HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ
SANAT YAZILARI - 2015 KASIM - e-ISSN 2458-8903 | 33

sanat yazıları

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ
SANAT YAZILARI - 2015 KASIM - SAYI: **33** - ISSN 1300 6665

sanat yazıları

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

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ

SANAT YAZILARI / 2015 KASIM / SAYI: **33 -** ART WRITINGS / 2015 NOVEMBER/ NO: **33**

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları

Sanat Yazıları, (Mayıs ve Kasım) yılda iki kez yayınlanır. Yayın dili Türkçedir.

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

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü
Prof. Ayşe Sibel Kedik
Hacettepe Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi

e-ISSN: 2458-8903
Yayın Türü: Yaygın Süreli Yayın
Yayın Şekli: Yıllık - Türkçe
Yayın İdare Adresi: Hacettepe Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi
06800 Beytepe / Ankara

Yayın Kurulu
Prof. Ayşe Sibel Kedik (Başkan) *(Hacettepe Ü. GSF)*
Prof. Necla Rüzgar Kayıran *(Hacettepe Ü. GSF)*
Doç. Serap Emmungil Karamanoğlu *(Hacettepe Ü. GSF)*
Yrd. Doç. Zülfükar Sayın *(Hacettepe Ü. GSF)*
Yrd. Doç. Şinasi Tek *(Hacettepe Ü. GSF)*
Yrd. Doç. Dr. Gülçin Cankız Elibol *(Hacettepe Ü. GSF)*
Yrd. Doç. Seval Şener *(Hacettepe Ü. GSF)*
Yrd. Doç. Dr. Emre Demirel *(Hacettepe Ü. GSF)*
Arş. Gör. Banu Bulduk *(Hacettepe Ü. GSF)*
Arş. Gör. Gamze Boz *(Hacettepe Ü. GSF)*

Grafik Tasarım (Kapak ve İç Sayfa Tasarımı)
Arş. Gör. Banu Bulduk *(Hacettepe Ü. GSF)*

33. Sayının Hakem Kurulu (Ünvan ve Soyadı Sırasıyla)

Prof. Melih Apa (Mersin Üniversitesi Güzel Sanatlar F.)
Prof. Serdar Çetin Aydar (Ankara Ü. Dev. Konservatuvarı)
Prof. Müge Bozdayı (TOBB ETÜ G.S.T.M.F.)
Prof. Turhan Çetin (Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar F.)
Prof. Mümtaz Demirkalp (Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar F.)
Prof. Hüsnü Dokak (Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar F.)
Prof. Refa Emrali (Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar F.)
Prof. Cebrail Ötgün (Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar F.)
Prof. Ferhat Özgür (Yeditepe Ü. Güzel Sanatlar F.)
Prof. Dr. Candan Terviel (Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar F.)
Prof. Tansel Türkdoğan (Gazi Ü. Güzel Sanatlar F.)
Prof. Pelin Yıldız (Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar F.)
Prof. Dr. Meltem Yılmaz (Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar F.)
Prof. Mehmet Yılmaz (Gazi Ü. Güzel Sanatlar F.)
Prof. Halil Yoleri (Dokuz Eylül Ü. Güzel Sanatlar F.)
Prof. Mustafa Yüksel (Mersin Ü. Güzel Sanatlar F.)
Doç. Zuhal Boerescu (Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Doç. Dr. Fethi Kaba (Anadolu Ü. Güzel Sanatlar F.)
Doç. Dr. Murat Kılıç (Kırıkkale Ü. Güzel Sanatlar F.)
Doç. Ferhat Kamil Satıcı (Mardin Artuklu Ü. Güzel Sanatlar F.)
Doç. Özgür Soğancı (Anadolu Ü. Güzel Sanatlar F.)
Doç. Dr. Melda Öncü Yıldız (Gazi Ü. Güzel Sanatlar F.)
Yrd. Doç. Mustafa Salim Aktuğ (Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar F.)
Yrd. Doç. Feza Gökmen (Hacettepe Ü. Ank. Dev. Konserv.)
Yrd. Doç. Dr. Tolga Hepdinçler (Bahçeşehir Ü. Güzel S. F.)
Yrd. Doç. Dr. Fatma Korkut (ODTÜ Mimarlık Fakültesi)
Yrd. Doç. Hüseyin Özçelik (Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar F.)
Yrd. Doç. Ercan Sağlam (Bilkent Ü. G.S.T.M.F.)
Yrd. Doç. Mehmet Yüksel (Hacettepe Ü. Ank. Dev. Konserv.)

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

Baskı
Hacettepe Üniversitesi Basımevi
Basımevi Tel: (312) 305 10 20
E-posta: basimevi@hacettepe edu.tr
Basım Tarihi: 03.03.2016
Baskı Adedi: 250 adet

http://sanatyazilari.hacettepe.edu.tr

*Yazıların içeriğinden yazarları sorumludur.

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

ÖNSÖZ

Değerli okuyucular, Sanat Yazıları Dergimizin 33. sayısı ile tekrar beraberiz. Bu sayıda yine mimarlık, resim, heykel, seramik, grafik ve müzik gibi farklı disiplinlerde ele alınan birbirinden değerli makaleler, sanatın toplumsal, siyasal, ekonomik ve çevresel faktörlerle beraber nasıl şekillendiğini bir kez daha gözler önüne sermektedir. Yayınladığımız çalışmalar, her zaman olduğu gibi bir kere daha bizlere sanatın bireysel bir uğraş olmaktan çok, toplumsal bir işlevinin olduğunu ve her anlamda toplumsal yaşantımıza, geleceğe dair çok yönlü bir bakış açısı kattığını göstermektedir. Bilimsel çalışmalar doğrultusunda elde edilen bu ortak çıkarım, bizim gibi sanat eğitimi veren bireylere ve kurumlara çok önemli bir sorumluluğu tekrar hatırlatmaktadır. Bu sorumluluk, sanata dair bir merak uyandırmak ve uygulama aşamasının ötesinde entelektüel anlamda bir katkı sağlamaktır. Diğer sayılarda da özellikle vurguladığım gibi 21. yüzyılın gelişen dünyası sadece bilgi edinebilen değil, bilgiyi dönüştürebilen yaratıcı bireyler talep etmektedir. Sanatın ve onun kazandırdığı hayatı çok yönlü ele alabilme becerisinin böylesi yaratıcı bir toplum oluşturmada önemli bir rol oynadığı düşüncesindeyim. Bu anlamda sanatı öğretmek kadar, herkesi sanatı takip eder ve tartışır hale getirmek de önemli bir amaç olmalıdır. Sanat Yazıları'nın bu sorumluluğu yerine getirmede önemli bir araç olduğuna inanıyorum.

Derginin yayınlanmasında emeği geçen ve değerli yazılarıyla bizlere büyük katkıda bulunan tüm öğretim elemana ve yazarlara en içten teşekkürlerimi bir borç bilirim.

Prof. Dr. **Meltem Yılmaz**
Dekan

SANAT YAZILARI **YAYIN İLKELERİ**

Sanat Yazıları, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi tarafından yılda iki kez (Mayıs ve Kasım) yayınlanır. Yayın dili Türkçedir.

Sanat Yazıları, hakemli bir yayındır. Sanat Yazıları'nda yayınlanmak üzere önerilen yazılar, Yayın Kurulu tarafından yapılan bir ön değerlendirmeden geçtikten sonra, konunun uzmanı üç hakem tarafından değerlendirilir ve iki hakemden olumlu rapor gelmesi halinde yayınlanır.

Aşağıda belirtilen Yayın İlkelerine uymayan makaleler değerlendirmeye alınmaz.

Sanat Yazıları'na gönderilen yazılar daha önce hiçbir yerde yayınlanmamış olmalıdır.

Makaleler, **www.sanatyazilari.com** adresinde bulunan Makale Takip Sistemi üzerinden MTS Yazar Girişi yaparak gönderilmelidir. Yazarlar, MTS Yazar Giriş kısmından sisteme üye olarak makalesini ve makalesinde yer alan görselleri sisteme yüklemelidir. Sisteme yüklenen makalede yazarın adı soyadı ve iletişim bilgileri (akademik ünvan, görev yaptığı kurum, adres, telefon numarası ve elektronik posta adresi vb.) yer almamalıdır.

Yazılar Times New Roman yazı karakterinde, iki yana yaslanmış, 12 punto ve 1,5 satır aralıklı olmalıdır.

Makalenin başlığı büyük harflerle sola dayalı, Türkçe ve İngilizce olarak yazılmalıdır.

Makalenin başında en çok 150 sözcükten oluşan kısa bir Türkçe ve İngilizce özet bulunmalıdır. Özet yerine **Öz** ifadesi kullanılmalıdır. Öz İtalik olarak ve 9 punto ile yazılmalıdır.

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

Örnek:
Yrd. Doç. AXXX DXXXX
Xxxxx Üniversitesi Xxxxxx Fakültesi Xxxx Bölümü
Semt/Şehir
Tel: 0 XXX XXX XX XX
GSM: 05XX XXX XX XX
E-Posta: xxxxxx@xxxxx

MAKALENİN TÜRKÇE BAŞLIĞI (Times New Roman, 9 punto, italik)
Öz: *Xxxxxx xxxxxxx xxxxx. Xxxxx xxxxxxxxxx xxxxxxxxxxxx xxxxx. ....*
(En çok 150 sözcük)
Anahtar Sözcükler: *Xxxx, Xxxxxxxx, Xxxxx. (En az 3 sözcük)*
TITLE OF ESSAY IN ENGLISH (Times New Roman, 9 point size, italic)
Abstract: *Xxxxx, xxxxx xxxxxx xxxx. Xxxxx, xxxxx xxxxxx xxxx. Xxxxx, xxxxx xxxxxx xxxx.(The most 150 words)*
Keywords: *Xxxxxxx, Xxxxxxxx, Xxxxx. (The least 3 words)*

Metin içinde kullanılan görseller (görsel, tablo, şekil vb.) Görsel 1., Görsel 2., Görsel 3.... biçiminde numaralandırılmalı, görselin altına o görsele ait bilgiler yazılmalı ve hangi kaynaktan alındığı belirtilmelidir (Bkz. Örnek 1, Örnek 2).

Görseller, metin içindeki numaralarıyla (Örn: Görsel 1, Görsel 2) tek tek kaydedilmeli ve her bir görsel (şekil, tablo) 120 piksel/cm veya 300 piksel/inch çözünürlükte ve JPEG formatında olmalıdır. Görseller sisteme yüklenirken, bütün görseller tek bir ***rar*** ya da ***zip*** dosyası içerisinde yüklenmelidir.

Örnek 1:
Kitaptan alınan görseller
Görsel 1. Sanatçının Adı Soyadı, Çalışmanın Yılı, Çalışmanın Türkçe Adı / Çalışmanın Orijinal Adı.
Yazarın Soyadı, Adı. (Yayın Yılı). *Yayın Adı.* Yayın Yeri: Yayınevi, s. görselin yer aldığı sayfa numarası.

Görsel 1. Constantin Brancusi, 1937, Sessizlik Masası / Table of Silence.
Tucker, William. (1996). The Language of Sculpture. London: Thames and Hudson, s. 132.

Örnek 2:

Elektronik Kaynaktan alınan görseller

Görsel 2. Sanatçının Adı Soyadı, Çalışmanın Yılı, Çalışmanın Türkçe Adı / Çalışmanın Orijinal Adı.
Kaynağın Adı. Erişim: Gün Ay Yıl, http://ağ adresi

Görsel 2. Ai Weiwei, 2010, Ayçiçeği Çekirdekleri / Sunflower Seeds. Tate. Erişim: 20.12.2014. http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/unilever-series-ai-weiwei-sunflower-seeds

Örneklerde yer almayan diğer görsel kaynakları (dergi, katalog, gazete, çeviri kitap vb.) için kaynakçada belirtilen yazım kurallarına başvurulmalıdır.

Metin içinde doğrudan ya da dolaylı alıntılar yapılabilir. Doğrudan alıntılar 3 satırı geçmiyor ise tırnak işareti içinde, normal metin düzeninde gösterilir ve tırnak işareti kapatıldıktan sonra ilgili kaynağa gönderme yapılır. Metin içindeki göndermeler, ad, tarih, sayfa / sayfa aralığı olarak parantez içinde belirtilmelidir (bkz. Örnek 3). Gönderme yapılan kişinin adı metin içinde geçiyor ise sadece tarih ve sayfa parantez içinde, cümlenin sonunda yer almalıdır (bkz. Örnek 4). Özgün anlatım değiştirilerek yapılan dolaylı alıntılarda, aidiyeti bildirmek ve bilginin hangi kaynaktan alındığı belirtilmek için metin içinde kaynağa **gönderme** yapılması gereklidir (bkz. Örnek 5). Tek bir sayfadan değil de sayfa aralığını kapsayan dolaylı alıntılarda sayfa aralığı belirtilmelidir (bkz. Örnek 6).

Örnek 3:

"Yirminci yüzyılın başlarında, ilk önce Fransa'da olmak üzere, görsel sanatlarda bir devrim yaşandı. Bu zamana kadar, görsel sanatlar (aksi belirtilmediği takdirde artık *sanat* olarak adlandıracağım) görüntülerin çeşitli mecralardan kopyalanmasından ibaretti." (Danto, 2014, s. 17).

Örnek 4:

Arthur Danto, "Sanat Nedir" adlı kitabında "Yirminci yüzyılın başlarında, ilk önce Fransa'da olmak üzere, görsel sanatlarda bir devrim yaşandı. Bu zamana kadar, görsel sanatlar (aksi belirtilmediği takdirde artık sanat olarak adlandıracağım) görüntülerin çeşitli mecralardan kopyalanmasından ibaretti" diye yazmaktadır (2014, s. 17).

Örnek 5:

Görsel sanatlarda yirminci yüzyıl başlarında, ilk önce Fransa'da olmak üzere bir devrim yaşanmıştır. Bu tarihe kadar görsel sanatlar çeşitli mecralardan görüntülerin kopyalanmasından ibarettir (Danto, 2014, s. 17).

Örnek 6:

Yirminci yüzyılda görsel sanatlarda yaşanan devrime kadar görsel sanatlar çeşitli mecralardan görüntülerin kopyalanmasıyla uğraşmıştır. Aslında bu kademeli bir geçiştir. İtalya'da Giotto, Cimabue ile başlayıp ideal bir temsile erişen Victoria döneminde zirveye ulaşır. Rönesans sanatçısı Leon Battista Alberti başarılı bir portrede görülenle, portredeki kişi bir pencereden bize baktığında gördüklerimizin farklı olmaması gerektiğini söyler. Yine de günümüzün bir grafik sanatçısı tarafından hava fırçasıyla yapılan bir portre ve bir Giotto resmi arasında büyük fark vardır. Bu iki farklı temsil arasında yapılan birçok keşiften perspektif ve fizyonomi öne çıkmaktadır. Bu keşiflerle birlikte resimsel temsil anlamında pek çok yeni olanak doğmuş olsa bile portre, peyzaj, natürmort ve tarihsel resim alanlarının hareketi gösterme imkânları kısıtlıdır. Resimde birinin hareket etmiş olduğu görülebilirken, gerçekten hareket halinde görmek mümkün değildir. Fotoğraf bu konuda öncü olur. Henry Fox Talbot, Muybridge ile başlayan süreç sonrasında, Lumiere kardeşler hareketi hiç bölmeden insanları hareket halinde gösterirler ve bu gelişmenin ardından sinema filmleri, en azından ses özelliği sayesinde edebi sanatlarla birleşmiş olur (Danto, 2014, s. 17-19).

Doğrudan alıntılar, 3 satırdan uzun ise, satırın sağından ve solundan ikişer santimetre içerde, 9 punto ve tek satır aralığıyla verilmelidir. Bu durumda tırnak işareti kullanılmamalıdır (bkz. Örnek 7).

Örnek 7:

Yirminci yüzyılın başlarında, ilk önce Fransa'da olmak üzere, görsel sanatlarda bir devrim yaşandı. Bu zamana kadar, görsel sanatlar (aksi belirtilmediği takdirde artık *sanat* olarak adlandıracağım) görüntülerin çeşitli mecralardan kopyalanmasından ibaretti. Aslında kademeli bir tarihi olan bu süreç, İtalya'da Giotto ve Cimabue dönemiyle başlamış ve görsel sanatçıların ideal bir temsil biçimine ulaştığı Victoria döneminde doruk noktasına ulaşmıştır (Danto, 2014, s. 17).

İki ve daha fazla yazarlı ya da tüzel kişiler tarafından yazılmış kaynaklar ile yazarı olmayan kaynaklarda, Hacettepe Üniversitesi Bilimsel Yayınlarında Kaynak Gösterme İlkeleri ve APA (American Psychological Association – Amerikan Psikoloji Derneği) yayım kılavuzuna başvurulmalıdır.

Dipnotlar sayfa altında numaralandırılarak verilmeli ve sadece açıklamalar için kullanılmalıdır. Kaynakça vermek için kullanılmamalıdır (bkz. Örnek 8). Dipnotta alıntı kullanılıyor ve belli bir kaynağa gönderme yapılıyor ise, metin içinde yapılan göndermelerde olduğu gibi belirtilmeli ve dipnota ait kaynakça bilgileri kaynakça bölümünde alfabetik sıralama içinde yer almalıdır.

Örnek 8:

"Yirminci yüzyılın başlarında, ilk önce Fransa'da olmak üzere, görsel sanatlarda bir devrim yaşandı. Bu zamana kadar, görsel sanatlar (aksi belirtilmediği takdirde artık *sanat*[1] olarak adlandıracağım) görüntülerin çeşitli mecralardan kopyalanmasından ibaretti." (Danto, 2014, s. 17).

Metin içinde gönderme yapılan her kaynak kaynakçada yer almalı, kaynakçada yer verilen her kaynağa da metin içinde gönderme yapılmalıdır.

Kaynakça makalenin sonunda yer almalı ve kaynakçada yer alan kaynaklar aşağıdaki örneklere uygun olarak verilmelidir (bkz. Örnek 9).

[1] Açıklama ve italik Arthur Danto'ya aittir.

Örnek 10:

Tek Yazarlı Kitap

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

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

Çeviri Kitap

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

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

Editörlü Kitapta Bölüm

Soyadı, Adı. (Yayın Yılı). Yayın/Bölüm Adı. Editörün Adı Soyadı (Haz./Ed.). *Kitap Adı,* s. bölümün başlangıç ve bitiş sayfa numarası aralığı. Yayın Yeri: Yayınevi.

Buren, Daniel. (2005). Müzenin İşlevi. Ali Artun (Ed.). *Sanatçı Müzeleri,* s.150-156. İstanbul: İletişim Yayınları.

İki Yazarlı Kitap

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

Horkheimer, M., Adorno, T. W. (1995). *Aydınlanmanın Diyalektiği,* (O. Özügül, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Çok Yazarlı Kitap

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

Abisel, N., Arslan, U.T., Behçetoğulları, P. ve diğerleri. (2005). *Çok Tuhaf Çok Tanıdık.* İstanbul: Metis Yayınları.

Tüzelkişi Yazarlı Kitap

TÜZELKİŞİ. (Yayın Yılı). *Kitap Adı.* Yayın Yeri: Yayınevi.

TÜBİTAK. (2002). *21.Yüzyılda Bilimsel Yayıncılık: Hedefler ve Yaklaşımlar.* Ankara: Tübitak Yayınları.

Dergiden Makale

Soyadı, Adı. (Yayın Yılı). Makale Adı. *Dergi Adı,* cilt/sayı, s. sayfa numaraları.

Kökden, Uğur. (2013). Bir Düş Bahçesi. *Sanat Dünyamız,* 132, s. 50-57.

Gazete Makalesi

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

Bayer, Yalçın. (04 Nisan 2006). İnsanlık Aptallaşıyor mu?. *Hürriyet,* s.14.

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

Elektronik Kaynak-Makale
Soyadı, Adı. (Yayın Yılı). Makale Başlığı. Dergi/Yayın Adı, s. (varsa) sayfa numarası. Erişim: Gün Ay Yıl, http://ağ adresi
Artun, Ali. (2014). "Sanatın Özerkliği Üzerine", e-skop. Erişim: 20.10.2014, http://www.e-skop.com/skopbulten/sanatin-ozerkligi-uzerine/1749

Elektronik Kaynak-Anonim Ağ Sayfası
Kaynağın Adı. Erişim: Gün Ay Yıl, http://ağ adresi
Wikipedi.
Erişim: 20.10.2014, http://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%87a%C4%9Fda%C5%9F_sanat

Bu belgede yer almayan durumlarla ilgili olarak, Hacettepe Üniversitesi Bilimsel Yayınlarında Kaynak Gösterme İlkeleri ve APA (American Psychological Association Amerikan Psikoloji Derneği) yayın kılavuzuna başvurulmalıdır.

