunmalıdır. Tablo başlığı Cambria yazı karakteri ile sadece baş harfi büyük, kalın (bold), 8 punto, 1,5 satır aralığı ve sayfaya ortalı şekilde üstte yer almalıdır. Tablolar sıra sayısı verilerek numaralandırılmalıdır. Makalede yer alan tüm tablolara metin içinde referans verilmelidir (Tablo 1).
10. Resim, fotoğraf, grafik, şekil, nota, harita, çizim vb. için sadece "Şekil" ifadesi kullanılmalıdır. Şekil açıklaması Cambria yazı karakteri ile baş harfi büyük, kalın (bold), 8 punto, 1,5 satır aralığı ve sayfaya ortalı olarak şeklin altında yer almalıdır. Şekiller sıra sayısı verilerek numaralandırılmalıdır. Şeklin hemen altında kaynak yer almalı ayrıca kaynakça bölümünde görsel kaynakçası yer almamalıdır. Şekil, makalenin anlaşılmasına katkı sağlamıyor ya da ikileme bilgiye yol açıyorsa makalede yer almamalıdır.
11. Dipnot kaynak göstermek için kullanılmamalı, dipnot kullanımına yalnızca açıklayıcı ek bilgiler için başvurulmalı ve otomatik numaralandırma yoluna gidilmelidir. Dipnotlarda kaynak göstermek için, metin içi kaynak gösterme yöntemleri kullanılmalıdır. Dipnot kelime uzunluğu 60 kelime sayısından daha az olmalıdır. Atıflar için dipnot kullanılmamalıdır. Dipnotlar, rakam(1) simgesi ile otomatik numaralandırma verilerek, Cambria yazı karakteri ile tek satır aralığında, 8 punto şeklinde yazılmalıdır. Dipnotlara yalnızca ana metni bağlayıcı zorunlu açıklamalar için başvurulmalıdır.
12. Yazar doğrudan ya da dolaylı olarak yaptığı tüm alıntılara atıfta bulunmalıdır. Doğrudan alıntı yaparken eğer alıntılanan bölüm 40 kelimeyi geçerse blok alıntı olarak yazılmalıdır. Blok alıntılar 9 punto ve 1,5 satır aralığı ile 1 tab içeriden (2 cm) başlatılmalıdır. Blok alıntılarda çift tırnak kullanılmamalıdır. 40 kelimedenden az ise bu alıntı metinde çift tırnak içinde verilir. Alıntıya metnin ortasındaki cümlelerde yer verilmişse, alıntı yapılan kısım çift tırnak içinde verildikten hemen sonra parantez içinde kaynağa atıf yapılır.
13. Tüm metin içi atıflar parantez içinde ve (Tepecik, 2010, s. 15) biçimde yazılmalıdır. Atıf yazımında boşluk ve noktalama işaretlerine dikkat edilmelidir.
14. Kaynakça başlığı yeni bir sayfada, büyük harfle, sola yaslı, bold şekilde yazılmalıdır. Kaynaklar yazım alanının sol kenarından başlayarak yazılmalıdır. Kaynakça alfabetik sıraya göre düzenlenmelidir. İnternet kaynakları, görsel kaynakça vb. başka hiçbir başlık kullanılmamalıdır. Kaynaklar, bir yazarın birden fazla yayını olması halinde, yayımlanış tarihine göre sıralanmalı; bir yazara ait aynı yılda basılmış yayınlar ise (1980a, 1980b) şeklinde gösterilmelidir.
15. "Destek ve Teşekkür Beyanı" var ise kaynakçadan önce yer almalıdır.
16. Ekler (belgeler), kaynakçadan sonra verilmelidir. Bu eklere metin içerisinde yapılan atıfların mutlaka Ek Tablo: 1 veya Ek Şekil: 7 şeklinde yapılmalıdır. Tablo ve şekil alıntı yapılmışsa, mutlaka kaynak belirtilmelidir.

17. Şablona göre hazırlanan makaleler, bilgisayar ortamında "Word for Windows"un değişik sürümlerinde (.doc uzantısı olarak) biri isimli diğeri isimsiz olmak üzere iki kopya halinde Dergi Park'tan gönderilmelidir.

Metin İçinde Referans ve Göndermelerin Yazımına İlişkin Esaslar:

1. Dergiye gönderilen tüm yazılan metin içi referansları APA (American Psychological Association) sistemine uygun olarak düzenlenmelidir. Makalelerde metin içi atıflarda ve metin sonunda kaynakça gösteriminde APA-6 Publication Manuel yayın ilkelerine göre yapılır.

Yazım kuralları için bakınız:

1. http://www.tk.org.tr/APA/apa_2.pdf
2. <https://www.apastyle.org>

Kaynakça Yazımında Uyulacak Esaslar:

1. Metinde yer verilen her kaynağın (ilgili mevzuat dışında) mutlaka "Kaynakça"da yer alması gerekir. "Kaynakça"da yer verilen bir kaynağın da metin içinde gönderme bağlantılarının bulunması gerekir. Kaynağın metin içindeki bilgileri ile "Kaynakça"da yer alan bilgileri tutarlı olmalıdır. Verilen bilgilerin doğruluğundan yazar sorumludur. Atıfta bulunulan kaynağın tam kimliği verilecektir. Atıfta bulunulmamış eserler kaynakçada gösterilemez.