İÇİNDEKİLER / CONTENTS

SAYFA / PAGE

ARAŞTIRMA MAKALELERİ / RESEARCH ARTICLES

POSTMODERN DÖNEMDE VENÜS'ÜN SANAT OBJESİ OLARAK KULLANIMI
USE OF VENUS AS AN ART OBJECT IN THE POSTMODERN ERA 239 - 254
ÖĞR. GÖR. **VİLDAN AÇAN,** DOÇ. DR. **ERDAL AYGENÇ**

BARTÓK VİYOLA KONÇERTOSU'NDA ÖZGÜNLÜK ARAYIŞI
AUTHENTICITY SEARCH ON THE BARTÓK VIOLA CONCERTO 255 - 268
DOÇ. DR. **EVREN BİLGENOĞLU**

MADDE KÖKENLİ SANAT İMGESİ
MATERIAL BASED ART IMAGE 269 - 288
ÖĞR. GÖR. **ZEKERİYA ERDİNÇ**

DEĞİŞEN SERGİ MODELLERİNDEN BİR KESİT
A SECTION OF CHANGING EXHIBITION STYLES 289 - 308
ARŞ. GÖR. **ASLI IŞIKSAL MERCAN**

LESTER D.LONGMAN PERSPEKTİFİNDEN, NEO-AVANGARD KONFORMİZM VE EĞLENCE
NEO-AVANT-GARDE CONFORMISM AND ENTERTAINMENT FROM THE PERSPECTIVE OF LESTER.D.LONGMAN 309 - 326
PROF. **FERHAT ÖZGÜR**

WITTGENSTEIN ÇEKİMİNDE SANAT VE DİL
ART AND LANGUAGE WITHIN THE ATTRACTION OF WITTGENSTEIN 327 - 334
JALE ÖZYILMAZ

GÖRSEL SANAT ALANINDA SANAT YAPITI-MİMARİ MEKÂN BİRLİKTELİĞİ ÜZERİNE
ON HAND-IN-HAND CASE OF WORK OF ART AND ARCHITECTURAL SPACE IN THE FIELD OF VISUAL ARTS 335 - 358
HATİCE SUNA SÖNMEZALP

SUPERMAN ÇİZGİ ROMANLARINDA TARİH İÇERİSİNDE TASARIM UNSURLARININ DEĞİŞİMİ
THE CHANGE OF DESIGN ISSUES IN SUPERMAN COMICS THROUGHOUT HISTORY 359 - 386
YRD. DOÇ. **UMUT ŞUMNU**, **EKİN CAN SEYHAN**

SANATIN ÖTEKİSİ OLARAK KİTSCH
KITSCH AS OTHER TO ART
YRD. DOÇ. **ENGİN ÜMER** 387 - 402

ŞİŞKİN ANLATILARIN PANZEHİRİ: RİNEKE DİJKSTRA
THE ANDIDOTE FOR BIG NARRATIVES: RİNEKE DİJKSTRA
YRD. DOÇ. **ÇAĞLAR UZUN** 403 - 416

ADİNKRA SEMBOLLERİNİN SERAMİK SANATINDA KULLANILMASI
THE USE OF ADINKRA SYMBOLS IN CERAMIC ART
ARŞ. GÖR. **NESRİN YEŞİLMEN**, YRD. DOÇ. **CEMALETTİN SEVİM** 417 - 426

OLGU SUNUMU / CASE REPORT

SOSYO-KÜLTÜREL SÜRDÜRÜLEBİLİRLİK BAĞLAMINDA REHABİLİTE MÜZE YAPILARI
A SOCIO-CULTURAL APPROACH OF SUSTAINABILITY TO REHABILITATED MUSEUM BUILDINGS
DOÇ. **BİLGE SAYIL ONARAN**, DOÇ. **EMİNE NUR OZANÖZGÜ** 427 - 442

SANAT YAZILARI DİZİN 32 ve 33
ART WRITINGS INDEX 32 and 33 443 - 448

SANAT YAZILARI - 2015 KASIM - SAYI: **33** - ISSN 1300 6665

MAKALELER / ARTICLES

SANAT YAZILARI, 2015; (33): 239-254 / ARAŞTIRMA MAKALESİ

POSTMODERN DÖNEMDE VENÜS'ÜN SANAT OBJESİ OLARAK KULLANIMI

USE OF VENUS AS AN ART OBJECT IN THE POSTMODERN ERA

ÖĞR. GÖR. **VİLDAN AÇAN**
Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi
GSTMF Grafik Tasarım Bölümü
vildana@ciu.edu.tr

DOÇ. DR. **ERDAL AYGENÇ**
Yakın Doğu Üniversitesi
GSTF Plastik Sanatlar Bölümü

Öz: *Sanat tarihine göz attığımızda aşk ve güzellik tanrıçası Venüs'ün toplum sınırlarını zorlamak ve kadın çıplaklığını kabul ettirmek açısından önemli bir yere sahip olduğu görülmektedir. Venüs ilk kez Antik dönemin konusu olarak ortaya çıkmış, sonrasında ise kadın çıplaklığı ile ilgili her türlü eşiğin aşılmasında öncülük eden bir mitolojik karakter olarak sanat tarihinde varlığını sürdürmeye devam etmiştir. Postmodern dönemde Venüs yorumlamalarının tarihteki örneklerinden farklı olarak bazı sorgulamaları beraberinde getirdiği ve döneme uygun olarak sanatçının bireysel arayışına da katkıda bulunduğu anlaşılmaktadır. Bu çalışma kapsamında, üzerine yeni anlamlar yüklenmeye başlanan Venüs'ün sanat objesi olarak postmodern dönemde sanatçılar tarafından ele alınış biçimi irdenmiştir.*

Anahtar Sözcükler: *Venüs, Çıplaklık, Güzellik, Cinsellik, Kadın, Postmodernizm.*

Abstract: *When looked at the history of art, it is observed that Venus the goddess of love and beauty, has an important role in pushing the boundaries of society, and imposing female nakedness. Venus first emerged as a subject during the period of Antiquity. Afterwards, she continued to exist in history of art as a leading mythological character by exceeding any kind of threshold regarding female nudity. In the postmodern era, it is observed that the Venus interpretations bring about some queries different from its historical illustrations and pursuant to the period contribute to the artist's individual search. In the scope of this study Venus, which was attributed different meanings to, was examined as an art object by the artists's approach in the postmodern era.*

Keywords: *Venus, Nudity, Beauty, Sexuality, Woman, Postmodernism.*

GELİŞ TARİHİ: 17.02.2015 | **KABUL TARİHİ:** 10.09.2015

1. Giriş

Eski Yunan şairi Hesiodos, aşk ve güzellik tanrıçası Afrodit'in denizin köpüklü dalgalarından doğduğunu anlatırken, şair Homeros ise onun Zeus ve Dione'den doğma olduğunu yazar (Erhat, 1996, s. 42). Aşkı ve cinselliği simgeleyen tanrıça hem tanrılar hem de insanlar arasındaki aşk ilişkilerinden sorumludur. Afrodit aşktan beslenen öykülerin başkahramanı olarak bunu kimi zaman eşlikçisi -ya da oğlu- olan aşk tanrısı Eros'un aracılığıyla gerçekleştirir (Demiralp, 2011, s. 99). Antik Yunan uygarlığı yerini Antik Roma uygarlığına bırakırken, efsanelere konu olan tüm tanrılar gibi aşk ve güzellik tanrıçası Afrodit de ismi değişmiş olarak Roma uygarlığında yerini alır. Bundan böyle Afrodit, artık Venüs olarak anılacaktır.

Sanat tarihine göz attığımızda, kadın çıplaklığı ile ilgili her türlü eşiğin aşılmasında öncülük eden bir mitolojik karakter olarak Venüs'ün öncelikli yeri olduğu görülmektedir. Venüs imgesi, çıplaklığı kabul edilebilir kılmış ve ideal güzelliğin de simgesi olmuştur. Postmodern sürece geldiğimizde ise Venüs'ün tüm bu özelliklerinin yanı sıra bir sorgulama aracı olarak da sanatçılar tarafından ele alındığı görülmektedir.

2. Venüs'ün Doğuşu

Batı Sanatı tarihinde estetik obje olarak gerçek anlamda ilk kadın çıplak betimleme M.Ö. 4. yüzyılda Antik Yunan döneminde heykeltıraş Praksiteles tarafından yapılmıştır. Cinsel bir çekicilikle ele alınan ve sanat tarihinde önemli bir yere sahip olan bu heykel 'Knidos Afroditi' olarak bilinmektedir. Yunan uygarlığının bilinen bir diğer ünlü Venüs heykeli ise 'Milo Venüsü'dür. Her iki heykelin orjinali kaybolmuş bulunmakla birlikte Roma dönemi kopyaları günümüze kadar gelmiştir. M.S. 5. yüzyılda Roma İmparatorluğu'nun Hıristiyanlığı resmi din olarak kabul etmesi ile birlikte Antik dünya sona ermiş ve cinsellik, çıplaklık, Venüs gibi eski dünyaya ait kabul edilen tüm imgeler yasaklanmıştır (Caner, 2004, s. 80).

Bin yıl süren çıplaklık yasağının ardından 15. yüzyılda yeniden insan bedeninin keşfedilme süreci başlar. Rönesans'ta gerçek anlamda kadın çıplaklığını ortaya koyan ilk ressam Sandro Botticelli olmuştur. Sanatçı çıplak kadın betimlemesinde Venüs'ü seçmiş ve Medici ailesi için 'Venüs'ün Doğuşu' isimli tabloyu resmetmiştir (Turani, 2011, s. 369). Yine Rönesans dönemi sanatçılarından Giorgione, 'Uyuyan Venüs' isimli eserinde Venüs'ü dini motiflerden arındırarak, dünyevi bir ortamda uyuyan güzel bir genç kız olarak canlandırmıştır (Turani, 2011, s. 382). Bir başka Rönesans ressamı Tiziano Vecelli ise tıpkı ustası Giorgione gibi yatan kadın formunu kullandığı 'Urbino Venüsü' isimli eserinde Venüs'ü cinsel çekicilikle ele almıştır (Freedberg, 1989, s. 13-17).

Barok dönemine gelindiğinde bir başka önemli Venüs eserini Diego Rodriguez de Silva y Velazquez'in yaptığı görülmektedir. Velazquez, engizisyonun katı kurallarına karşın, İspanya'nın o güne kadar ki ilk çıplak resmini betimlemiştir (Eroğlu, 2007, s. 291). 'Aynadaki Venüs' ya da diğer adıyla 'Rokeby Venüsü' olarak bilinen bu eser aynı zamanda Velazquez'in günümüze kadar gelebilen tek çıplak kadın figürlü çalışmasıdır.

18. yüzyılın sonunda Venüs olarak isimlendirmeden de Venüs kompozisyonlarının yapılmaya başlandığını görülmektedir. İspanyol ressam Francisco Jose de Goya y Lucientes katı engizisyon kurallarına karşın 'Çıplak Maya' isimli eserini resmetmiş ve izleyiciyi çağının gerçek kadınına bakmaya zorlamıştır (Turani, 2011, s. 506). Goya'nın bu çalışmasından itibaren, benzer kompozisyon özellikleri taşıyan çıplak kadın betimlemeleri yapılagelmiştir.

19. yüzyılın ikinci yarısı itibari ile çıplaklık, mitolojiden esinlenmeye gerek kalmayacak şekilde kendini rahatça ifade edebileceği yeni ve özgür bir ortam bulmaya başlamıştır (Şenyapılı, 2002, s. 9). Dönemin ünlü Fransız ressamı Jean Auguste Dominique Ingres'nin en çok bilinen eserlerinden birisi olan 'Büyük Odalık' Urbino Venüs'ünden esinlenerek yapılmış bir Venüs yorumlaması olarak kabul edilmektedir (Dahlin, 2014, s. 31-32). Goya'nın 'Çıplak Maya'sı (Crow, 1994, s. 86) ve Tiziano'nun 'Urbino Venüsü'nden (Özgenç, 2008, s. 48) etkilenen Édouard Manet'nin 1863 yılında resmettiği 'Olympia' ise çıplaklık algısının değişimi açısından oldukça önemlidir. Genel bir çerçevede Modern Sanat'a bakıldığında, bu tablonun önemli bir dönüm noktası yarattığı gözlemlenmektedir. Ahlaki sorgulamaları da beraberinde getiren eserde, cinsellikle çıplaklığın iç içe geçtiği ve bir başkaldırı aracına dönüştüğünü söylemek mümkündür. O güne değin çıplak olarak tasvir edilen figürler ya çıplak olduklarının farkında değil ya da görülmüyorlarmış gibi resmedilirken, Manet bu tablosunda çıplaklığının farkında ve bundan da rahatsızlık duymadığını açıkça gösteren bir kadını betimlemektedir. Tablonun sergilenmesi ile birlikte Manet, fahişeliğin reklamını yaptığı ve desteklediği eleştirisi ile karşılaşmıştır (Şenyapılı, 2002, s. 19). Önder Şenyapılı Paris'te bedenini satarak yaşayan kadınların Olympia diye anıldığını ifade ederek bu eleştirinin nedenini şu şekilde açıklar:

> Manet geçmişteki sanatçılardan farklı davranmıştı. Kırda Öğle Yemeği adını verdiği tablosunu Aphrodite ya da Venüs ile Kırda Öğle Yemeği diye; Olympia adını verdiği tablosunu ise, Uzanmış Venüs (ya da Aphrodite) diye adlandırmış olsaydı, öylesine amansız olumsuz eleştirilerle karşılaşmazdı. O güne değin yapılmış cinsellik ağırlıklı tablolar, mitolojik olayların ve/ya da kahramanların adları verilerek meşruluk kazandırılmıştı. Oysa, şimdi, bir ressam çıkmış, güncel yaşamı görselleştiriyordu. Bu, bir anlamda, herkesin bildiği ama, söylemediği / anlatmadığı / görmezlikten geldiği gerçeğin açıklamasıydı. Yani, toplumsal bir giz açıklanmış oluyordu. İnsanları kızdıran buydu (2002, s. 22-23).

Giderek çıplaklıkla ilgili tabular birer birer yıkılırken, 20. yüzyılda süreç hızlanmış ve çıplaklık, cinsellik ile birlikte görsel sanatların her alanında kendine yer bulmuştur (Şenyapılı, 2002, s. 9). O güne değin çıplaklığı belirli kurallar çerçevesinde ve genellikle cinselliği geri planda tutarak kullanan sanatçı, artık hazza odaklı çıplaklığı ön plana çıkarmaya başlamıştır. "Daha önceki dönemlerde cinsellik, ahlakın, aklın ve iktidarın yüceltilmesinin aracıyken, şimdi onların dışlanması ve sorgulanmasının aracı haline gelmiş durumda" diye Kahraman 20. yüzyılda ahlakın da sorgulanmaya başlandığının altını çizmektedir (2005, s. 10-11).

Yaşanan bu kırılma noktası ile birlikte, Venüs imgesinin Batı Sanatı'nın başlangıcından beri sanat objesi olarak ana varlık nedeninin ortadan kalktığını söylemek mümkündür. Buna

karşın Man Ray ve Salvador Dali gibi sürrealist sanatçıların cinsellik temelli Venüs yorumlarına da rastlanmaktadır.

3. Postmodern Çağın Venüs'ü

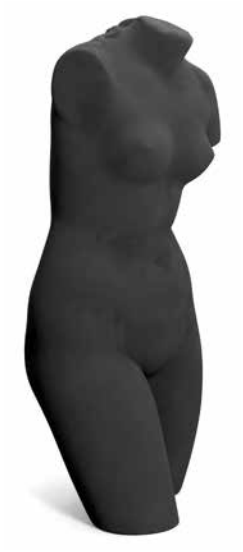
20. yüzyılın ikinci yarısı itibari ile venüs imgesinin farklı anlamlandırmalar taşımaya başladığı görülmektedir. Söz konusu eserler geçmişteki Venüs'lere göndermeler içerirken, beraberinde bazı sorgulamaları da getirmektedir. Bu dönemde artık Venüs sadece aşk, güzellik ve çıplaklığı temsil etmemekte, sanatçının bireysel sorgulamalarına da katkı sağlamaktadır.

Aşağıda kronolojik sırayla, postmodern dönemde üretilmiş ve sanat nesnesi Venüs olan bazı eserlerin incelemelerine yer verilmiştir:

Görsel 1. Niki de Saint Phalle, 1962, Milo Venüsü / Vénus de Milo. Loquaciousness. Erişim: 21.11.2015, http://2.bp.blogspot.com/-cW9wvllkvHM/ToOcn34ucNI/AAAAAAAABf8/aHvLPdFrPYw/s1600/P9170286.JPG

1962 yılında Fransız sanatçı Niki de Saint-Phalle New York'ta gerçekleştirdiği performans gösterisinde Napolyon ordusunun subayı olarak alçıdan yapılmış Milo Venüs'ü kopyasına kahverengi, kırmızı ve yeşil renk topları sıkmıştır (Görsel 1). Gavin'e (2014) göre bu performansı ile birlikte sanatçı Batı kültürünün kadınsı güzellik mitini de öldürmüş olur. Soğuk savaşın yoğun olarak yaşandığı bir dönemde bu atışların politik bir yanı da bulunmaktadır. Sarah Wilson'a göre ise sanatçı Venüs'ü vurarak "tüm feminist öfke ve transatlantik kini ile eski Avrupa'nın değerlerini de öldürmüş" olur (2000, s.158). Öte yandan aynı yıl Yves Klein sergisinde kendi mavi rengini kullandığı ve 'Mavi Venüs' olarak isimlendirdiği eserinde bir kez daha Venüs'ün güzelliğine vurgu yapmayı tercih eder (Görsel 2). Her iki eserin sanat nesnesi aynı olmakla birlikte, sanatçıların amaçları ve Venüs'ü ele alış biçimleri taban ta-

bana zıttır. Klein, Milo Venüs'ünü yeniden yorumladığı çalışmasında geleneksel kabulden yararlanarak Venüs'ün güzelliğine göndermede bulunurken, Saint-Phalle yaratılmış bu geleneğe karşı çıkma adına Venüs'ü öldürmeyi uygun bulur.



Görsel 2. Yves Klein, 1962, Mavi Venüs / La Vénus d'Alexandrie, Vénus Bleue. Lora Schlesinger Gallery. Erişim: 21.11.2015, http://www.loraschlesinger.com/klein.html

Görsel 3. Marcel Duchamp, 1966, Veriler: 1-Şelale 2- Gaz Aydınlatma / Étant donnés: 1° la chute d'eau, 2° le gaz d'éclairage. İzlekler. Erişim: 21.11.2015, http://izlekler.com/wp-content/uploads/2015/01/Marcel-Duchamp.jpg

Geleneğe tepki olarak ortaya konan bir başka önemli eser de -ismi Venüs olmamakla birlikte- Venüs'e ve Batı Sanatı'ndaki kadın imgelerine göndermeler içeren ve sanatçı Marcel Duchamp'a ait olan çalışmadır. Duchamp'ın üzerinde uzun yıllar (1946-66), gizlilikle uğraştığı 'Veriler: 1-Şelale 2-Gaz Aydınlatma' (Görsel 3) isimli son eseri üç boyutlu bir çalışma olup, Giorgione, Tiziano ve Manet'nin Venüslerine ve Courbet'nin 'Dünya'nın Kökeni' tablosuna göndermeler içermektedir (Dawn ve diğerleri, 1999, s. 202). Bir kapının aralığından dikizlenecek şekilde tasarlanmış çalışmada delikten bakan izleyici, doğada, cinsel organı görülecek şekilde yerde yatan, çıplak bir kadın bulur karşısında. Uzakta bir şelale görülmektedir. Manzara Giorgione ve Tiziano'nun geleneksel nü resimlerine benzer, ama nü, Manet'nin Olympia'sı ayarında Modern bir çıplaktır (Dawn ve diğerleri, 1999, s. 202). Modelin yüzünü göremeyiz, çalışmanın merkezinde 'Dünya'nın Kökeni' tablosunda olduğu gibi bir vajina bulunur. Duchamp'ın çıplak kadını, elinde tuttuğu gaz lambası ile tam anlamıyla pasif konumda olmadığını da gösterir. İzleyiciyi dikizlemeye zorlaması ve çıplak kadının -seyredilen obje olduğunun bilinciyle- kendisini dikizleyenlere ışık tutması, sanatçının kadının seyirlik bir nesne olarak sunulmasına yönelik tepkisini ortaya koyduğunu düşündürtmektedir.

Görsel 4. Michelangelo Pistoletto, 1967-74, Paçavralar Venüsü / Venere degli stracci. Montecristo Magazine. Erişim: 21.11.2015, http://montecristomagazine.com/wp-content/uploads/2013/03/6-1-Montecristo-Magazine-Spring-2012-ARTIFACTS_36-39_PAGE_2_IMAGE_0002.jpg

İtalyan sanatçı Michelangelo Pistoletto'nun 'Paçavralar Venüsü' (1967-74) isimli eserinde Venüs'ü bambaşka bir şekilde yeniden yorumladığı görülmektedir (Görsel 4). Bir 'Arte Povera / Yoksul Sanat' örneği olan bu çalışma, simgelere yüklenen anlamları sorgulaması bakımından dikkat çekicidir. Sırtı bize dönük olarak yerleştirilmiş olan Venüs'ün önünde dağ gibi bir çamaşır yığını durmaktadır. Binlerce yıldır aşk ve güzellik tanrıçası olarak bilinmesine karşın Venüs'ün bu şekildeki sunumu bize sıradan hayatın içindeki çamaşırcı kadınları hatırlatması bakımından ironiktir (Keats, 2013). Yüksek kültüre şiddetli muhalefet eden Arte Povera'nın önemli çalışmalarından biri olarak kabul edilen 'Paçavralar Venüsü'nde sanatçı Pistoletto'nun etkili bir simge seçtiği görülmektedir.

Bir başka etkileyici çalışma ise sanatçı Michel Journiac tarafından gerçekleştirilmiştir. Cinsiyet ve psikanalizci bakışa sahip homoseksüel ve katolik bir entellektüel olan sanatçı 1972 yılında gerçekleştirdiği 'Milo Venüsü'nün Otopsisi' isimli enstalasyonunda Milo Venüsü'nü parçalara ayrılmış olarak masada yatar şekilde sergiler (Görsel 5). Sanatçı bu çalışmasında, kolları ve başı olmayan Venüs'ün otopside parçalara ayırarak, bir anlamda sakatlanışını bize sunmaktadır. Venüs'ün, kafa ve rahim bölgesi kefen misali beyaz kumaşlarla örtülmüşken, beyaz gövdesi açıkta bırakılmıştır. Wilson'a göre marazi Hristiyanlık böylece gövdeyi Antik dünyanın açık şehvetinden korumaktadır (2000, s. 158-159). Masanın önünde yer alan iki tabureden birinin üzerinde kafatası, diğerinde kesik el bulunması, katolik sanatçının enstalasyonunu, hücresinde tövbe eden azizin nekrofil hayaline dönüştürmektedir.

Görsel 5. Journiac, Michel, 1972, Milo Venüsü'nün Otopsisi / Autopsie de la Vénus de Milo. Artnet. http://www.artnet.com/artists/michel-journiac/autopsie-de-la-v%C3%A9nus-de-milo-9565QVSkfVq-Iw7HM5BWIQ2

Yine postmodern dönem sanatçılarından Yasumasa Morimura'nın 1988'de gerçekleştirdiği ve bir erkek olarak kendisini Olympia'ya dönüştürdüğü 'Portre (Futago)' da (Görsel 6) dikkat çeken eserler arasındadır. Morimura bu çalışması ile sanatçı ve model, özne ve nesne, orijinal ve taklit, güç ve güçsüzlük, arzu ve reddi, cinsel kimlik ve cinsel performans arasındaki ilişkileri sorgular (Wagner, 2004). Bazı eleştirmenler ise bu çalışmayı Morimura'nın Japon bir sanatçı olarak Asya sanatını işgal eden Batı kültürüne bir eleştirisi olarak değerlendirmektedir (Gorman, 2013, s. 13). Görünen o ki Olympia burada da tıpkı Manet'nin çalışmasında olduğu gibi yeni sorgulamaları beraberinde getiren bir anahtar konumundadır.

Görsel 6. Yasumasa Morimura, 1988, Portre (Futago) / Portrait (Futago).
Art Blart. Erişim: 21.11.2015, http://artblart.com/tag/yasumasa-morimura-portrait-futago/

Feminist sanatçı Hannah Wilke de Venüs'e farklı bir açıdan göndermede bulunan sanatçılardan biri olmuştur. Eserlerinde kendini çıplak olarak kullanması nedeniyle, başta -tıpkı diğer feminist sanatçılar gibi- arzu nesnesi olmakla, teşhircilik ve narsisizmle suçlanan sanatçı son çalışması 'Intra-Venus / Venüs İçinde' (Görsel 7) (1992-93) ile bu bakış açısını değişime uğratmıştır (Özbay Aydoğan, 2006, s. 80),. Ölümünden önceki süreçte verdiği pozlarla kanserin bedeni üzerinde yarattığı tahribatı gözler önüne seren Wilke, kendisini aşk ve güzellik tanrıçası Venüs ile özdeşleştirmiştir. "Serginin adı, hastalığın, tıbbın nesnesi olmuş bedeni 'intravenous' (damardan) istilası ile güzellik ve aşk tanrıçası Venüs arasında bir kelime oyunudur" (Özbay Aydoğan, 2006, s. 83). Kendi bedenini kullanmanın narsisizm olmadığına inanan sanatçı, öldüğünde de yapıtının yaşamaya devam edeceğine ve bir kadın figürüne dönüşeceğine vurgu yapar (Özbay Aydoğan, 2006, s. 80). "Kadın çıplaklığı

erkekler tarafından resmedildiğinde belgelenirken, kadınlar bu ideolojiyi kendilerine ait bir biçimde yarattıklarında unutulurlar" diyen Wilke, erkeklerin ortaya koyduğu nü anlayışını sorgular (Wilke'den aktaran Özbay Aydoğan, 2006, s. 80). Sanatçı çıplak bedenini kullanarak sanat tarihindeki nü'lere de göndermede bulunur.

Görsel 7. Hannah Wilke, 1992-93, Intra-Venüs: 30 Ocak 1992 #1 / Intra-Venus: January 30, 1992 #1. Feral Feminisms. Erişim: 21.11.2015, http://feralfeminisms.com/wp-content/uploads/2013/10/Tembeck_RACAR-e1383073773294.jpg

Görsel 8. Rineke Dijkstra, 1992, Hilton Head Adası, Güney Karolina, ABD, 24 Haziran 1992 / Hilton Head Island, S.C., USA, June 24, 1992. Art Blart. Erişim: 21.11.2015, http://artblart.com/tag/rineke-dijkstra-olivier/

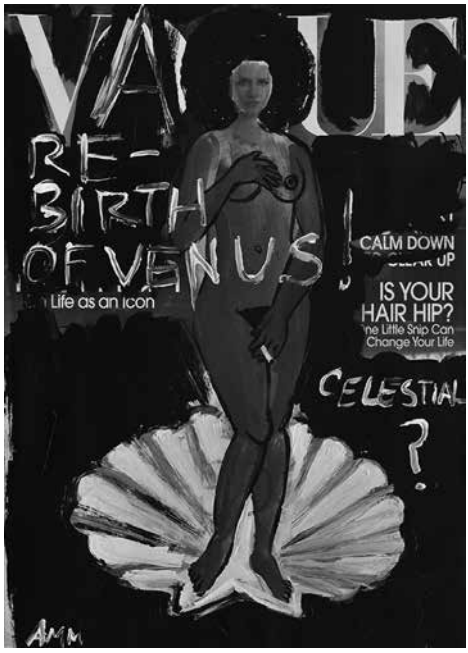
Hollandalı fotoğraf sanatçısı Rineke Dijkstra ise 1992 yılında Amerika'da bulunduğu sırada bir plajda 14 yaşında, sarışın ve turuncu bikinili bir kız çocuğunu fotoğraflamış ama sonrasında çektiği bu karenin Botticelli'nin 'Venüs'ün Doğuşu' tablosunu güçlü bir şekilde andırdığını farketmiştir (Sheets, 2012) (Görsel 8). Bu hesaplanmamış tesadüfi görüntü sanatçıya ilham verir. Genç kızın vermeye çalıştığı pozu Amerikan kültürünün mükemmel görünme çabasının bir yansıması olarak değerlendiren sanatçı fotoğrafın açtığı yolda ilerleyerek 1992-1998 yılları arasında farklı ülkelerin plajları da dahil olmak üzere pek çok plajda benzer ergen portreler çekmeye devam eder (Sheets, 2012). Toplamda 20 adet portreden oluşan "Plaj Portreleri" serisi, kültürel farklılıklar ve evrensel benzerlikleri yansıtması bakımından etkileyicidir.

Görsel 9. Gardner, R. (2009). Oymak ve İstemek: Urbino Venüsü olarak kendi portresi / To Carve & To Crave: Self-Portrait as Venus of Urbino. Rheana Gardner. Erişim: 21.11.2015, http://rheanagardner.com/artwork/3043925_Self_Portrait_as_Venus_of_Urbino.html

Amerikalı sanatçı Rheana Gardner ise 2009 yılında gerçekleştirdiği 'To Carve & To Crave / Oymak ve İstemek' isimli projesinde, estetik ameliyatlar ve güzelleştirilen bedenlerle ilgili olarak Venüs imgesinden yararlanmıştır (Görsel 9). Gardner bu amaçla Botticelli, Tiziano, Velazques gibi sanatçıların ünlü Venüs tablolarına kendini Venüs olarak yerleştirir. Bedeni üzerine ise yazı katmanları ve ameliyat öncesi planlama çizimleri ile müdahale ederek "elde edilebilir" güzelliğe vurguda bulunur. "21. yüzyılda yüz gerdirme, burun estetiği, meme implantları, liposuction, kolajen enjeksiyonları ile vücut sonsuz değişken hale gelmiştir ve bu cerrahi değişiklikler artık Amerikan kültürünün kabul gören bir parçasıdır" (Gardner, 2009) diyen sanatçı, bu otoportre serisini kadın güzelliğinin değişen tanımları ve standartlarını araştırma amacı ile gerçekleştirdiğini ifade etmektedir.

Bir başka Amerikalı sanatçı Andrea Mary Marshall da Venüs imgesini çalışmalarında kullanan sanatçılar arasındadır. Genel olarak kimlik, kadın cinselliği, tüketim kültürü kavram-

larını sorgulayan ve moda ile ilgili çalışmalara imza atan sanatçı 2011 yılında 'Toksit Kadınlar' serisini gerçekleştirmiştir. Bu çalışma kapsamında 100 adet Vogue / Vague (Moda / Belirsiz) dergi kapağını yenileyen Marshall, ünlü kadınları ele almıştır (Kingsley, 2012). Botticelli'nin Venüs'ün Doğuşu tablosunu da 'Venüs'ün Yeniden Doğuş Sorunu' (Prickett, 2013) ismi ile yeniden yorumlayan sanatçı, Venüs'ü "Göksel varlık?", "Bir simge olarak hayat", "Sakin ol", "Saçlarınız modaya uygun mu? Küçük bir kesim hayatınızı değiştirebilir" başlıkları eşliğinde, kabataslak resimlenmiş olarak kabarık siyah saçlı, esmer tenli ve elinde sigarası olan bir ikona dönüştürür (Görsel 10). Kadınlık üzerine toplumun görüşlerine meydan okuyan karakterleri tasvir eden sanatçı, bu proje ile toplumun ideal kadınının hayranlık uyandırma ve reddetme arasındaki ikilemini de ortaya koyması bakımından dikkat çekicidir (Kingsley, 2012).



Görsel 10. Andrea Mary Marshall, 2011, Toksit Kadınlar: Venüs'ün Yeniden Doğuş Sorunu / Toxic Woman: The Re-Birth of Venus Issue. The New Inquiry.
Erişim: 21.11.2015, http://thenewinquiry.com/features/pray-for-chic/

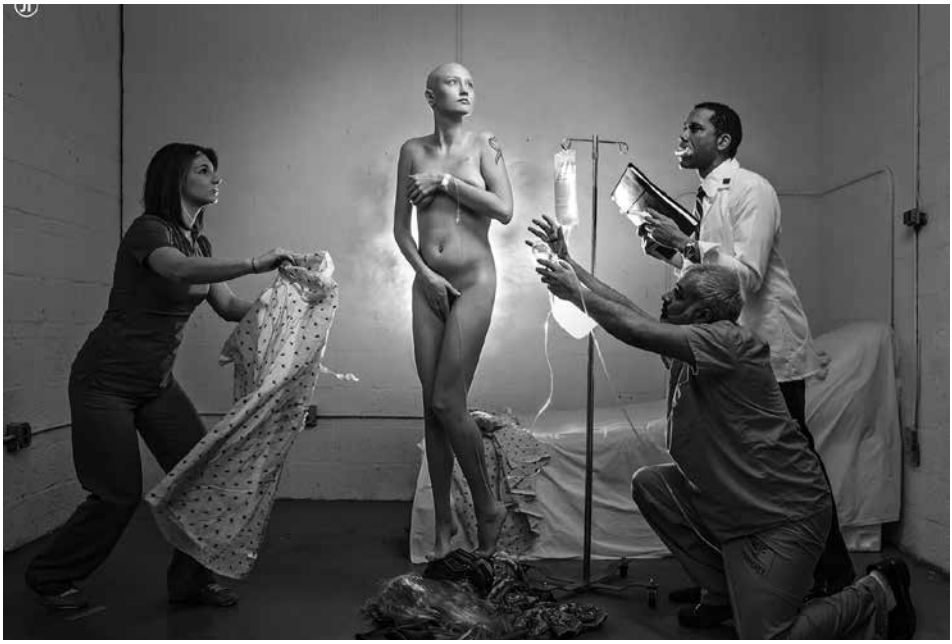
Andrea Mary Marshall 2013 yılında bu defa bir giyim markasıyla birlikte fetiş giyim ve performans içerikli fotoğraf ve videolarından oluşan Kink serisini gerçekleştirir. Bu seride kimlik, estetik ve idealleri sorgulayan sanatçı kendisini Milo Venüsü (Görsel 11) olarak yeniden yorumlarken, aynı zamanda kendini manken, usta, metres ve ilham perisi olarak çeşitli rollere de büründürmüş olur (Duncan, 2013). Bu siyah beyaz fotoğraf çalışmasında, Marshall'in düğmeleri iliklenmemiş pantolonuyla cinsel organı açıkta kalırken, üstünde de göğüs ucunu da açıkta bırakan pek çok küçük deliğin bulunduğu ıslak bir tişört bulunmaktadır. Sanatçının kolları Milo Venüs'ü göndermesine uygun olarak yoktur

Görsel 11. Andrea Mary Marshall, 2013, Milo Venüsü / Milo de Venus. Anthem Wares. Erişim: 21.11.2015, https://anthemwares.com/andrea-mary-marshall/24-x32-self-portrait-as--26

Görsel 12. Anna Utopia Giordano, 2012, Venüs: Venüs'ün Doğuşu (solda orjinal eser) / Venus: Botticelli-la-nascita-di-Venere. Anna Utopia Giordano. Erişim: 21.11.2015, http://www.annautopiagiordano.it/venus-ita.html

Aynı yıl İtalyan sanatçı Anna Utopia Giordano de 'Venüs' projesi ile tanrıçayı günümüzün güzellik anlayışına uygun olarak yeniden şekillendirmiştir (Görsel 12). Bunun için Botticelli, Tiziano, Velazques gibi ressamların tablolarından yararlanan sanatçı, Photoshop ile klasik Venüsleri rötuşlamış ve onları daha zayıf, daha ince bir hale getirmiştir. Ortaya çıkan yeni Venüsler ise bir tartışma başlatarak, böylesi görünen bedenler sağlıklı mı? Çoğu kadın için

bu bedenler mümkün mü? Bugünün anlayışında hangisi daha çekici görünmektir? gibi toplumun mevcut estetik standardı ve sanatçının ergen vücuduna yakın figürleri hakkında bir dizi soruyu da beraberinde getirmiştir (Starr, 2012). Çağa ayak uyduran klasik Venüslerin yeni bir sorgulamanın fitilini de böylece ateşlediği görülmektedir.



Görsel 13. Jonathan Thorpe, 2014, Heather'ın Rönesansı / The Renaissance of Heather. Jonathan Thorpe. Erişim: 21.11.2015, http://jthorpephoto.com/the-renaissance-of-heather/

Sanatçı Hannah Wilke gibi fotoğraf sanatçısı Jonathan Thorpe da 2014 yılı başında kanser ve Venüs temalı bir projeye imza atmıştır. Sanatçı, kemoterapi gören arkadaşı Heather Byrd ile Botticelli'nin 'Venüs'ün Doğuşu' tablosunu hastane ortamına uygun olarak yeniden kurgulamıştır. 'Heather'ın Rönesansı' olarak isimlendirilen çalışmada, soğuk hastane odasında etrafı hemşire ve doktorlarla çevrili olarak ayakta duran Venüs, fotoğrafın merkezinde çıplak ve kel olarak yer almaktadır (Görsel 13). Venüs'ün giysileri ve sarı peruğu ayaklarının dibinde durmakta, bir eliyle cinsel organı, diğer eliyle göğüslerini tutan Venüs'e hemşire hastane önlüğünü tutmaktadır. Ortamın soğuk atmosferine karşın Venüs tüm güzelliği ile etrafı aydınlatmaktadır. Bu projeyle kemoterapi görenlere, güzelliğin süslü kıyafetler ya da makyajla bulunamayacağını ifade eden sanatçı, asıl gücün hiçbir şekilde pes etmeden azimle dayanmak olduğuna vurgu yapar (Hanssie, 2014).

4. Sonuç

Yazar John Berger'in 'Görme Biçimleri' isimli eserinde ifade ettiği gibi Batı sanatında erkek sanatçının kadını seyirlik bir nesne olarak izleyiciye çıplak sunması güçlü bir gelenektir

(Berger, 2009, s. 47-51). Postmodern dönemin başlarında Saint-Phalle, Duchamp, Journiac gibi sanatçıların geleneğe ve her türlü köklü bakış açısına başkaldıran ya da sorgulayan Venüs çalışmalarına imza attığı görülmektedir. Radikal sayılabilecek bu çalışmaların sebebi dönemin şartları ile yakından ilintilidir. 1960'lı yıllar cinsiyet ayrımcılığı ve ırkçılığın sorgulandığı, kadın hareketlerinin başladığı yıllar olmuştur. 1970'lerde yaşanan cinsel devrim ile eşcinselliğin konuşulmaya başlanmasıyla oluşan özgürlük ortamı her türlü gelenek ve tabuların üzerine gidilmesini kolaylaştıran bir atmosfer yaratmıştır.

Geleneğe uygun olarak kadın çıplaklığından yararlanan erkek sanatçıların onaylandığı bir ortamda, Wilke gibi kendi çıplak bedenini kullanan feminist sanatçılar tüm eleştirilere rağmen erkek egemen anlayışa karşı eserler üretmeye devam etmiştir. Sanatçının son çalışmasında kanserli bedenini Venüs imgesi ile özdeşleştirmesi de bir anlamda ataerkil düşüncenin yarattığı 'ideal güzellik' anlayışına karşı bir tepki olarak yorumlanabilir. Tüm bu eleştirel eserlerin varlığına karşın postmodern dönemde genel yaklaşımın Venüs imgesinin -geleneğe uygun olarak- sanatçılar tarafından kendileri ya da modelleri aracılığı ile ideal güzelliği veya cinselliği temsil etmeye devam ettiği yönünde olduğu anlaşılmaktadır.

Yapılan incelemede Antik Yunan heykeli 'Milo Venüsü' ve bir Rönesans eseri olan Botticelli'nin 'Venüs'ün Doğuşu' tablosunun postmodern dönemde sanatçılar tarafından sıklıkla yeniden yorumlandığı göze çarpmaktadır. Özellikle Milo Venüs'ü göndermeleri erotizm içerirken, cinsellikten arındırılmış Venüs'ün Doğuşu kompozisyonları ise ideal güzelliğe vurgu yaptığı saptanmıştır.

Bir yandan reklam, televizyon ve moda sektörününün zayıflığı güzellik olarak sunması, diğer yandan estetik müdahalelerle elde edilebilir güzellik anlayışının gittikçe yaygınlaşması, Gardner ve Giordano gibi çağdaş sanatçıların Batı sanatının Venüslerini çağa uyarlama isteğini ve sorgulamalarını da beraberinde getirdiği anlaşılmaktadır. Ortaya çıkan eserler tartışmanın fitilini ateşlese de her iki sanatçının günümüzün ideal güzellik anlayışını eleştirmediği, aksine çağdaş kadının beden gerçeğini gözler önüne sermeyi amaçladığının altını çizmek gerekir. Venüs'ün sanat tarihindeki güçlü konumu onu etkili bir sembol haline getirmektedir. İdeal güzelliği temsil eden Venüs'ün bu anlamda tercih edilmiş olması sebebsiz değildir ve gelecekte de beden sorgulamalarında sanat nesnesi olarak yer almaya sıkça devam edeceği öngörülmektedir.

Venüs imgesinin bir başka ele alınış biçimi de Pistoletto ve Morimura'nın çalışmalarında olduğu gibi zıt kavramları ya da ikilemleri sorgulamayı hedefletmek olduğu görülmektedir. Böylece Venüs'ün temsil ettikleri ile karşısında yer alan kavram arasındaki uçurum vurguyu güçlendirirken, ironiyi de beraberinde getirmektedir.

Postmodern süreci yaşamaya devam eden günümüz sanatçısı bireysel arayışlarını sürdürürken, Venüs'ün de bu arayışlara katkı sunmaya devam edeceği anlaşılmaktadır. Özellikle çağın değişen "güzel kadın" algısı, çağdaş venüsler yaratımına da olanak sağlamaya devam edeceğini düşündürtmektedir.

Kaynakça

Berger, John. (2009). *Görme Biçimleri* (Y.Salman, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Caner, Emre. (2004). *Kutsal Fahişeden Bakire Meryem'e Toprak ve Kadın.* İstanbul: Su Yayınevi.

Crow, Thomas. (1994). The Tensions of Enlightenment: Goya. S. Eisenman, T. Crow ve J. Goodman (Haz.). *Nineteenth Century Art: A Critical History,* s. 78-97. Londra: Thames and Hudson.

Dahlin, Brittany. (2014). *Caroline Murat: Powerful Patron of Napoleonic France and Italy,* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Brigham Young University, Provo.