Yazım ve Yayın Ek Kuralları (Ön Değerlendirme sürecinde dikkat edilecek ek kurallar)

Temmuz 2021 sayımızın Editör Yazısı kısmında belirtildiği üzere Dergimizin kalitesini artırmaya yönelik olarak makale değerlendirme süreçlerimizde yeni bir takım kuralları yürürlüğe koyuyoruz. Bu amaçla, Dergimize yayınlanmak üzere gönderilen yazıların ön değerlendirme süreçlerinde aşağıdaki ölçütlere uygunluk aranacaktır:

- Makalelerin başlıkları bilimsel araştırma raporlarında olduğu üzere çalışmanın münderecatını açıklayıcı nitelikte olmalıdır.
- Makalelerin öz metinlerinde çalışmanın konusu/araştırma sorusu, çalışmanın yöntemi, literatüre katkısı, ana bulgu ve sonuçları yer almalıdır.
- Makalelerin anahtar sözcükleri çalışmanın mahiyetini en iyi yansıtan sözcükler arasından seçilmelidir.
- Giriş ve sonuç bölümü dışında makalelerde literatür taraması, yöntem ve bulgular bölümleri mutlak suretle bulunmalıdır. Bununla birlikte, söz konusu bölümler farklı başlıklar taşıyabilir. Örneğin, "literatür taraması" yerine "alandaki benzer çalışmalar" gibi bir başlık kullanılabilir.
- Makalelerin öz metinlerinin İngilizce karşılığı olarak yazılan abstract metinleri hem öz metinlerine uygun olmalı hem de İngilizce seviyesi açısından belli bir düzeyde olmalıdır.
- Makalelerin sonuç bölümleri bir araştırma raporuna uygun olarak ana bulguların ilgili literatür ve bağlantılı kuramlar açısından yorumlandığı bölümler olmalıdır.

- Makalelerin metinleri Dergimizin yazım kurallarına büyük aykırılıklar içermemelidir.

Yazarlarımız ayrıca şu hususlara dikkat etmelidirler:

- Araştırma sorusu olmayan ya da ilgili literatürde belli bir boşluğu doldurmak, belli bir tartışmaya katkıda bulunmak amacı taşımayan çalışmalar bilimsel araştırma olarak nitelendirilemez.

- Araştırma ya da özgün makaleler belli bir alanda, literatürde yeni bilgi olarak kabul edilecek, yeni bir örneğe ya da vakaya uygulanan vb. bir nitelikte, yeni bir sonuca ulaşma amacı taşıyan araştırmaları kapsar. Derleme makaleler ise belli bir bilimsel disiplinde, belli bir konuda vb. daha önce yayınlanmış eserlerin özelliklerine yoğunlaşan, bu özellikleri betimleme amacındaki veya bunları belli gruplara ayırma amacıyla olan çalışmalardır. Örneğin, belli bir konunun daha önce yayınlanmış eserlerden alıntılar yapılarak ve bir miktar da yorum katılarak yeniden sunulması hiçbir şekilde bir araştırma ya da derleme makalesi niteliği taşımaz.

- Makalelerin literatür taraması ve kaynakçası belirlenen konu ve araştırma sorusuna uygun, bu soruyu cevaplamaya haiz nitelikte olmalıdır. Çalışmanın amaçlarına uzak, çalışmanın alana katkısının altını çizmekte açıkça yetersiz kaldığı görülen kaynakların yer aldığı metinlerin bilimsel araştırma ölçütlerine uygun olduğu söylenemez. Türkçe kaynakların desteklemekte açıkça yetersiz kaldığı konularda konuya/araştırma sorusuna uygun literatür ve yöntem bilgisini sağlayacak yabancı kaynaklara başvurmak zaruridir. Bu zaruriyetin karşılanmadığı araştırmaların ilgili literatüre katkısının belirlenebilmesi mümkün değildir.

- Benzer çalışmalara değinmeyen, bunlardan farklarını ortaya koymayan, yöntem ve veri toplama tekniklerini gerekçelendirmeyen makalelerin bilimsel araştırma formatına uygun olduğu söylenebilir. Yukarıda sıralanan hususlara yazarlarımızın azami dikkat göstermesi gerekmektedir. Bundan sonra sisteme yüklenecek yazılarda ön değerlendirme süreçlerinde sıralanan söz konusu kurallara uygunluk aranacaktır. Bu hususların bir veya birkaçına açıkça uymadığı görülen yazılar ön değerlendirme süreçlerinde ret alabilirler. Tüm yazar ve okurlarımızın bilgisine sunarız. Saygılarımızla.