Dawn, A., Cox, N., Hopkins, D. (1999). *Marcel Duchamp.* Singapur: Thames and Hudson.

Demiralp, Didem. (2011) Söylenceden Düşünbilime Kıbrıs'lı Afrodit- Hesiodos'tan Proklos'a Bir Aşk ve Güzellik Tanrıçasının Öyküsü. *LAÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, (2), s.99.

Duncan, Fiona. (2013) Feminism and Fetishism at Andrea Mary Marshall's 'Kink', *Bullett,* Erişim: 29.11.2014, http://bullettmedia.com/article/feminism-and-fetishism-at-andrea-mary-marshalls-kink/

Erhat, Azra. (1996). *Mitoloji Sözlüğü,* İstanbul: Remzi Kitabevi.

Eroğlu, Özkan. (2007). *Sanatın Tarihi.* İstanbul: Kolaj Kitaplığı.

Freedberg, David. (1989). *The Power of Images: Studies in the History and Theory of Response,* Şikago: The University of Chicago Press

Gardner, Rheana. (2009). To Carve & To Crave, Erişim: 21.11.2015, http://rheanagardner.com/section/350786_To_Carve_To_Crave.html

Gavin, Francesca. (2014). Niki de Saint Phalle: lock 'n' load, *Dazed,* Erişim: 08.11.2014, http://www.dazeddigital.com/artsandculture/article/20703/1/niki-de-saint-phalle-lock-n-load

Gorman, Caitlin. (2013). *Yasumasa Morimura: Appropriator of Images, Cultures, and Identities,* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Bowling Green State University, Ohio.

Hanssie. (2014). Cancer Patient Recreates Botticelli's 'Birth of Venus', SLR Lounge, Erişim: 29.11.2014, http://www.slrlounge.com/cancer-patient-recreates-botticellis-birth-venus-shot/

Kahraman, Hasan.Bülent. (2005). *Cinsellik, Görsellik, Pornografi.* İstanbul: Agora Kitaplığı

Keats, Jonathon. (2013). Arte Povera? How An Ambitious Art Historian Simulated A Revoluti-

on, *Forbes,* Erişim: 10.11.2014 http://www.forbes.com/sites/jonathonkeats/2013/02/01/arte-povera-how-an-ambitious-art-historian-simulated-a-revolution/

Kingsley, Allie. (2012). Has Anyone Seen my September Issue?, *Treats!,* Erişim: 29.11.2014, http://treatsmagazine.com/andrea-mary-marshall/

Sheets, Hilarie M. (2012). A Photographer's Testament of Youth, *The New York Times,* Erişim: 30.11.2014, http://www.nytimes.com/2012/03/18/arts/design/rineke-dijkstra-photographer-has-first-retrospective.html?pagewanted=all&_r=0

Starr, Benjamin. (2012). Classic Beauties Get A Shocking Photoshop Treatment, *Visual News,* Erişim: 18.11.2014, http://www.visualnews.com/2012/02/08/classic-beauties-get-a-shocking-photoshop-treatment/

Şenyapılı, Önder. (2002). *20. Yüzyılda Sanatta Erotizm: Fahişe Yüzyılın Sanatı.* İstanbul: Boyut Kitapları.

Prickett, Sarah Nicole. (2013). Pray for Chic, *The New Inquiry,* Erişim: 29.11.2014, http://thenewinquiry.com/features/pray-for-chic/

Turani, Adnan. (2011). *Dünya Sanatı Tarihi.* İstanbul: Remzi Kitabevi

Özbay A., Semiha M.. (2006). *Kadın Bedeni Kurguları ve Teslimiyet: 1970 Sonrası Batı Sanatında Bedenlerini Kullanan Kadın Sanatçılar.* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul.

Özgenç, Neslihan. (2008). *Yirminci Yüzyıl Batı Resim Sanatında Cinsellik ve Erotizm İmgesi.* (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.

Wagner, Barbara. (2004). Gender - Double Trouble and Transgression: Yasumasa Morimura's appropriation of a desirable body. *MP: An Online Feminist Journal.* Erişim: 30.11.2014, http://academinist.org/wp-content/uploads/2010/06/010112Wagner_Yasumasa.pdf

Wilson, Sarah. (2000). Monsieu Venus: Michel Journiac and Love. Caroline Arscott ve Katie Scott (Ed.). *Manifestations of Venus: Art, Gender and Sexuality,* s. 156-172. Manchester: Manchester University Press.

SANAT YAZILARI, 2015; (33): 255-268 / ARAŞTIRMA MAKALESİ

BARTÓK VİYOLA KONÇERTOSU'NDA ÖZGÜNLÜK ARAYIŞLARI

AUTHENTICITY SEARCH ON THE BARTÓK VIOLA CONCERTO

DOÇ. DR. **EVREN BİLGENOĞLU**
Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Yaylı Çalgılar Ana Sanat Dalı
evrenbil@hacettepe.edu.tr

Öz: *Hayatının son günlerinde Béla Bartók iki eserini bitirmeye çalışıyordu: Eşi için yazdığı 3. Piyano Konçertosu ve William Primrose tarafından ısmarlanmış olan Viyola Konçertosu. Ne yazık ki hayata gözleri kapandığında Viyola Konçertosu sadece 13 sayfadan oluşmuş bir taslak halindeydi ve eseri onun yerine kendisi de bir besteci olan dostu ve öğrencisi Tibor Serly tamamladı. Bu nedenle profesyonel viyola repertuarının en çok beğenilen eserlerinden biri olmasına karşın, konçertonun özgünlüğü Bartók otoritelerince sorgulanmaktadır.*

1995 yılında konçerto, Bartók'un oğlu Peter Bartók ve Nelson Dellamaggiore tarafından düzenlenip tekrar yayınlanmıştır. Bu çalışmada Bartók Viyola Konçertosu'nun yaratı süreci hakkında detaylı bilgi verilmiş, farklı viyola yorumcularının revize çalışmaları açıklanmıştır. Bununla birlikte mevcut basımlar arasındaki farklar irdelenmiş, Bartók'a özgü olması için yapılan çalışmaların esere performans yönünden katkısı tartışılmıştır. Bir icracının, yorumlayacağı eseri tanıdığında daha başarılı bir performans sergileyeceği gerçeğinden yola çıkılarak, bu çalışmanın yorumcu, akademisyen ve öğrenciler için dilimize kazandırılmış bir kaynak olması hedeflenmiştir.

Anahtar Sözcükler: *Viyola, Bartók Viyola Konçertosu, Tibor Serly, Peter Bartók.*

Abstract: *In his last days, Béla Bartók was composing two major works: a Piano Concerto for his wife and a Viola Concerto commissioned by William Primrose. Unfortunately, when he passed away, the Viola Concerto was just in a state of a rough sketch, consisting 13 pages, and instead of him, composer Tibor Serly, a close friend, and his student completed the work.*

GELİŞ TARİHİ: 24.09.2015 | **KABUL TARİHİ:** 11.11.2015

Although it is one of the most popular works in the professional viola repertoire, this concerto is often criticized by Bartók scholars for not having completed by Bartók.

In 1995, this concerto was revised and published by his son Peter Bartók and Nelson Dellamaggiore. In this article, detailed information is given about the construction and the scheme of the viola concerto and revisions by various viola soloists are explained. Furthermore, some of the differences between current published editions are observed and performance issues of more authentic Bartók editions are discussed. For a performer, one of the ways to achieve a successful performance is having an insight for the subject matter piece. Inspired by that fact, this work aims to provide a Turkish source for violists, viola educators and students.

Keywords: *Viola, Bartók Concerto for Viola, Tibor Serly, Peter Bartók.*

Giriş

Yirminci yüzyılın en önemli bestecilerinden biri olan Béla Bartók (1881-1945), yüzyılın başlarında Doğu Avrupa ülkelerinde yaptığı kapsamlı folklor araştırmaları ile dünyaya adını duyurmuştu. 1936 yılında Türkiye Cumhuriyeti hükümetinin daveti üzerine Ahmed Adnan Saygun ile halk müziği derlemeleri yapmak ve bu konuda konferanslar vermek için Türkiye'ye geldi. Ülkesine döndükten sonra Avrupa'daki Nazi baskısı ile kısıtlandığını hissediyordu ve başka bir ülkeye göç etme çabasındaydı. 1937'de Türkiye'ye göçmen statüsünde gelmek istedi fakat bu isteği gerçekleşmedi (Saygun, 1951, s. 9). 1940 yılında Columbia Üniversitesi'nde folklor araştırmaları yapmak için Amerika'ya davet edilmesi, kendisi ve -daha önemlisi- Yahudi olan eşi için bir kurtuluş yolu oldu.

1940 yılında New York'a gelişinden hayatının sonuna kadar Amerika'da kaldığı dönem O'nun son besteleme evresi olarak adlandırılır. Bu dönemde, New York'ta şehir hayatından hoşlanmamış, geldiği ülkenin kültürüne yabancılık duymuş ve yurdundan ayrı kaldığı için hep vatan hasreti içinde yaşamıştır. Columbia Üniversitesi'nin folklorik araştırmalar için kendisine verdiği fonu her yıl azaltması da, hayatını giderek daha da zorlaştırmış, bu olumsuzluklar yüzünden 1940-1942 yılları arasında hiç eser yazamamış, maddi olumsuzluklardan bir ölçüde kurtulabilmek için son döneminde hep ısmarlama eserler bestelemiştir. 1943 yılında Serge Kussevitsky tarafından ısmarlanan 'Orkestra için Konçerto' ve Yehudi Menuhin tarafından ısmarlanan 'Solo Keman Sonatı' Amerika'da büyük beğeni kazanmıştır. Son eserlerinden biri olan Viyola Konçertosu da ısmarlanan eserlerden biridir.

Öte yandan, ünlü İskoç viyola virtüözü William Primrose[1], yeni bir eser ısmarlayıp seslendirmek istiyordu fakat Paul Hindemith zaten viyola için dört eser yazıp seslendirmiş, İgor Stravinsky ise teklifini kabul etmemişti. O zamana kadar 'Orkestra için Konçerto' eseri ile tanıdığı Bartók'un 2. Keman Konçertosu'ndan çok etkilenerek kendisi için de bir konçerto yazmasını rica etti. Bu rica üzerine Bartók, viyola hakkında çok fazla bir deneyimi olmadığını söyleyerek tereddüt gösterdi. Fakat daha sonra radyoda Primrose'un 'William Walton Viyola Konçertosu' yorumundan etkilenerek eseri besteleyeceğini Primrose'a bildirdi (Dalton, 1976, s. 127-128).

Bartók bu eser için sadece 1000 Dolar ücret istemişti. Eserin ısmarlanma dönemine bakıldığında Bartók, ilerleyen lösemi hastalığı ve ekonomik sıkıntılarla savaşıyordu. Son iki eserinden biri olan '3. Piyano Konçertosu'nu eşine doğum günü hediyesi olarak yazmasının arkasındaki neden de kendisi öldükten sonra piyanist olan eşinin eseri seslendirerek yeteneklerini göstermesi ve para kazanabilmesi idi (Maurice, 2004, s. 24). Bu nedenle piyano konçertosu, viyola konçertosu'na göre daha bir bütünlük içindedir. 26 Eylül 1945'te öldü-

[1] William Primrose: (1904-1982) Glasgow'da doğan William Primrose küçük yaşta kemana başlamış daha sonra da Belçika'da Eugene Ysaÿe ile çalışmalarında devam etmiştir. Ysaÿe'nin de etkisi ile viyola çalmaya başlamış, 1937'de Toscanini'nin yönettiği N.B.C. Senfoni Orkestrası'nın viyola grup şefi olmuştur. (Dalton, 1976, s. 126) 1940'lardan başlayarak çok başarılı bir solo kariyeri olan Primrose birçok viyola eserin premierini ve kaydını yapmıştır. Bu gün Utah'daki Brigham Young Üniversites'nde ona ithafen Primrose UluslararasıViyola Arşivi (PIVA) bulunmaktadır.

ğünde odasında son 17 ölçüsü tamamlanmamış piyano konçertosu ile solo viyola partisi ve kısmen orkestra partisi yazılmış viyola konçertosu bulunmuştur.

Tibor Serly,[2] Bartók'un ölümünden sonra William Primrose'un da katkılarıyla viyola konçertosunu dört yılda tamamladı, aynı zamanda viyolonsele de uyarladı. Konçertoyu viyola yorumcusu Burton Fisch, viyolonsel düzenlemesini de David Soyer tamamlanmamış haliyle Şubat 1948'de Peter Bartók'un evinde özel bir konserde seslendirdi (Maurice, 2004, s. 60). Eserin prömiyerini W.Primrose 2 Aralık 1949'da şef Antal Dorati yönetimindeki Minneapolis Senfoni Orkestrası ile yaptı (Kovács, 1981, s. 295).

David Dalton ile 1970 yılında yaptığı söyleşide W. Primrose, 'Bartók Viyola Konçertosu'nun tartışmasız en çok seslendirdiği eser olduğunu söylemiştir (1976, s. 126). Sadece 1000 Dolar ödediği düşünülürse bu eser Primrose için hem müzikal hem de finansal açıdan çok verimli bir yatırım olmuştur. İlk performansından bu yana 'Bartók Viyola Konçertosu' viyola repertuarının en çok beğenilen, dolayısıyla çalınan, kaydı yapılan, yarışmalarda ve dinletilerde istenilen bir başyapıt haline gelmiştir.

Diğer taraftan, eseri Tibor Serly'nin yeniden yapılandırdığı gerçeği bilindikçe bazı Bartók uzmanları bu eserin özgünlüğünü sorgulamışlar, gerçekten Bartók mu yoksa Serly mi olduğu konusunda ikna olmadıklarını belirten yayınlar yapmışlardır. 1990'lı yıllardan itibaren bazı viyola solistleri de eserde farklı arayışlara gitmişler, viyola partisinde değişiklikler yapmaya başlamışlardır. 1995 yılında Bartók'un oğlu Peter Bartók da eseri Nelson Dellamaggiore ile çalışıp, eserin el yazmasının bir kopyasını da içeren (faksimile) bir 'revize edisyon' yayımlamıştır.

Bu çalışmada sırası ile Bartók Viyola Konçertosu'nun kaldığı yerden tekrar yapılandırılması, Serly edisyonunun yorumcular ve müzikologlar nezdinde özgünlük sorgulamaları ve esere ilgi gösteren solist ve akademisyenlerin düzenleme çalışmaları açıklanacaktır. Eserin yasal olarak basılmış tek revizesi olan P.Bartók/N.Dellamaggiore edisyonu ile ilk basımı olan Serly edisyonu arasındaki belirgin farklar irdelenecek, bir yorumcu gözüyle bu farkların performansa etkileri ele alınacak ve tartışılacaktır.

Tibor Serly ve William Primrose'un Konçertoyu Yapılandırma Çalışmaları

Bartók'un ölümünden sonra geride, viyola konçertosu olarak sayfa numarası ve sırası belli olmayan ve yazılanın dışında bazı müzikal fikir karalamaları bulunan 13 folyo elyazması kalmıştı (Carner,1950, s. 301). Eseri tamamlama görevini Tibor Serly, Bartók'un eşi Ditta ve oğlu Peter Bartók'un ricası üzerine kabul etti (Dalton, 1976, s. 119). Serly, Bartók'un çok iyi bir arkadaşı ve öğrencisi olmakla beraber daha önceden Bartók'un piyano için yazdığı

[2] Tibor Serly; Macar asıllı Amerikalı viyola yorumcusu ve besteci. Amerika'dan Macaristan'a gidip Lizst Akademisi'nde Zoltan Kodaly ile kompozisyon çalışmış, bu arada Béla Bartók ile tanışmıştı. Eğitimden sonra Amerika'da Cincinati Senfoni Orkestrasında viyola grubu üyesiydi. Bartók'un Amerika'daki ilk yıllarında karşılaştığı bazı zorluklarda (dil problemi, eserlerini tanıtma v.b.) yardımcı olmuştu ve onun bir nevi öğrencisiydi (Dalton, 1976, s. 118).

'Mikrokosmos' adlı eserinin bazı parçalarını orkestra için 'Mikrokosmos Süiti' olarak genişleterek düzenlemişti. Bartók'un çok beğendiği ve benimsediği bu düzenleme, hala konser programlarında yer almaktadır.

Bu gerçeklerin ışığında Serly, o zaman için viyola konçertosunu yeniden yapılandırabilecek en uygun kişiydi. Fakat Serly için bile eser, çözülmesi uzun zaman alan bir zorlukta bırakılmıştı. Bartók bazı yerlerde eserin devamını yazmak yerine sayfa atlayarak aklına gelen farklı bir müzikal cümleyi yazmıştı ve bu durumda eksik olarak kağıda dökülmüş olan müziği, bir resimli yap-boz parçaları gibi yerleştirmek gerekiyordu. El yazmasında olan bazı rakamların ise o sırada hasta olan Bartók'un ateşi ölçüldükten sonra kağıda yazılan rakamlar olduğu bile iddia edilmektedir (Maurice, 2004, s. 22).

Serly, önce parçaları birleştirip eserin taslağını yeniden yaptı ve ardından orkestra partisindeki boşlukları doldurdu. Oysa eseri ısmarlamış olan Primrose, Bartók'tan kalan sayfaları ilk gördüğünde bunların 'içinden çıkılamayacak kadar karmakarışık bir yap-boza benzediğini ve bu eserin toparlanamayacağını düşündüğünü' söylemiştir (Dalton, 1976, s. 129).

Bartók, viyola yorumculuğu açısından bazı teknik pasajları Primrose ile görüşerek sonuca bağlamak istemişse de bunu yapmaya ömrü yetmemişti. Primrose'a yazılıp gönderilmemiş olan 8 Eylül 1945 tarihli mektubunda şöyle diyor:

> Size viyola konçertonuzun taslağının hazır olduğunu, sadece mekanik bir iş olan tüm partilerin yazılma işleminin kaldığını belirtmekten mutluluk duyuyorum. Eğer bir aksilik çıkmazsa 5-6 hafta içerisinde bitirebilirim... Orkestrasyon biraz transparan olacak, Keman Konçertosu'ndan daha transparan. Bununla beraber, enstrümanınızın koyu, baskın olan karakteri eserin genel karakterinde de farklı bir etki yarattı.
>
> Eser daha çok virtüöz stilde tasarlandı. Çok büyük ihtimalle bazı pasajların zor ya da çalınamaz oldukları ortaya çıkacaktır. Bunları sizin gözlemlerinize göre daha sonra ele alacağız[3] (Bartók, 1996, s. 12).

Bu mektuptan da anlaşılıyor ki Bartók, eserin çalınabilirliği ve enstrümanın tekniği konusunda Primrose'un da görüşlerine başvuracaktı. Bu tür pasajları eserin tamamlanma sürecinde Primrose ile Serly çalışmıştır. Örnek olarak viyola sesinin daha duyulabilir olması için Serly, orkestrasyonda bazı azaltmalar yapmıştır. Bunun yanı sıra Primrose, teknik zorluğu bulunan arpejli pasajları daha çalınabilir şekilde değiştirmesini önermiş, Serly ise Bartók'un bunu kabul etmeyeceğini bildiğinden değiştirmemiştir (Dalton, 1976, s. 24). Primrose'un nota üzerinde öngördüğü çalışmalar, eserin hem daha etkileyici, hem de daha çalınabilir olması içindir. Bu çalışmalar sonunda eser, 1949 yılında tamamlanmış ve prömiyeri yapılmış, 1950 yılında da Boosey&Hawkes basımevi tarafından yayınlanmıştır (Whittall, 1996, s. 10).

---

[3] Mektup metni makalenin yazarı tarafından Türkçeye çevrilmiştir.

Bartók / Serly Edisyonu ve Eserin Formu

Eseri daha iyi kavramak ve diğer revize çalışmalarındaki farkları daha kolay irdeleyebilmek için bu eserin formu hakkında bilgi verilmesi gereği kuşkusuzdur.

Bartók'un Primrose'a yazmış olduğu daha önceki mektubuna (5 Ağustos 1945) baktığımızda birbirine bağlı dört bölüm düşündüğünü görüyoruz:

> Sayın Bay Primrose:
>
> Temmuz ortalarında size içinde bulunduğum durumu ve dolayısıyla eserinizi yazamayacağımı belirten bir mektup yazmayı planlıyordum. Lakin sonradan aklımda birkaç viyola konçertosu fikri belirdi... Size eserin tamamlanması hakkındaki haberleri geciktirmeden göndereceğim.
>
> Çalışma her ne kadar embriyo halinde olsa da, genel plan ve fikirler şimdiden kesinleşti. Bundan dolayı size söyleyebilirim ki eser dört bölümden oluşacak. Ciddi bir Allegro[4], bir Scherzo, biraz kısa bir yavaş bölüm ve Allegretto ile başlayıp Allegro Molto' ya gelişen bir son bölüm. Her bölüm, (en azından bölümlerden üçü) viyola solo'nun kullanıldığı bir yinelenen giriş, yani bir çeşit ritornello[5] ile birbirine bağlanacak[6] (Kovács, 1981, s. 302).

Bartók, 6. yaylı dörtlüsünde görülen *ritornello* kullanarak bölümleri bağlama üslubunu bu konçertoda da kullanma fikrinde olabilir. 2. Bölümün sonunda 1. bölümden bir kesit duyurması da bu *ritornello* fikrini desteler niteliktedir. Yalnız eser, Serly'nin toparladığı haliyle mektupta belirtildiği gibi dört değil, üç bölümden oluşmaktadır. Bartók'un son günlerinde bir Scherzo bölüm düşünüp düşünmediğini ne yazık ki hiç bir zaman bilemeyeceğiz.

Konçerto sırasıyla *Moderato*, *Andante Religioso* ve *Allegro* vivace bölümlerinden oluşur. Genel olarak bakıldığında klasik üslupta kalınması, orkestrasyonun kristal bir açıklıkta olması ve halk ezgilerinin kullanılması yönünden 3. piyano konçertosu ile benzerlikler gösterir. 3. Piyano konçertosu ile bir başka benzerliği de iki konçerto'nun ikinci bölümündeki Adagio Religioso başlığıdır. Bartók'un, 3. Piyano Konçertosu'nun ikinci bölümünü, Beethoven'in ağır bir hastalıktan sonra iyileştiği için 'Tanrı'ya şükran' olarak adlandırdığı op. 132 yaylı çalgılar dörtlüsünün ikinci bölümündekine benzer bir düşünce ile yazdığı öne sürülmektedir (Maurice, 2004, s. 87). Bartók, viyola konçertosu'nun ikinci bölümünde aynı başlıkla belki de çok sevdiği vatanına kavuşmayı tanrıdan dilediğini sade köy temalarıyla anlatmıştır. Eserin orkestrasyonu pikolo, 2 flüt, 2 obua, 2 Sib clarinet, 2 Fagot, 3 Fa Korno, 3 Sib trompet, 2 trombon, tuba, timpani, perküsyon ve yaylı çalgılardan oluşmaktadır.

Eserin ilk bölümü Sonat Allegrosu (bkz. dipnot 4) formundadır ve sonunda Serly'nin yerleştirdiği birinci bölümü ikinci bölüme bağlayan 'Lento Parlando' bir *interlude*[7] bulunur.

---

[4] *Allegro:* Burada kastedilen anlamı ile Sonat Allegrosu'dur. Klasik dönem eserlerinin form olarak Sergi, Gelişme, Yeniden Sergi bölmelerinden oluşan ve Sonat, Oda Müziği eserleri, Senfoni, ya da Konçertoların genellikle birinci bölümlerinin yapısını açıklamakta kullanılan terimdir (Cangal, 2011, s. 150).

[5] *Ritornello:* Yinelenen müzik kesiti, nakarat.

[6] Mektup metni makalenin yazarı tarafından Türkçeye çevrilmiştir.

[7] Interlude: İki bölümü birbirine bağlayan ara müziği (Shirmer, 1995, s. 121).

Bölüm, tonal ve modal varyasyonlarının da kullanıldığı La notası eksenindedir. Serly'nin edisyonuna göre eserin 'Sergi' bölmesinde A teması 41. ölçüde geçiş köprüsüne bağlanır ve 52. ölçüde B teması viyola solo ile gelir. 81. ölçüde ana temadan alıntılanarak başlayan 'Gelişme' bölmesinde viyolanın Arap esintili mistik solosu duyulur. 127. ölçüde başlayan viyola kadansının ardından 147. ölçüde orkestranın ana temayı duyuran girişi ile 'Yeniden Sergi' başlar. 'Yeniden Sergi'de ikinci temanın uzatılarak duyurulmasından sonra 207. ölçüde başlayan '*Coda*'da ana tema tekrar eder ve ardından ikinci bölüme bağlanacak olan '*Lento Parlando*' gelir. Viyola solo, tekrarlanan inici kromatik pasajlar ile büyük bir düşüş sonunda üzerinde belirtme işareti olan Re# Do# ve Do (viyolanın en pes teli) notalarını duyurur ve birinci bölüm, fagot solo ile ikinci bölüme bağlanır (Bartók, 1945, s. 1-9).

İkinci bölüm A-B-A formundadır. A temasında solo viyolanın Mi merkezli *Mixolidien* modunda duyurduğu yalın ezgi, orkestranın Mi Majör akoru ile yanıt bulur. 30. ölçüde biraz daha sıkıştırılmış bir tempo ile gelinen B bölmesinden sonra 40. ölçüde A teması inici olarak tekrar duyurulur. Daha sonra, birinci bölümün ana teması alıntılanarak geliştirilir. Bu, Bartók'un mektubunda (bkz. s. 5) söz ettiği *ritornello* fikrini doğrular niteliktedir (Bruderer, 1994, s. 14). Bu bölüm sonunda, dörtlü aralıklı akorlar ile başlayan ve viyolanın kromatik halk ezgisi pasajından oluşan bir ara parça bizi son bölüme hazırlar (Bartók, 1945, s. 10-11).

Üçüncü Bölüm, Donald Maurice tarafından A-B-A (2004, s. 93), Stephanie Asbell (2001, s. 44) tarafından Rondo formunda açıklanmıştır. Yazara göre de Serly edisyonu *Rondo* formu ile daha çok benzerlik gösterdiği için, Asbell'in yorumu esas alınmıştır. Romen halk danslarını anımsatan bir ezgi ile son bölümün A teması başlar. 50. ölçüde başlayan B teması Do# minör tonundadır ve ardından A teması Re minör tonunda tekrar duyulur. *Poco meno mosso* işaretli C teması daha sakin bir yapıdadır. Bu bölmede solo viyola, Bartók'un kendi el yazmasında La Bemol Majör tonunda giriş yapmaktadır. Fakat çok büyük bir ihtimalle *Primrose* ile çalışırken viyola tekniği bakımından yarım perde daha tiz olduğunda La ve Mi seslerindeki doğal *flagolet*[8] 'yi daha kolay ve etkili kullanabileceğinden Serly, C temasını *La Majör* tonuna aktarmıştır. 177. ölçüde *Tempo Primo* ile B teması farklı tonaliteden tekrar duyulur ve A temasının tekrarından sonra eser, viyolanın beş ölçülük çıkıcı, kromatik gamının La notasına ulaşması ile sona erer (Bartók, 1945, s. 11-15).

Özgünlük Tartışması

Hatırlanacağı gibi, eserin Bartók tarafından tamamlanamamış olması ayrı bir tartışma yaratmış, bu nedenle bazı Bartók araştırmacıları eserin Bartók'a ait olmadığı gibi tezler ileri sürmüşlerdir. Konçerto'nun otantik olmaması fikri bazı ünlü viyola solistlerini de farklı arayışlara itmiştir. 1996 yılında Austin Texas'ta yapılan Viyola Kongresi'nin panelinde, bu konu üzerinde çalışmalar yapan akademisyen ve yorumcular konçerto hakkında çeşitli görüşle-

[8] *Flagolet:* Islıksı ses.

rini dile getirmişler, revize çalışmalarını tartışmışlardır. Donald Maurice'in başkanlık ettiği bu panelde müzikolog Elliott Antokoletz, W. Primrose ve T. Serly ile Bartók Viyola Konçertosu hakkında röportaj yapmış olan viyolist/akademisyen David Dalton, yine viyolist/akademisyen Csaba Erdélyi, müzikolog Malcolm Gillies ve revize edisyonun viyola partisini düzenleyen Paul Neubaer yer almıştır (Maurice, 1998, s. 15). Aşağıda eseri revize eden akademisyen ve yorumcular Atar Arad, Csaba Erdélyi, Paul Neubaer ve son olarak Donald Maurice'in çalışmaları açıklanmıştır.

Bartók Viyola Konçertosu'na yönelik ilk çalışmayı Indiana Üniversitesi Jakobs Müzik Okulu'nda viyola Profesörü olan Atar Arad yaptı. 1980'de hocası Primrose elyazmasının bir kopyasını kendisine verince yaptığı inceleme sonunda Serly edisyonunun Bartók'un isteğini tam olarak yansıtmadığı fikrini edinen Arad, bu nedenle konçertoyu seslendirirken bazı pasajları değiştirdi. Örnek olarak, viyola partisinde 2. bölümü 3. bölüme bağlayan *Allegretto* bölmesindeki akorları yayla değil, *pizzicato* (teli parmak ile çekme) çalmak gibi küçük değişiklikler yaptı. Arad daha sonra 'American String Teacher' dergisinde bu konuyla ilgili görüşlerini 'Thirteen Pages' (On üç Sayfa) adlı makalesinde detaylandırmış fakat herhangi bir edisyon yayımlamamıştır. Arad'ın bu atılımı kendinden sonrakiler için bir hareket noktası olmuştur (Maurice, 2004, s. 101).

Arad'dan sonra Macar viyolacı Csaba Erdélyi de konçertoyu Budapeşte'de 1992'de yorumladığında viyola partisinde bazı değişikliklere gitmiştir. Bu değişikliklere başvurma nedenini de, bir Macar olarak 'Chilingirian Quartet' ile Bartók'un tüm yaylı dörtlülerini ve orkestra eserlerini seslendirip yazım stilini çok iyi tanıdığı için bu konçertoda Bartókvari olmayan unsurlar bulduğu şeklinde açıklamıştır (Maurice, 1998, s. 25-26).

Erdélyi eseri çok yönlü bir şekilde, hem Macar Bilimler Akademisi Müzikoloji Enstitüsü Bartók Arşivi başkanı olan László Somfai hem de Texas Austin'de Müzikoloji profesörü olan Elliott Antokoletz ile çalışmış, ayrıca Macar besteci Gregory Kurtag ile revize çalışmalarına devam etmiştir. Fakat kendi edisyonunu bastırmasına ve eseri revize ettiği şekilde seslendirmesine telif hakları nedeni ile yasal olarak izin verilmemiştir. Erdélyi, 1996'da elyazmasına daha sadık kalarak revize ettiği eseri özel basım olarak yayımlamıştır. Bu edisyonda özel bir ekleme yapılmadığı, edisyonun daha çok bir *urtext*[9] olduğu belirtilmektedir. 2001'de Yeni Zelanda'da yirmi dokuzuncusu düzenlenen Uluslararası Viyola Kongresi'nde Csaba Erdélyi kendi versiyonunu Yeni Zelanda Senfoni Orkestrası ile seslendirmiştir. Bu konserin kaydı da gene telif hakları kanunundan dolayı yasal olarak izin verilmediği için dünya çapında değil, sadece Yeni Zelanda'da satışa sunulabilmiştir (Maurice, 2004, s. 102).

Bir diğer revize çalışmasını da Béla Bartók'un oğlu Peter Bartók yapmıştır. 1985'te Viyola Konçertosu'nun orijinal el yazmasını sonunda himayesine alabilen P. Bartók, eserin el yazmasını ve Serly baskısını karşılaştırarak bazı düzeltmeler yapmaya başladı. Bu düzelt-

[9] *Urtext:* Orijinal metin (Crabtree ve Foster, 1993, s. 7). Bir eserin, bestecisinin yazdığı haline herhangi bir yenileme yapılmadan basımı.

meler üzerinde daha sonra besteci Nelson Dellamaggiore ile çalıştı. Dellamaggiore önce elyazmasını temize çekti ve eserin sadece Bartók'un bıraktığı gibi kalması için Serly'nin eklemiş olduğu birçok müzikal materyali eserden çıkardı. Solo viyola partisindeki nota değişikliklerini, cümle bağlarını ve artikülasyon işaretlerini New Yorklu viyola yorumcusu Paul Neubaer düzenledi. Eserin bu şekilde revize edilmiş halini 1995 yılında Boosey&Hawkes yayınevi yayınlamıştır. Lazslo Somfai'nin önsözü ile Bartók'un el yazmasını da barındıran bu edisyon, beş dilde (İngilizce, Macarca, Almanca, İspanyolca ve Japonca) olan açıklamalarla eserin orijinal haline erişimi kolaylaştırmıştır (Gillies, 1998, s. 33). P.Bartók/N.Dellamaggiore edisyonu, Serly edisyonunun dışında eserin yasal olarak basılmış tek versiyonudur.

Son olarak, Donald Maurice Bartók'un el yazmasından farklı bir edisyon yaratmıştır. 1993'te kendi versiyonunu yorumladığı duyulduğunda Boosey&Hawkes yayınevi tarafından getirilen yasak nedeni ile o da eseri yayımlayamamış ve düzenlediği haliyle tekrar yorumlayamamıştır (Asbell, 2001, s. 16). Yalnız, Maurice'in 'Bartók's Viola Concerto: A Remerkable Story of His Swansong' adlı kitabı şimdiye kadar bu konuda yazılmış en kapsamlı kaynaktır.

İki Edisyon Arasındaki Farklılıklar

Çalışmanın bu bölümünde eserin basılmış ve satışa sunulmuş olan T. Serly ile P.Bartók/N. Dellamaggiore edisyonları arasındaki farklılıklar irdelenmiştir. Bu iki edisyon arasındaki en belirgin farklılıklar ele alınmış, konu bütünlüğü bakımından detay farklılıklara yer verilmemiştir. P.Bartók/N.Dellamaggiore edisyonu genellikle solo viyolada nota değişiklikleri, tempo, orkestrasyon ve bir bölümden diğerinde geçiş gibi noktalarda Serly edisyonundan farklılıklar gösterir. Bunlarla beraber Bartók'a özgü bir sonuca ulaşmak için Serly'nin esere yapmış olduğu tüm eklentiler çıkarılmıştır (Bartók, 1996, s. 13).

Revize edisyonda tüm eseri kapsayan değişikliklere de gidilmiştir. Orkestrasyonda Serly'nin edisyonundaki 3 korno yerine 4 korno bulunur ve ikinci obua yerine korangle, ikinci fagot yerine de kontra-fagot eklenmiştir. Serly edisyonunda orkestra partisinde bulunan nota hataları (kendi görüşlerine göre) düzeltilmiştir. Solo viyola partisinde de birçok nota değişmiştir ve oktav farklılıkları vardır. Bartok'un elyazmasında belirtilmediği için nüanslar birçok yerde yorumcunun isteğine bırakılmıştır.

Konçertonun akışına göre gidilecek olursa, solo viyola partisinde değinilmesi gereken değişikliklerden ilki, birinci bölümün 21 ve 22'nci ölçülerindeki arpejlerde bulunan eslerin doldurulmasıdır. Serly edisyonunda bu pasajdaki inici arpejin ikinci onaltılığındaki sus işaretinin verdiği zaman aralığı teknik açıdan parmakların rahat bir kalıpta kalmasını sağlarken, o notanın doldurulması elin tuhaf bir pozisyon almasına neden olur. Pasaj çalınamaz değildir ama yenilenen şekilde çalmak viyola tekniği bakımından biraz alışılmadık bir parmak kalıbı gerektirir (Asbell, 2001, s. 126).

Serly'nin eklentisinin çıkarılmasına bir örnek olarak, ilk bölümü ikinci bölüme bağlayan fagot solo gösterilebilir. Daha önceden de belirtildiği gibi solo viyola, tekrarlanan inici gam-

larını Do notası ile bitirir. Birinci bölümün sonunda viyola'nın bıraktığı Do notasından ikinci bölümde gelecek olan Mi Majör akora geçişi hazırlamak için Serly, bir fagot solo eklemiştir. Yeni edisyonda bu solo kaldırılmış, ikinci bölümün Mi majör akoruna hazırlık için viyola solonun son üç notası Sol-Fa#-Fa natürel olarak değiştirilmiştir (Asbell, 2001, s. 112).

Yeni edisyonun ikinci bölüm B bölmesinin, Piangendo temasında solo viyolaya eşlik eden tahta nefeslilerin süslemeli pasajları kaldırılmıştır. Söylemek gerekirse elyazmasına sadık kalmak için Serly'nin bu efektlerle bezenmiş eklentisi çıkarılınca performans anında ikinci bölümde yaratılan büyülü atmosfer yok olmuştur. Bir başka değişiklik de ikinci bölümü son bölüme bağlayan orkestra partisinde yapılmıştır. Bartók'un elyazmasında bulunan fakat Serly'nin kullanmadığı üçüncü bölüme bağlanan 'orkestra tuttisi' revize edisyonda genişletilmiştir (https://www.youtube.com/ watch?v=kT3GQ-zo93s).

Üçüncü bölümün Poco meno mosso işaretli C bölmesini Peter Bartók 'İskoç gayda teması' olarak adlandırmıştır ve bu ona göre konçertonun ana temasıdır (Bartók, 1993-94, s. 47). Yeni edisyonda da bu bölme Bartók'un kendi el yazmasında olduğu gibi La Bemol Majör tonundadır ve biraz daha ağır tempoda, *flagolet* (bkz. Dipnot 8) olarak çalınmaktadır (https://www.youtube.com/watch?v=kT3GQ-zo93s). Bu değişiklik, viyola tekniği bakımından eseri biraz zorlaştırmış olsa da esere çok farklı, otantik bir renk katmıştır. Son bahsedilecek olan değişiklik ise eserin bitimindeki orkestra partisinin çıkarılması ve tempo ağırlaşmasıdır. Solo viyolanın çıkıcı dizisinden önce Serly'nin eklemesi olan dört ölçülük orkestra pasajı kaldırılmıştır. Belki de bu eksiklik nedeni ile baş gösteren hazırlıksızlığı tamamlamak için, orkestrada bir tempo ağırlaşması yapılmıştır. Eserin genel yapısı bakımından bu ağırlaşma pek de uygun bir bitiriş olmamıştır.

Tartışma

P.Bartók/N.Dellamaggiore edisyonu, konçertonun Bartók'tan kalan elyazmasına en sadık olan halidir. Bu nedenle eserin bitirilememiş olduğu Serly'nin eklentilerinin de çıkarılmasıyla daha da belirgindir. Bu edisyonda da bölüm ve interlude (bkz. Dipnot 7) sıralamaları Serly'nin ana şeması ile aynıdır. Fakat form bakımından birinci bölümün sonunda yer alan 'Lento Parlando' aslında nerede olması gerektiği pek de belli olmayan bir parçadır. Bartók'a daha sadık kalmak için yapılan bir revize edisyonda bu parçanın farklı bir yerde olması ya da hiç olmaması beklenir. Bu şekilde düşünen Donald Maurice kendi edisyonunda bu parçayı tümden kaldırmıştır (2004, s. 108). Eserin Maurice versiyonu ile yorumlanmasına ve basımına yasak getirildiği için ne yazık ki bu konu hakkında fikir yürütülememektedir.

Eserin son bölümünde P.Bartók'un 'İskoç gayda teması' olarak adlandırdığı kesit de tartışmalıdır. P.Bartók, babasının İskoç kökenli Primrose'a bir jest olarak esere bir İskoç melodisi yerleştirdiğini iddia etse de (Bartók, 1993-94, s. 48), bu tema Doğu Avrupa müziğini çağrıştırır. Aynı tema Csaba Erdélyi tarafından Romen halk dansı olarak savunulmuştur (Maurice, 98, s. 43). Ayrıca Benjamin Suchoff tarafından da gaydanın 1900'ler başına kadar Transilvanya bölgesinde dans müziğine eşlik etmek için kullanıldığı belirtilmiştir (Asbell,

2001, s. 39). Bu bilgiler ışığında, söz konusu temanın İskoç melodisine atfedilmesi pek de ikna edici değildir.

Yukarıdaki verilerle birlikte bazı gerçeklerin göz ardı edilmemesi gerekir. Bunlardan ilki Serly'nin Bartók'un besteleme sürecini çok iyi bildiği ve daha önemlisi çağdaşı ve öğrencisi olduğudur. Günümüzdeki akademisyen/bilim insanı ve viyola yorumcularının Bartók'un çağını yaşamadıkları ve onun atmosferinde bulunmadıkları için Serly kadar bir Bartók Viyola Konçertosu yapılandırma ihtimalleri çok zayıftır. Bunun yanında, Bartók'u günümüze kadar inceleyen Bartók otoritelerinin Bartók hakkında sonradan edindikleri değerlendirmeyi de Serly o zamandan bilemezdi. Bu nedenlerden ötürü, örneğin Sándor Kovács, Serly'nin edisyonunu ne kadar Bartók tarzı bulmayıp yerden yere vursa da, "Elimizde en modern, en başarılı edisyon olsa bile bu, Bartók'un bıraktığı elyazmasının bir yorumu olmaktan öteye geçemeyecektir" demektedir (1981, s. 322).

Atlanılan önemli bir unsur ise eserin Primrose için yazılmış olmasıdır. Primrose, Serly ile eserin viyola tekniğine uygunluğu konusunda çalışırken, eseri saplantılı bir şekilde daha çok Bartók tarzı yapmaya çalışmak yerine etkileyici bir performansın gereklerini aramıştır. Primrose'un bir yorumcu bakış açısı ile viyola partisine eklemeleri bu gerekçeye dayanmaktadır. Görüşme şansları olsaydı, Bartók Primrose'un önerilerinin birçoğunu değerlendirebilirdi. Serly'nin tamamladığı eser Primrose tarafından bu kadar iyi tanıtılmasa ve sevdirilmese 'Bartók Viyola Konçertosu'nun öyküsü çok daha farklı olacaktı.

Günümüzde Serly edisyonu hem bir gelenek olarak yorumcuların en iyi öğrendiği hali olması, hem seyircinin daha iyi tanıması, hem de orkestra partilerinin halen senfoni orkestralarının himayesinde bulunması gibi nedenlerden dolayı daha çok çalınmaktadır. Aynı zamanda Serly'nin yaptığı viyolonsel uyarlamasını Janos Starker ve Yo-Yo Ma gibi ünlü virtüözler de yorumlamışlardır. P. Bartók /N. Dellamaggiore edisyonunun yoğun disk (CD) kaydını yapmış ve ülkemizde de bu eseri Bartók Festivali kapsamında seslendirmiş olan ünlü viyola virtüözü Nobuko İmai, her zaman yenilenmiş edisyonu çalmamaktadır. Eserin kaydında son bölümdeki *flagolet* işaretli 'İskoç gayda teması' olduğu iddia edilen pasajı normal pozisyonda çalmaktadır ve eser bitmeden önceki ağırlaşmayı yapmamaktadır (http://www.hacettepe.naxosmusiclibrary.com/catalogue/item.asp?cid=PC10215). Bu tercihlerin de nedeni çok büyük olasılıkla daha iyi bir performansa ulaşmaktır. Her orkestranın kütüphanesinde yeni edisyonun partilerinin bulunmaması da birçok solistin Serly versiyonunu tercih etmesinin bir diğer nedenidir.

Sonuç

Bu makalede Bartók Viyola Konçertosu'nun yaratı ve yeniden düzenleme çalışmaları sunulmuştur. Eseri Bartók'un bıraktığı yerden devralan Serly ve Primrose'un tamamlama çalışmaları anlatılmış, Serly versiyonuna göre konçertonun formu kısaca açıklanmıştır. Eserin özgünlüğünün sorgulanması nedeniyle konçertoyu yeniden ele alan yorumcuların konuya yaklaşımları tanıtılmış ve aralarındaki perspektif farklılıkları yansıtılmaya çalışılmıştır. Bun-

larla birlikte, çalışmada Serly edisyonu ile daha güncel bir edisyon olan Bartók/Dellamaggiore edisyonu arasındaki belirgin farklar ortaya konmuş ve yorumlanmıştır.

Bartók Viyola Konçertosu, tamamlanamamış olması ve Bartók'un eserleri ile aynı özellikleri taşımaması nedeniyle bazı müzikolog ve Bartók otoriteleri tarafından özgün bir eser sayılmamaktadır. Birçok yorumcu ve akademisyen Bartók Viyola Konçertosu'nun orijinaline daha yakın (otantik) halinin nasıl olması gerektiği konusunda tartışmışlar ve tartışmaya devam edeceklerdir. Revize edisyonun tek revize olmaması, eserin şimdilik bir tür "kendi Bartók'unu kendin yap" (Gillies, 1998, s. 34) mantığında algılanmasına sebep olmaktadır. Eğer yaşasaydı Bartók'un bu eseri nasıl tamamlayacağı daima gizemini koruyacaktır.

Kabul görme, tercih edilme ve gelenekselleşme olguları, türetmekten çok daha farklıdır. Bu edisyonlardan birini seslendirmeye karar verecek olan yorumcunun kendisi, seçilen edisyonun yorumunu kabul edecek ya da etmeyecek olan ise müzikseverlerdir. Pek çok farklı eserin yenilenmiş hali konser salonlarında yaşam bulduğu, klasik müzik repertuarına girdiği halde bazıları türetildiği gibi kalmış, tercih eden yorumcu bulunmadığı için nota yazılımından öteye gidememiştir.

Primrose tarafından en iyi şekilde tanıtılmış, öğretilmiş ve böylece kök salmış olan bu konçertonun Serly versiyonu viyola yorumcuları için bir gelenek haline gelmiştir. P.Bartók/N. Dellamaggiore edisyonunun yanı sıra halen üzerinde çalışılmakta olan farklı edisyonların başarısı, gelecekte konser salonlarında ne kadar sıklıkla tercih edildiklerine oranla belli olacaktır. Eserin telif hakları Bartók'un yasal mirasçılarına ait olabilir. Bununla beraber bir müzik eserinin asıl mirasçısı, asıl değerlendirecek ve benimseyecek olanlar, o eseri icra eden ve onu dinlemeyi seçen müzik dünyasının insanlarıdır.

Kaynakça

Asbell, Stephanie. (2001). Béla Bartók's Viola Concerto: A Detailed Analysis and Discussion of Published editions. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). University of Texas, Austin. Erişim: 31.08.2015, https://www.lib.utexas.edu/etd/d/2001/asbellsa20639/asbellsa20639.pdf

Baker, Theodore., rev.by Kuhn, Laura. (1995). *Pocket Manual of Musical Terms.* New York: Shirmer Trade Books

Bartók, Béla. (1949). *Concerto for Viola and Orchestra, Reduction for Viola and Piano. Prepared for publication by Tibor Serly.* New York: Boosey& Hawkes.

Bartók, Peter. (1993-94). The Principal Theme of Béla Bartók's Viola Concerto. Akadémiai Kiadó. 45-50. Erişim: 14.03.2010, http://www.jstor.org/stable/902196

Bartók, Peter. (1996). Commentary on the Revised edition of Béla Bartók's Viola Concerto. *Journal of the American Viola Society.*11-32

Bruderer, Conrad. (1994). An Analysis of Bartók's Concerto for Viola and Orchestra, Movement Two. *Journal of the American Viola Society,* 10, (1), s. 11-21.

Cangal, Nurhan. (2011). *Müzik Formları.* Ankara: Arkadaş Yayınevi.

Carner, Mosco. (1950). Bartók 's Viola Concerto. The Musical Times, Vol. 91, s. (No. 1290) 301-303, Erişim: 23.12.2012, http://www.jstor.org/stable/10036856

Crabtree, Phillip, Foster,Donald. (1993). *Sourcebook for Research in Music.* Bloomington, IN: Indiana University Press.

Dalton, Donald. (1976). The Genesis of Bartók's Viola Concerto. Music & Letters, Vol. 57 (No. 2), s. 117-129. Erişim: 19.03.2010, http://www.jstor.org/stable/734979

Gillies, Malcolm. (1998). Review. Tempo, New Series, (No.205), s.33-34. Erişim: 14.08.2015, http://www.jstor.org/stable/944767

Kovács, Sandor. (1981). Reexamining the Bartók/Serly Viola Concerto. Studia Musicologia Academiae Scientiarum Hungaricae, 23, s. 295-322. Erişim: 19.03.2010, http://www.jstor.org/stable/902115

Maurice. Donald, trans. (1998). Panel Discussion: The Bartók Viola Concerto. (from the 1997 International Viola Conference in Austin, Texas). Journal of the American Viola Society, 14, 1, s. 15-49. Erişim: 12.8.15, http://www.americanviolasociety.org/Journal/Archives-Free.php

Maurice, Donald. (2004). *Bartok's Viola Concerto: The Remarkable Story of His Swansong.* New York: Oxford University Press.

Naxos Müzik Kütüphanesi. Erişim: 14.09.2015, http://www.hacettepe.naxosmusiclibrary.com/catalogue/item.asp?cid=PC10215

Saygun, Adnan. (1951). Bartok in Turkey. The Musical Quarterly, 37, 1, 5-9.

Erişim 28.08.2015, http://www.jstor.org/stable/740104

Youtube. Erişim: 20.8.2015 https://www.youtube.com/watch?v=kT3GQ-zo93s

Whittal, Arnold. (1996). At Source: How Accurately does Tibor Serly's edition of Bartók's unfinished Viola Concerto reflect the surviving sketch Material?. The Musical Times, Vol 137, (No. 1836), s.10-12. Erişim: 23.12.2012, http://www.jstor.org/stable/10036856

SANAT YAZILARI, 2015; (33): 269-288 / ARAŞTIRMA MAKALESİ

MADDE KÖKENLİ SANAT İMGESİ

MATERIAL BASED ART IMAGE

ÖĞR. GÖR. **ZEKERİYA ERDİNÇ**
Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü
zekerdinc@gmail.com

Öz: *Makalede bir mekanizmaya bağlı olarak yaratılan imgeler zihinsel ve madde kökenli sanat imgeleri olarak iki kategoriye ayrılıyor ve zihinsel imgeyi üreten "imgelem" den ziyade, özellikle resim ağırlıklı sanat imgelerinin "modülasyon" olarak kavramlaştırılan mekanizması inceleniyor. Üç aşamadan meydana gelen zaman sentezi olan modülasyonun Antik Mısır'dan itibaren ön ve arka olmak üzere planlar arası bir sinyal alışverişi, modernizm ile birlikte uzam zaman olarak kabul edilen ışık ve rengin iletimi olduğu üzerinde duruluyor.Bu modülasyonda imgeyi mutlak bir mevcudiyet şeklinde ortaya koyan ve el ile gözün çatışması sonucu yaratılan analojik dil kökenli "diyagram" kavramı inceleniyor. Elin göze karşı zaferi anlamına gelen diyagramın soyut sanatta, figural sanatta ve soyut dışavurumcu sanattaki nitelikleri ortaya konuyor ve Soyut Dışavurumcu J. Pollock'un "Dripping" lerinden esinlenilerek yaratılan ve izleyicinin katkısıyla imge üreten bir mekanizma (kinetik heykel) tartışmaya açılıyor.*

Anahtar Sözcükler: *Modülasyon, Analojik dil, Diyagram, Haptik, Mahler.*

Abstract: *In this study, images is divided in two categories stem from a mechanism as mental and material based art images. This mechanism is investigated as the modulation of especially painting art image rather than mental image which produces the signal exchange of the modulation between foreground and background that dates back to ancient Egypt and is formed by three stages which is the syntesis of time along with modernism. This study expresses the transfer of light and color which is undertaken space-time in modernism. In this modulation, the analogic language originated concept of diagram created by the confict of hand and eye is investigated. The diagram as the victory of hand against eye is stated in properties of*

GELİŞ TARİHİ: 09.07.2015 | **KABUL TARİHİ:** 13.10.2015

abstract art, figural art and abstract expressionist art. Finally, an image producing mechanism, kinetic sculpture, inspired by the dripping of abstract expressionist J Pollock is brought into question along with the participation of spectators.

Keywords: *Modulation, Analogic Language, Diagram, Haptic, Mahler.*

İmgeleri *zihinsel* ve *madde kökenli* olmak üzere ikiye ayırmak mümkündür. İkisinin de ortak yönü hareketle ilişkili olmalarıdır. Zihinsel imgede de, resim başta olmak üzere madde kökenli sanat imgesinde de öznenin etkisinde kaldığı, duyumsama adı verilen zihinsel bir hareketlilik söz konusudur. Dolayısıyla duyumsama esasına dayanan imgelere sinmiş olan hareket veya devinim hayatın akışkanlığı şeklinde yorumlanabilir. Başka bir deyişle yaşam imgeye hareket ve devinim olarak yansır.

Marcel Proust sanatsal öze dayanan imge yaratımını "gerçekliğe ulaşma kaygısı" gibi yaşamsal bir zorunluluğa bağlar. Proust bu nedenle imgeler yaratan öznenin kesinlikle özgür olamayacağını söyler. " Bir yapıtı keyfimize göre yaratamayız, bizden önce var olan bu hem zorunlu, hem gizli yapıt tıpkı bir tabiat kanunu keşfedilircesine yaratılabilir... Sanat sayesinde keşfettiğimiz, zannettiğimizden farklı olan gerçek hayatımızdır" (Proust, 2001, s. 187). Burada gerçekliğin bir varoluş meselesi ve öznenin hiçbir zaman sonlanamayacak olan kendini kendi dışındaki şeyler aracılığıyla keşif süreci olduğu fikrine varılabilir.

> Gerçekliği sadece bizim duyarlığımızın dışında, kendi başına var olan bir dış dünyaya indirgememeliyiz. Bizim duyarlılığımızın dışında kendi başına var olan şey maddedir. Oysa gerçeklik, insanın yaşantı ve anlayış yeteneğiyle katılabileceği sayısız ilişkileri kapsar. (...) Bu gerçekliği çok az sanatçının bireysel ve toplumsal görüşü belirler. Gerçekliğin bütünü özne ve nesne arasındaki bütün ilişkilerin toplamıdır; (...) Yalnız olayların değil, bireysel yaşantıların, düşlerin, sezgilerin, heyecanların, hayallerin toplamıdır. (Fischer, 1995, s. 114-115).

Aynı şekilde yaşamı kuşku temeline oturtan ve "düşünüyorum öyleyse varım" diyen Descartes'ın da, özünde düşünme halindeki kendinden, düşünme eylemine dayalı deneyimlerin toplamından ve kartezyen sistematiğe veya mekanizmaya bağlı açığa çıkacak olan kendi dışında olduğunu söylese de özne ve nesne arasındaki bütün ilişkilerin toplamı olan gerçekliğin varlığından kuşku duymadığı söylenebilir.

Descartes'ın özneyi ve nesneyi anlamaya dönük kartezyen bakış açısı zaman zaman eleştirilse de günümüze kadar etkisini sürdürmüştür. Kartezyen bakış açısına göre özne ulaşılamaz olan gerçeğin izini bir mekanizmaya bağlı olarak ürettiği imgelerin peşine düşerek sürebilir. Descartes gerçeğe ulaşmaya dönük imge yaratım sürecinde aklı tek başına yeterli bulmaz. Aklın dışında olan, ama yine de akla bağlı imgelem, duyular ve bellek gibi, akla olumlu veya olumsuz katkı verebilen üç bilgi yetisine gereksinim duyar. Buradan, ancak akıl ve akla bağlı bu üç bilgi yetisinin birlikte çalışması sonucu gerçeğe ulaşılabileceği anlaşılır. Descartes ayrıca, imgelemi de imge üreten bir güç olarak görür. Bir şeyi anlarken kendine yönelen zihinden farklı olarak imgelem, bilincin dışında var olan ve duyularla algılanan cisimsel bedene (nesneye) yönelir. Böylece gerçeğin bilgisine ulaşmada iç içe girmiş ve iki farlı yönde hareket eden bir mekanizmanın varlığına işaret eder (Descartes, 2010, s. 43).

Descartes felsefesinde madde ile bilinç birbirini dışlar. Buna bağlı olarak imgeyi de herhangi bir nesne gibi dışsallığın sınırına koyar. Descartes'a göre, bilincin dışında bulunan

her şey bedenseldir ve bir mekanizma aracılığıyla kavranır. Bu yüzden Proust' un bizden önce var olan ve bir tabiat kanunu gibi keşfedilmesi gereken, zorunlu ve gizli dediği imge de bedensel bir şeydir çünkü imgelem mekanizması aracılığı ile kavranır (Sartre, 2009, s. 15).

Zihinsel imge imgelem mekanizmasının ürünüyse, madde kökenli sanat imgesinin yaratılması da başka, ya da ilkine eklemlenen bir mekanizmaya gereksinim duyar. Deleuze madde kökenli imgenin, yani resim başta olmak üzere sanat yapıtının yaratılmasına olanak veren bu mekanizmayı "*modülasyon*" olarak kavramlaştırır. Bu kavramlaştırmayı nihilist olarak değerlendirdiği temsil geleneğinin karşıtı olan ve yapıtı yaşamsal bir gereklilik temeline oturtan dirimsel (vitalist) bir bakışla yapar. Resimde modülasyon kavramından ilk defa bir ressam ve eleştirmen olan Emile Bernard 1904 yılında, "Occident" adlı derginin 32. sayısında Cézanne ile ilgili yazdığı makalede bahseder.

> Doğayı okuyalım; duyumsamalarımızı bir kişisel ve geleneksel estetik aracılığı ile gerçekleştirelim (...) Doğayı resmetmek görüneni taklit etmek değildir, duyumsamalarını gerçekleştirmektir. Ressamda iki şey vardır: göz ve beyin, bu ikisi birbirine yardım etmelidir: bu ikisinin iş birliği için çalışmak gerekmektedir; bu çalışmanın sonunda göz doğa üstü bir görüş, beyin ise dışavurum imkanı verecek kurgulanmış duyumsama mantığı edinmelidir. Doğayı okumak, armonik bir yasaya göre ardı ardına akın eden renk lekelerini yorum örtüsü altında görebilmektir. Bu büyük boyama modülasyon aracılığı ile incelenebilir. Resim yapmak renkli duyumsamayı kayıt etmektir. Bu eylemin özünde çizgi çizme, modle etme işlemi yoktur, sadece kontrastlar vardır. Renk duyumsaması yaratmak için siyah ve beyazda olduğu gibi renkler arası kontrastları görmek gerekir. Renk tonlarıyla kurulan doğru ilişkiler armonik bir şekilde yan yana geldiklerinde, tablo kendiliğinden modle edilir. Buna modle değil, modüle etmek denmelidir...(Bernard, 1904, s. 17-30).

Deleuze, Bernard'ın renk kontrasları yaratma koşuluna bağlı olarak kavramsallaştırdığı modülasyonu *sanatsal eylem öncesi, sanatsal olgu olasılığı* ve *sanatsal olgu* olmak üzere üç aşamadan meydana gelen bir zaman sentezi şeklinde çözümler. Zaman sentezinin birinci aşaması olan eylem öncesinde zihinsel imgeler diyebileceğimiz yaşama ilişkin figürasyon, hikaye, hazır ham fikirler gibi her tür klişe duyumsanır. Bu klişeler adeta boş tuvali hınca hınç doldurmuşlardır. Klişe niteliğindeki yaşama ait veriler ikinci aşamada, sanal bir felaket tetiklenerek ve bir kaos kurgulanarak parazitlendirilir, bulandırılır ve yıkılır. Felaket sonucu yıkılan yaşama ait verilerin enkazı içinde bir tohum filizlenmelidir. Bu yeşeren tohum sanatsal olgu olasılıklarından biridir ve sentezin son aşaması olan sanatsal olguya varıncaya kadar dönüşüme uğrar (Deleuze, 1981, s. 65). Sanatçı bu sıkıntılı süreci göğüsleyebilir ise, eylemin sonunda *figüre* ulaşabilir.

Zaman sentezi sonunda ulaşılabilecek olan figür, esasında ışığın ve rengin modüle edilerek gerçek yaşamın deformasyonu anlamına gelen mevcudiyet halindeki imgedir. İmge benzerlikten yoksun "*ikon*" dur, görünen değil, görünür kılınandır; sanatsal eylem görünenin içindeki görünmeyeni görünür kılmaktır (Klée, 2010, s. 9). Başka bir ifadeyle, sanatçının kaos ve felaketin içinde yok olma pahasına görünür kıldığı şey zamana bağlı olmayan

güçtür (uyuyan birini değil uykuyu, bağıran birini değil çığlığı, felaketin görüntüsünü değil felaketi resmetmek gibi...). Burada güç kavramından anlaşılması gereken uyku, çığlık ve felakettir.

Zaman sentezinin ikinci aşamasında kurgulanması zorunlu olan "kaos-tohum" el ile gözün kıyasıya çatışmasının sonucudur ve "*diyagram*"[1] adını alır. Diyagram iki organ arasındaki savaşta, elin kazandığı mutlak zaferi temsil eder. Gözün dayatmalarından kendini kurtaran el, aralarındaki ilişkiyi tersine çevirir ve içinde bir tohumun filizleneceği kaosu tuvale yerleştirir. Bundan böyle zincirlerinden kurtulmuş ve kendine has manüel kuralları olan el, görünmeyenin görünür kılındığı, ikon niteliğindeki imgenin mevcudiyeti inşa edilene kadar az veya çok kendini hissettirecektir. Deleuze bağımsızlığını kazanmış bir elin yaratımı olan diyagram kavramının sanat yapıtının ön koşulu olduğunu söyler. "Eğer bir tabloda kaos-tohum yani diyagram yoksa o resim iyi bir resim değildir" der (Deleuze, 1981, s. 65).

El ile göz ilişkisinin sonucu olan diyagramın *dijital*[2], *saf manüel, dokunsal* ve *haptik*[3] olmak üzere dört tavrı, buna bağlı olarak dört farklı görüşü (vizyon) ve uzamı vardır. Dijital diyagramı soyut sanat kullanır. Dijital tavırda el göze azami ölçüde tabidir dolayısıyla diyagram, yani kaos minimum ölçüde tutulmuştur. El, temel formlara indirgenerek resimsel kodlara dönüştürülmüş görsel verileri bir klavyenin tuşlarına basarcasına seçen, sadece bir parmak halindedir (Kandinsky, 2009, s. 103). Soyut sanat yaşamda kaosun egemen olduğunu ve kaosun en aza indirgenerek resimsel kodlara dönüştürülmesi gerektiğini savunur, elin parmağa indirgendiği bu tavır *ideal optik* bir uzam ve vizyon geliştirir. Soyut sanatçılar ancak bu kodlar aracılığı ile ideal optik vizyona sahip mistik insanın yaratabileceğini ve dünyanın bu sayede kurtulacağını iddia ederler (Deleuze, 2009, s. 143).

Saf manüel diyagramı Jackson Pollock ve Moris Louis'in öncülük ettiği soyut dışavurumcular kullanır (Deleuze, 2009, s. 98). Soyut sanatın aksine göze tabi olmaktan tam anlamıyla kurtulmuş el, kaosu tabloya azami ölçüde yayar. Bu durumda diyagram *çiziler*[4] ve lekeler üretir (gözler kapalıyken elin çizdiği karalamalar gibi). Diyagramın ürettiği çiziler ve lekeler hiç bir form, hiç bir kontur meydana getirmeyerek lekelerin arasında sürekli hareket eder. Çizi herhangi bir form tanımlamadığı için oldum olası sanatçıları meşgul eden tabloda merkez ve sınırlar sorunu da ortadan kalkmış olur. Çiziler tablonun dışında başlar ve tekrar dışına çıkar. Tablo sonsuzdan gelen ve sonsuza giden çizinin ancak bir bölümünü yakalar (Méredieu, 1994, s. 326). Başka bir deyişle tek bir boyuta sahip çizgi *fraktal* bir güç ile yük-

---

[1] C.S. Pierce, geliştirdiği "diyagram" kavramını, şeyler arasındaki ilişkileri, işaretler arasında da var olan benzer ilişkilerden hareketle betimlemek için kullanmıştır. Francis Bacon resimdeki deformasyonların gerekçelerini bu kavramla açıklamıştır. Diyagram boş tuvali, beyaz kağıdı, dokunulmamış kütleyi hınca hınç doldurduğu kabul edilen gerçek hayata ait, klişe olarak tanımladığı verilerin (hikaye, figürasyon, benzetme kaygısı, vb.) içine yıkıldığı kurgulanmış "kaos", "felaket" ve bu iki olgunun içinden çıkan filizlenmiş tohum anlamına gelir (Pierce, 1978, s. 165).

[2] Latince kökenli Digitus kelimesi parmak anlamına gelir (Gaffio, 1934, s. 526).

[3] Riegl gözün manüel işlevini nitelendirmek için «tactile» sıfatını kullanır fakat daha sonra yazdığı bir makalede Yunanca dokunmak anlamına gelen "aptô" fiilinden türettiği "haptik" sıfatını tercih eder (Maldiney, 1973, s. 194).

[4] Çizi, Fransızca çizgi anlamına gelen "ligne" sözcüğünden farklı olan "trais" sözcüğü yerine kullanılmaktadır.

lenerek ikinci boyuta ulaşma, yani yüzey olma iddiasındadır. Soyut dışavurumcu böylece, kaosu sonuna kadar körükleyerek yarattığı saf manüel uzamda tohumu yeşertmeye çalışır.

Diyagramın dokunsal tavrını *figüral*[5] sanat kullanır. Kaos ne soyut sanatta olduğu gibi minimuma çekilir, ne de soyut dışavurumcu sanatta olduğu gibi maksimuma itilir; belli bir dengede tutulmaya çalışılır. (Sanat tarihçileri Cézanne'ın buhranlı yaşamının ve Van Gogh'un çıldırmasının nedenini bu denge arayışına bağlarlar). Dokunsal diyagramda göz ile el uyumu yakalamalıdır. Yakalanan bu uyumun sonunda *dokunsal optik* bir uzam yaratılır. Gözün resim öncesi zamanda gördüklerine el manüel kurallarıyla dokunur, daha derin bir benzerlik yaratmak adına benzerliği yıkar, ortaya çıkan herhangi bir şeyin temsili değil, devinim halindeki imgenin koşulsuz mevcudiyeti anlamına gelen figürdür, ikondur, görünür kılınan güçtür (Deleuze, 2009, s. 104-105).

Haptik, resimsel diyagramın sonuncu tavrıdır. Diyagramın yarattığı haptik uzamda derinlik yoktur. Fon, kontur çizgisi ve form göze aynı uzaklıktadır. İlk defa Antik Mısır'ın alçak rölyeflerinde karşılaşılan bu uzamda yaşamın tüm hareketliliği yok edilmeye, sonsuz yaşam enerjisi, kontur, form ve fon olmak üzere üç temel unsur göze aynı uzakta tutularak korunmaya çalışılır. Haptik uzamın geliştirdiği vizyonda göz, el gibi bu üç temel unsura aynı anda dokunur, göz görme değil, dokunma işlevi üstlenmiştir.

Planlara Dayalı Modülasyon

Sanat tarihinde Antik Mısır, Antik Yunan, Bizans ve Gotik olmak üzere birbirinden vizyon ve uzam bakımından devrim niteliğinde ayrılan dört dönem ve buna bağlı olarak dört farklı modülasyon tipiyle karşılaşılır. Modern sanatın mizacı bu dönemlerin eklektik yansımaları şeklindedir (Riegl, 2002, s. 32).

Gilles Deleuze resim üzerine verdiği derslerin altıncısında üç aşamalı bir zaman sentezi olan modülasyonu bir yönüyle sanat yapıtının ön ve arka olmak üzere planları arasında bir

---

[5] E. Auerbach, "Figura", Tours, Belin, 1944. (Özellikle 1 ve 2. bölümler). Erich Auerbach, Figura adlı kitabında, özellikle Térence, Quintilien, Augustin, gibi düşünürleri ele alarak figür kavramının kökenine iner ve derin bir anlambilim araştırması yapar. Figür kavramının « form » kavramıyla çatışma içinde olduğunu ortaya koyar. Auerbach, form kelimesinin özünde "kalıp" (moule) anlamına geldiğini yazar ve aynı, kalıbın içinden çıkan ve şekli belirlenen, modle edilen ile kurduğu ilişki gibi, formun da figür ile benzer bir ilişki içinde olduğundan bahseder. Figür kavramının model ile modle edilen arasında bir operatör olması nedeniyledir ki genellikle form ve figür birbirine indirgene gelmiş, iki olgu en başından beri birbiriyle karıştırılmıştır. Buna bağlı figür bazen taklidi (kopya, simülakra, benzerlik, vb.) çağrıştırdığı gibi, bazen de icatları, yeni yöntemleri ve özellikle temsil rejiminin dışında kalan özün mevcudiyet şeklindeki doğrudan verilerini ifade eden bir kavram şeklinde algılanmıştır. XX. Yüzyılda bu ikinci figür algısının, yani gerçeklikten ayrılmaz saf bir icat, "şeyin doğrudan mevcudiyeti" şeklindeki içeriğinin açık bir zaferinden bahsetmek mümkündür (Aubral, 2000, s. 197) .Figüratif sanat ve non-figuratif sanat karşıtlığının ortadan kalkmasıyla birlikte, düşünülür dünya ile duyulur dünya arasındaki ayrımın metafizik çözülümü benzer evrene açılmaktadır. Mesela Merleau-Ponty «sanatta figürasyon ve non-figürasyon ikileminin yanlış olduğunu» söylemesinden sonra fenomenoloji bu bakış açısını kazanır (Merleau-Ponty, 1964, s. 87) . Bu haliyle bir fenomen olarak sanatsal deneyim "şeyin kendisi" veya görünen ile görünmeyenin çakıştığı olgu haline gelir. Böylece Lyotard " Discours, figure " adlı yapıtında, rüyalar aleminde kaynağını bulan, değişken arzularda ve libidinal enerjilerde karşılaşılan Freudçu bakış açısıyla anlam üzerine geliştirilen fenomenolojik teorilerini kontr-pied'e bırakır. Deleuze güç teorilerini devreye sokarak figüral sanatı mevcudiyetin ifadesi olarak üçüncü bir dışavurum yolu olarak açar.

sinyal alış-verişi ve iletimi olduğundan bahseder. Deleuze'e göre modülasyon aynı zamanda uzam-zaman olarak kabul edilen, yaşama ait verilerin ışık ve renk sinyallerine çevrilerek resimde, fotoğrafta, sinemada ikinci boyuta, heykelde, seramikte üçüncü boyuta iletilme eylemi olduğunu söyler ve Antik Mısır sanatından başlayarak inceler. Modülasyon böylece planlara bağlı olarak Antik Mısır'da "haptik vizyon" ve kalıp anlamına gelen "*moule*" (mul), Antik Yunan'da "dokunsal-optik vizyon", Bizans'ta "saf-optik vizyon" yaratan ve iç kalıp anlamına gelen "*module*" (modül) şeklinde ifadesini bulur. Gotik sanatta ise planlardan kurtularak özgürleşmiş formun ifadesi şeklinde yasalaşmıştır. Gotik sanatın miras bıraktığı, formu mutlak özgürlüğe taşıyan gerçek anlamda modülasyon kavramı modern sanatı da bütünüyle etkisi altına almıştır (Riegl, 2002, s. 333-334).

Antik Mısır uygarlığı ile başlayan bu dört çağın temelleri çok sağlamdı. Her biri özgün bir yaşam felsefesi ve buna bağlı olarak da içlerinde yaşamsal bir irade barındıran bir sanat önerirler. Sanatlarında asla keyfiyete yer vermeyen, uyulması gereken kesin yasalar vardır; önemli olan birey değil gelenektir çünkü her geleneğin belirlediği uzamın, vizyonun dışına çıkmanın mümkün olmadığı kendine has bir ideali vardır (Riegl'dan aktaran Maldiney, 2012, s. 255).

Antik Mısır'ın ideali ölümsüzlüğe ulaşmaktır. Alçak rölyeflerde açıkça görülen, yarattığı imgesiyle mısırlı kendini sonsuzluğa taşıyacağına inanır. Bilindiği üzere alçak rölyef, heykel (dokunsal sanat) ile resim (optik sanat) arasında bir yerdedir; ne heykeldir, ne de renklendirilmiş olsa da resimdir. Bu haliyle alçak rölyef göze, formun konturlarını takip eden manüel (ele dair) bir işlev yükler. Bir bakıma göz, formu konturlarına dokunarak izler. Maldiney "haptik uzamda gözün görme işlevi dokunma işlevine dönüşür"der. Göz, derinliği olmayan, perspektiften yoksun, formu sınırlayan kontura, elin heykelin siluetini yoklarcasına yaptığı gibi, boyanmış düz zemin üzerinde bireysel özleri (yaşamın tüm etkilerinden uzak, değişmeden kalan şeyler) yakalamak için dokunur. Maldiney'e göre gözün piramitle ilişkisi de bundan farklı değildir. Göz Piramidi meydana getiren düz planların kontur çizgilerini haptik tarzla, yani *manüel optik* bir nitelik kazanarak takip eder, birbirinden bağımsız form, fon ve konturu aynı planda kavrayarak geometrik özü yakalamış olur. Asıl amacının bireysel özü yaşamın tüm etkilerine karşı korumak olan Mısır kültürü, hedefine kontur çizgisiyle özellikle ışık ve gölgeden arındırarak ulaşır. Mısır uzamı hareketten uzak olduğu kadar enerji yüklü plan üzerinde, yalıtılmış bireysel özün ifadesi şeklindedir (Maldiney, 2012, s. 194).

İkinci uzam, formun plandan kopmasıyla ışık ve gölgenin açığa çıktığı, böylelikle Mısır'ın enerji yüklü bireysel özünü ışık ve gölgenin ritmiyle harekete dönüştürmüş Yunan uzamıdır. Yunan uzamı gözün ışık ve gölgeyi takip etmek üzere planlar arasında gezindiği "*dokunsal-optik*" (Tactile-optique) vizyonu zorunlu kılar. Başka bir deyişle dokunsal referanslara gereksinim duyan optik bir uzamdır. El adeta gözü takip ederek ışık ve gölge oyunlarına katılır. Bu nedenle Yunan uzamına da "Dokunsal-Optik Uzam" adı verilmektedir (Riegl, 2002, s. 333).

Mısır uzamıyla Yunan uzamı şu şekilde karşılaştırılabilir: Yunan heykel kompozisyonlarındaki derinliklerin karmaşık oyunu, ikinci boyutta yakalanan Mısır sanatındaki özlere optik, devingen bir kontrast oluşturur. Yunan heykelinde özler düz planlarda gözün çizdiği konturlarla doğrudan verilmemişlerdir. Yunanlılarda özler rastlantıların, değişim ve dönüşümün hüküm sürdüğü olgular dünyasının ayrılmaz bir parçasıdır. Özleri Mısırlılarda olduğu gibi bireysel değil kolektiftir. Bu özler "organon" adını verdikleri tüm organizmaların özüdür. Yunanlılarda formlar "sgema" ve "rutmos" olmak üzere iki farklı ad altında toplanırlar. Yunan özünü ritim kelimesinden türetilmiş olan rutmos, Mısır özünü ise, günümüzde şema kelimesine dönüşmüş olan sgema tarif eder. Örneğin zamansal çeşitlilik gösteren ve tek bir ölçüye sahip olan dans, Yunan özünün bir durumudur. Böylelikle bireysel özü, bağımsız kontur çizgisiyle yaşamın tüm etkilerine karşı koruyan Mısır'ın sgemasına göre, Yunan'da forma bağımlı hale gelerek organikleşen kontura sahip, aralıksız devinen uzamsal kontur rutmosuna dayalı olarak, yani hareket halindeki madde anlamına gelen formundaki sanatsal içerik köklü bir değişime uğramıştır. (Benveniste, 1966, s. 327-335).

Yunan sanatında form, Mısır'daki biricik planın ön ve arka olmak üzere ikiye bölünmesiyle bir boşluğa yerleşir. Dolayısıyla Yunan konturu, Mısır'da olduğu gibi tek boyutlu değildir; gözlerimizin önünde idealleştirilmiş bir hikayeyi anlatabilecek kadar organik bir canlılık kazanarak karmaşıklaşmıştır.

Haptik-vizyon yaratan Mısır uzamından farklı olan, *optik-vizyon* esasına dayanan Yunan uzamında, ön ve arka olmak üzere planlar birbirinden uzaklaşmışlardır. Formu barındıran ön planın, arka plana göre daha etkin olduğu bu uzamda, ön planda meydana gelen ışıklı rölyeflerle, arka planda meydana gelen gölgeler ritim yaratırlar. Işıklı rölyeflere "güçlü zamanlar", gölgelere ise "zayıf zamanlar" adı verilir. Alois Riegl Yunan heykelinin, güçlü zamanlarla zayıf zamanların birbiriyle ve kendi içlerinde sonsuz ritim kombinasyonu yaratarak hareket eden bir organizma olduğunu ifade eder. Dokunsal-optik Yunan uzamı bu haliyle 16. yüzyıl Rönesans uzamına esin kaynağı olmuştur. Dolayısıyla ritim temeline dayalı ve dokunsal-optik karakterli Yunan ve Rönesans uzamının modülasyon hareketi module (modül) şeklinde ortaya çıkar (Riegl, 2002, s. 334).

Modülasyonu tetikleyen temel etken formu taşıyan plandır. Mısır uzamında modülasyon birbirinden bağımsız kontur, form ve fonun haptik-vizyon ile yakalandığı tek bir planda gerçekleşirken, ön ve arka olmak üzere planın ikiye bölündüğü Yunan uzamında, formu taşıyan ön planın baskınlığında gerçekleşir. Arka plan ise formun ritim kazanmasına katkı verir.

Riegl Yunan sanatının geç döneminde (İskender Dönemi) Bizans sanatını da etkileyecek, uzamsal yapının alt üst edildiği, köktenci gelişmelerin yaşandığından bahseder. Bu gelişmeler arka planın modülatör rolünü üstlenmesine dayanır. Bundan böyle ışık, renk ve hareket adeta fondan çağlayacaktır. Deleuze resim üzerine verdiği altıncı derste "Formu ön planın değil de arka planın belirlediği bu durumu, Kopernik'in Güneş Dünya'nın etrafında dönmüyor, Dünya Güneş'in etrafında dönüyor!" yargısıyla özdeşleştirir ve sanatta

meydana gelen köklü bir devrime işaret eder. Arka planın belirleyici olması durumunda figür bütünüyle gölgeden çıkar; figürün bakışları fonun içinden çıkarak adeta her tarafa yayılır. Modülasyonda arka planı etkin kılan Bizanslılar, mermerin beyazı, asfaltın siyahı ve altının sarısı ile karmaşık renk gamları yaratan ilk ışıkçılar ve renkçiler olarak da kabul edilirler. Bizanslılar böylece planların dışında ilk defa ışık ve rengi de modülasyon aracı olarak kullanmışlardır.

Usta sanatçıların ortaya çıktığı Rönesans döneminin kendini özgü uzam ve vizyon yaratmadığı, dolayısıyla özgün bir modülasyon arayışı içinde olmadığı söylenebilir. 16. yüzyıl uzamı, Yunan uzamı ile ön plan, 17. yüzyıl uzamı da, Bizans uzamı ile arka plan etkinliğinde teknik bir sinyal alış verişi içinde olmuştur. "Sanat Tarihinin Temel Prensipleri" adlı kitabında 16. ve 17.yüzyıl resmi üzerine detaylı bir araştırma yapan Wölfflin, 16. yüzyılda Dürer ve Leonardo'nun öncülük ettiği, Yunan'a ait olan dokunsal-optik uzamdan, 17 yüzyılda bir devrim niteliği taşıyan ve Rembrandt ile zirveye çıkan, Bizans'ın saf optik uzamına geçildiğini ortaya koyar.

Deleuze Gotik sanata ağırlık verdiği altıncı derste ne ön plandan ne de arka plandan, bizzat formun belirlediği dördüncü bir uzamdan bahseder. Bu uzam "Barbar Sanat" (Gotik) adı verilen sanat anlayışının yarattığı, planların etkisinden kendini kurtararak özgürleşen forma dayalı bir uzamdır. Form kendini kurtararak planların arasına düşer ve mucizevi bir enerji ile yükselir; planlar arasında sürekli bir iniş-çıkış halindedir. Batı sanatında Hıristiyan dünya görüşüne bağlı olarak, figür ya düşer ya da yükselir. Formun bu sürekli dengesizlik hali, figürün bu iniş çıkışı onu sürekli canlı kılar. Bundan böyle öz, rastlantılarla kuşatılmış olacaktır. Mısırlı özü korurdu, batılı sanatçı planlar arasında devinen veya planlardan azat olmuş özün sürekli yükselip alçaldığı rastlantısal olayların uzamında yaşayacaktır. Modern sanat ise geçmişin bu özlerini yeniden keşfetme çabası içine girer. Francis Bacon'un Mısırlı, Kandinsky'nin, Klée'nin Mondrian'ın Bizanslı, Cézanne'ın, Van Gogh'un, Picasso'nun ve tüm soyut dışavurumcuların gotik olduğu söylenebilir.

Deleuze, resimde göz ile el düşmanlık düzeyinde karşılıklı bir gerilim yaşamıyorlarsa gerçek meselenin göz ardı edildiğini söyler. Sanatın dolayısıyla resmin gerçek meselesinin, *analojik bir dil* kullanarak görünenin içindeki görünmeyeni görünür kılmaya dönük, mevcudiyet halindeki imgeyi yaratma olduğu söylenebilir. Göz gördüğü nesnenin temsiline, benzerliğine odaklıdır. İki organ arasındaki çatışmanın sonunda adeta gözün gördüğü kabuk kırılır, bir bakıma daha derin bir benzerlik, nesnenin içindeki güç açığa çıkar.

Sanat ve Analoji

Sanat kültürel boyuta sahip olsa da, ne kadar yoğun bir öğrenme sürecine dayansa da, iletişim halindeki tüm hayvanlarda açıkça gözlemlenen ve doğuştan sahip olunan, sadece insana özgü olan dijital dilin dışında, *Analojikdil* temeline dayanır. Analojik dil dijital dile göre çok daha dinamiktir.

İnsan analojik dilini kültürel kodlara dönüştürebilen bir varlıktır. Bu durum bir zamanlar karalarda yaşayan balinaların çıkardıkları seslere benzetilebilir. Gregory Bateson Amerikan donanmasının maddi desteğini de alarak balinaların kendi aralarında insanların konuşma diline benzer bir dil kullandıkları varsayımıyla yıllarca çıkardıkları karmaşık sesleri inceler. Araştırmalarının sonunda bu seslerin çözülebilecek kodlar olmadığını, bir zamanlar kara memelisi olan balinaların okyanus koşullarında yaşayabilmek için analojik dillerini ses ağırlıklı dönüştürmüş olduklarını anlar (Bateson, 1980, s. 118-132).

Dijital dili yarattığı düşünülen beynin sol yarım küresi duyular aracılığı ile edindiği verileri bilgisayar gibi analiz eder. Bu verileri yazıya, sembollere, sese dönüştürerek kodlaştırır. Böylece her kültürel gelenek (sonradan öğrenilen) kendine özgü, sabit ve tekanlamlı (monosemique) güçlü kodlar sistemi kurar. Bütün konuşma dilleri dijital karakterlidir. Örneğin "kedi" sözcüğü ile yumuşacık tüyleri olan memeli küçük ev hayvanının kastedildiği açıktır; içinde mağrurluk duygusunu, çeviklik hareketini barındıran kedi sözcüğü başka hiçbir hayvanı çağrıştırmaz. Analojik dilde ise beynin duygulanımla ilgili sağ yarım küresi etkindir ve sonradan öğrenilmez; doğuştan gelir, zorunlu olarak istem dışı iletişime açık bir dildir. Analojik dilde mesaj *çokanlamlıdır* (polysemique) Belirsizliklerle yüklü anlamın dinamik yapısından dolayı zengin bir imge yaratma imkanı verir. Örneğin analojik bir dil olarak kabul edilen resim, heykel, desen veya şiirde "kedi" bir köpek düşüncesini, mağrurluğu, çevikliği veya bunlara bağlı olarak bir yığın imgeyi çağrıştırabilir; Böylece analojik dil, üstü kapalı olarak yoğun bir anlam potansiyeline sahip tüm bir evrenin önerildiği bir dil niteliğinde ortaya çıkar (Watzlawick, 1972, s. 26).

Analojik dil *ilişkilerin* doğasını anlamaya dönük, kesin olmayan, belirsiz, bazen mantık dışı veriler ortaya koyar ve tüm gücünü buradan alır (Veron, 1970, s. 52-64). Örneğin gözyaşları sevinçten döküldüğü gibi hüzünden de dökülebilir, gülümseme hem memnuniyeti, hem de küçümsemeyi ifade edebilir.

Analojik dil şimdiki zamanla ilgilidir, geçmiş veya gelecek zamanın bir hükmü yoktur. Hareketler, mimikler, sesler, renk değiştirmeler, kabaran tüyler ve çeşitli tavırlar ile kurulan hayvansı davranışlar etkindir. Buzdolabı açıldığı zaman kedinin gelip sürtünerek miyavlaması sadece "Süt istiyorum! değil, benim annem ol! Sana bağımlıyım! Sana tabiyim! gibi çeşitli anlamları da içerebilir. Dolayısıyla hayvanların özünde, sözleri değil, sözlere eşlik eden zengin analojiyi anladıklarını söylemek mümkündür (Bateson, 1980, s. 118). Analojinin bu haliyle insan ile hayvanın ortak dili olduğu yargısına varılabilir.

Analojik dil, çokanlamlı ve ne geçmişi ne de geleceği, sadece şimdiki zamanı, eylem anını vurgulayan dinamik yapısıyla, kültürün anlamı sabitleyen kodlarını reddeder. Bu kodlar, plastik sanatlarda hikaye (narasyon), temsil (röprezantasiyon), taklit, benzetme kaygısıyla (figürasyon), v.b. şeklindedir. Söz konusu bu kodların mümkün olduğunca en aza indirgenmesi için gözün egemen olduğu optik verilerin tahrip edilmesi gerekmektedir. Zira plastik sanatların anlatacağı ne bir hikayesi ne de temsil edeceği bir nesnesi vardır. İşte burada

el devreye girerek bir tür kaos yaratır ve bu kaosun içinde yapıt başlı başına yeni bir mevcudiyet, benzersiz bir imge şeklindeki yeniden doğar, başka bir deyişle görünenin içindeki görünmeyen, hiçbir forma sıkıştırılamayan güç açığa çıkar. Yani elin lehine sonuçlanan el ile göz çatışmasında ortaya çıkan diyagram belirleyici olur.

Soyut sanatta resimsel kodları bir klavyenin tuşlarına dokunurcasına seçen el parmağa indirgenmiştir ve diyagram dijital karakterlidir. Soyut dışavurumcu sanatta bedenin tamamı ele dönüşmüştür, diyagram saf manüel karakterlidir. Figüral sanatta ise dokunsal (tactile) karakterlidir ve el ile göz bir orta yol bulmayı başarırlar, dolayısıyla diyagram hassas bir dengeye sahiptir. Ele ait bir yaratım olan diyagram saf bir analojik dil şeklinde karşımıza çıkar.

Işık ve Renk Sinyallerinin İletimi Olarak Modülasyon

Almanca resim kelimesiyle Fransızca resim kelimesinin (peinture) anlamları örtüşmez. Bir Alman resme "mal", ressama "mahler" der. Mal etimolojik olarak Latince "leke" anlamına gelen "macula" kelimesine dayanır (Maldiney, 2012, s. 233). Doğal olarak Almanlar ressama "lekeci" anlamını katmış olurlar. Almanca kelime "mal", resmi çizi-leke[6] çiftine yani manüel boyuta doğru çekerken, Fransızca kelime "peinture" çizgi-renk çiftine yani görsel boyuta çeker. Bu iki farklı resim kavrayışının el ile göz çatışmasından kaynaklandığı söylenebilir; iki kavrayışta da el ile göz arasında nasıl bir uyum kurulursa kurulsun, kesinlikle aralarında, birbirlerine düşmanca davrandıkları sanal bir gerilim var demektir. Diyagramın bir kaos olması bu yüzdendir, çünkü görsel iletişimi yıkar ve elin özgürleşmesine imkan verir. Bu haliyle diyagram tam olarak anlamsız, herhangi bir form meydana getirmeyen bir çizi ve lekeler bütünlüğüne dönüşmüş olur. Leke bir renk olabilir fakat ayırt edilemez bir renktir. Diyagram bu yönüyle de anlamsız lekeler ve ayırt edilemez renkler olarak karşımıza çıkar.

Modern sanatın mizacının belirlenmesinde, planları, formu ve bunlara bağlı olarak optik karakterli çizgi-rengi ret ederek manüel karakterli çizi-lekeyi öne çıkartan gotik sanat anlayışının çok etkisi olduğu görülür. Wilhem Worringer "Gotik Sanat" adlı kitabında resim sanatını iki esasa göre tanımlıyor. Resme çizgi-renk sistemidir denebileceği gibi, çizi-leke sistemidir de denilebilir. Resim çizgi- renk sistemidir dediğimizde görsel bir rezonans yapar ve görsel sanat olduğu anında kabul edilmiş olur (kuşkusuz böyledir zaten...). Oysa resim çizi-leke sistemidir dediğimizde, yaptığı çağrışım tümüyle farklıdır, çizi-leke resmin manüel yan anlamına işaret eder (Deleuze, 1969, s. 66). Çizi-leke göze değil ele, dolayısıyla diyagrama vurgu yapar.

Çizgi-renk sistemi olan resme tuval, şövale, renkler ve fırçalar kendiliğinden dahil olur. Şövale üzerinde tuval, renkler ve fırçalar; böyle bir sistemde resim tam anlamıyla görsel-

[6] "trait" kelimesi latince "trahere", yani "çizmek" fiilinden türemiştir. Fransızca'da bu kelime biçimsel özellikleri niteleyen imler anlamında da kullanılmaktadır. Gilles Deleuze'ün " Logique de La Sensation" adlı kitabını Türkçeye çeviren Can Batuhan ve Ece Erbay bu kelimeyi, "ligne"den (çizgi) ayırabilmek amacıyla, yine çizmek fiilinden türemiş "çizi" kelimesiyle karşılamıştır (Deleuze, 2009, s. 16).

dir. Şövale üzerinde tuval gerçek bir pencere[7] niteliğindedir. Şövale üzerindeki tuval aynı pencere gibi bu görsel soyutlama sürecini devam ettirir. Böylelikle şövale üzerindeki tablo, tablonun optik bir tanımlamasına dönüşür. Doğal olarak elin tuttuğu fırça da göze tabi olan elin bir uzantısı konumundadır. Fakat yoğun bir dirimsel potansiyeli de barındıran sanatta ressamlar hiçbir zaman sadece gözün hükmettiği, temsile dayalı anlayışla yetinmedikleri için şövale-fırça ikilisini vazgeçilmez saymadıkları bilinir. Birçok ressam şövaleyi terk etmiştir. Bunun yanında şövaleden vazgeçmeyen ressamların bir kısmı onu ikinci plana atarak korusalar da artık gerçek anlamına uygun bir işlevi kalmamıştır. Örneğin Mondrian şövale kullanırdı fakat resmi kesinlikle bir şövale resmi değildir; tuvalini bir pencere gibi ele almaz.

Şövale fırça ikilisini kullanan ressamlar, tuvalin sürekli şövaleden çıkmak istediğini, aynı şekilde fırçanın da fırça dışında başka bir şey gibi davranmak istediğini söylerler. Şövalenin ve fırçanın bu tavırları ressamı fırça dışındaki gereçleri kullanmaya iter. Ressamlar bu gereçleri kullanmak için özellikle modern sanatı beklememişlerdir. Ancak modern ressamların fırça dışındaki gereçleri bir tür saf dışavurum içine taşıdıkları söylenebilir. Gerçek süpürgeler, süngerler, bez parçaları, Pollock'un ünlü pasta şırıngaları, sopalar... Sopalar her zaman resimde önemli bir yer tutar. Örneğin Rembrandt sopalardan sürekli yararlanan bir ressamdı.

Mondrian'ın öncülüğünü ettiği duvar resmi de ve Pollock'un yer resmi de şövale resmine kökten karşıttır. Mondrian'ın şövale üzerindeki tuvali kesinlikle pencere gibi bir işleve sahip değildir; tuval üzerinde yaratılan parçalanmalar, resmin sergilendiği mekanın çizgileriyle mimarisel bir ilişkiye girer. Pollock, yere serdiği tuval üzerinde resme bambaşka bir boyut kazandırır (Deleuze, 2009, s. 101). Deleuze Pollock'u, resim üzerine altıncı derste "Dört nala koşan gerçek atların yerden başka ufukları yoktur" şeklinde tarif eder. Sanatçı ufuk çizgisini de tuval ile birlikte yere sermiş, resmetme eylemini çılgın bir dansa çevirmiştir. Yere serilmiş tuval, mutlak özgürlüğünü kazanmış elin ve bedenin eylem anını duyumsayarak varoluş mücadelesi verdiği arenasıdır. Bu mücadelede soyut sanatın resimsel kodları bir klavyenin tuşlarına basarcasına seçmek üzere parmağa indirgenen eli tamamıyla bedene dönüşmüştür. Tamamlanıp duvara asılan resimde eylem anına şahitlik eden göz yaşamsal bir kesitten başka bir şey görmez. Ufuk çizgisinin ayaklar altına alınmasıyla sadece eli takip etmekle yetinmek zorunda kalan gözün hiç bir hükmü kalmamış, optiğe ait tüm kavramlar yerle bir olmuştur. Sanatçı tanrısı göz olan "optik dinden", tanrısı el olan "haptik dine" geçmiş gibidir.

Pasta şırıngasıyla yere serilmiş tuvale akıtılan, hiç bir form tanımlamayan, hiç bir kontur çizmeyen, tablonun dışından başlayıp, yüzeyin ikinci boyutuna dönüşmeye ramak kala yeniden tablonun dışına çıkan birinci boyuta ait çiziler ve lekeler yalnızca yerçekimiyle

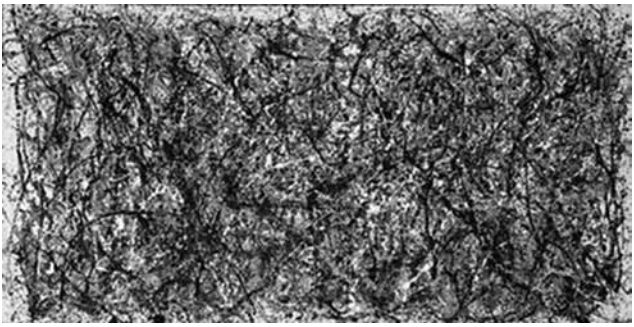
---

[7] İngilizce « window » (pencere) kelimesinin (1) « vent » (rüzgar) ve « l'oeil » (göz) sözcüklerinden türediği bilinmektedir. Pencerenin böyle bir kökene sahip olması onu öncelikle rüzgarın ve ışığın girip çıkmasıyla, arkasından göz ve görmeyle (vizyon) ilgili karmaşık bir kavram haline getirir. (2) Erişim:13. 08. 2013, http://revues.mshparisnord.org/appareil/index.php?id=1005

diyaloğa girerler. Sonsuzluğun fraktal gücüyle yüklenmiş bu çizi ve lekeler, optiğin kontur çizerek kendini formla sınırlandıran organik çizgi-rengine karşıt, inorganik bir canlılık ortaya koyarlar.

Kişisel Denemeler

Bu makalede imge zihinsel ve madde kökenli sanat imgesi olmak üzere ikiye ayrılarak incelenmeye çalışıldı. Özellikle madde kökenli sanat imgesinin geçirdiği süreçler üzerinde duruldu. Antik Mısır, Antik Yunan ve Bizans'ta ön ve arka olmak üzere planlarda, saf dışavurumun esas olduğu Gotik sanat ve modernizimde el ile gözün çatışması sonucu yaratılan diyagram kavramına dayalı ışık ve renk sinyallerinin aktarımında modülasyon yasalarının etkin olduğu görüldü. Madde kökenli sanat imgesinin duyularla algılanan dünyayı bir felakete sürükleyerek kurgulanan kaosun içinde katıksız bir mevcudiyet şeklinde yaratılması gerektiği ve görünenin değil görünür kılınanın, dolayısıyla gözün optik (görsel) dayatmalarının değil, elin kendine has haptik (dokunsal) yasalarının belirleyici olduğu sonucuna varıldı.



Görsel 1. Jackson Pollock, 1950, All-over. Erişim: 15.08.2013, http://www.moma.org/learn/moma_learning/jackson-pollock-one-number-31-1950-1950

Sanat yapıtının, yani madde kökenli sanat imgesinin yaratılmasında gözün belirleyici olduğu durumda başta derinlik (perspektif), benzerlik (figürasyon) v.b. optik kurallar öne çıkar ve yapıt temsil (röprezantasiyon) niteliği kazanır. Yapıtın temsil niteliği tabloyu bir pencereye dönüştüren şövale-fırça ikilisini devreye sokar. Oysa katıksız bir mevcudiyet şeklindeki imgenin yaratılmasının ön koşulu şövale-fırça ikilisini gözün bir uzantısı olmaktan çıkartmayı ya da fırça dışında başka araçların devreye sokulmasını zorunlu kılar. Böylece yapıt seyirlik olmaktan çıkar ve eylemsel bir boyut kazanır. Yaratım anı bir varoluş mücadelesi şeklinde somutlaşır. Buna verilebilecek en çarpıcı örnek yere serdiği tuval üzerinde adeta dans eden Jackson Pollock'tur. Pollock'un pasta şırıngası ile elde ettiği çiziler, lekelerin arasında hiçbir biçim tanımlamadan döner durur (Görsel1). Tablonun ancak bir kısmını yakaladığı çiziler, tablonun dışından, yani yaşamın içinden gelir ve tekrar tablonun dışına, yani yaşamın içine döner. Tablo iki boyutlu düzlem olmaya meyilli tek boyutlu çizilerin fraktal gücünü ele geçirir. Pollock'un "All-over" adı verilen tabloları, Cézanne'ın resmetme eylemi öncesi yoğunca yaşadığı felakete, arkasından kaosa, şu sözler ile ifade ettiği ana tanıklık eder:

> Dünyanın tarihinin iki atomun karşılaştığı, iki girdabın birbirine kaynaştığı gün başlamış olduğunu hayal ediyorum. Başımın üzerinde büyük gök kuşakları, kozmik prizmalar, yağan ince yağmur altında dünyanın bekaretini soluyorum... (Maldiney, 2012, s. 243).

Cézanne'ın bakir dünyası insansız dünyadır. Dünyanın henüz insanla tanışmadığı zamanıdır. Dünya da Pollock'un "dripping"leri gibi hiçbir hikayeye, hiçbir forma, hiçbir anlama gereksinim duymayan madde kökenli katıksız sanat imgesi şeklinde yaratılmış olmalıdır. Yapıt böylelikle hikaye üreterek, anlam katarak gelenek oluşturan, biçim ve kültür yaratan insanı yok saymaktadır. İnsanı özellikle gözleri ve aklıyla değil, elleriyle hali hazırda kavrayan, kavradığıyla anında bütünleşen, onu da yaşamın akışına dahil eden bir boyuta çeker.

Görsel 2. Boyutlar Arası Gotik Çizginin Serüveni, 2015, Bodrum, Türkiye. Fotoğraf: Zekeriya Erdinç.

İnsan belli bir beklentiye ve yargıya sahip izleyici olarak sanat yapıtının karşısına geçtiğinde sadece zihinsel boyutta onunla iletişime girebilir. Bu durumda izleyicinin yapıtla iletişimini sağlayan, onu bir ölçüde edilgenliğe sıkıştıran öncelikle gözleridir. Oysa yaşamın yansımasından çok bizzat kendisi olması gereken sanatta gözler yeterli değildir. Jackson Pollock'un "All-over" adlı yapıtından esinlenilerek yaratılan ve sekizincisi "Ara Boyutlar" felsefe topluluğunda "Boyutlar Arası Gotik Çizginin Serüveni" başlığı ile sergilenen bir yapıt tartışmaya açılmıştır (Görsel 2, 3, 4). "Devr-i Alem"adını taşıyan bu çalışma izleyiciyi de yaratım sürecine tüm varoluşuyla dahil ederek resim yapan kinetik bir heykeldir.

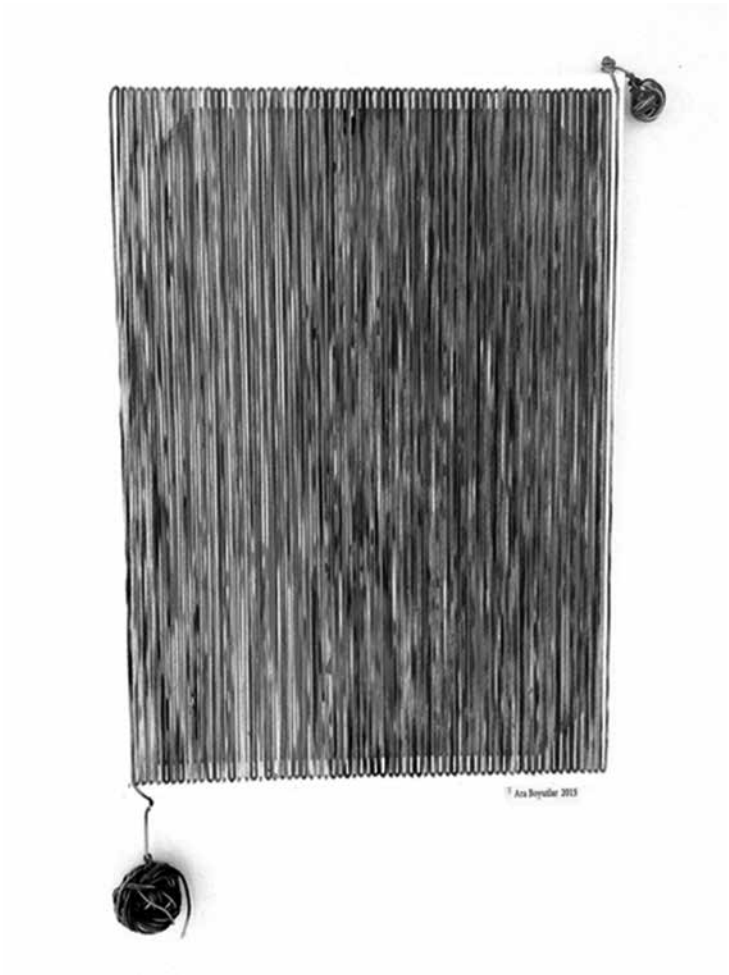
"Devr-i Alem" elektrik motorunun hareket ettirdiği bir düzenektir. Düzenekte 350 metre uzunluğunda tek parça bir ip (ipek kaytan) 32 dakikada devrini tamamlayacak şekilde sürekli döner. Düzeneğin üst kısmında sık aralıklarla sarılmış 350 metrelik ipin bir bölümü 70cm.100cm ölçülerinde bir düzlem oluşturur. İpin arta kalan kısmı makaralar arasından geçerek zig zaglar çizer.

Düzeneğin içine yerleştirilen boya haznesinden izleyici istediği rengi alarak düzlemi gönlüne göre renklendirebilir. Böylelikle izleyicilerin katkısıyla ortaya bir resim çıkar. Bu çalışmada yaşama ait çizi ve lekelerin herhangi bir gereç yardımıyla değil, izleyiciler aracılığı tuvale aktarılması öngörülmüştür.

Görsel 3. Boyutlar Arası Gotik Çizginin Serüveni, 2015, Bodrum, Türkiye. Fotoğraf: Zekeriya Erdinç.

Yapılan resim, sistem hareket ettiğinde kendiliğinden bozulur. Bozulan resim 32 dakika sonra devir tamamlandığında yeniden belirir. Jackson Pollock'un düzlemin dışından başlayarak, yeniden düzlemin dışına çıkan "gotik çizgisinin" sanal hareketi burada interaktif eylemin bir parçası şeklinde gerçekten görülmektedir. Yaratım anı hiç bitmez, tuvalin dışından başlayan ve yeniden dışına çıkan çizgi sonsuz bir döngüyle gerçek anlamda tuvale girer ve çıkar.

Serginin sonunda düzenekte sarılı olan ip sökülerek bir çerçeveye gerilir. Böylelikle her sergi sonunda duvara asılabilecek bir resim yapılmış olur. Duvarda sergilenen resimler, yaşamın içinden çizi ve leke olarak akıp gelen eylem halindeki insanın imgesidir (Görsel 4).



Görsel 4. Boyutlar Arası Gotik Çizginin Serüveni, Ara Boyutlar, 2015, Bodrum, Türkiye. Fotoğraf: Zekeriya Erdinç.

Bu makale imgenin bir temsil değil, dirimsel bir bakış açısıyla başlı başına bir mevcudiyet olduğu fikrinden hareketle yazılmaya çalışıldı. Görünenin içindeki görünmeyen gücü açığa çıkarmak, çağlar boyunca olageldiği gibi özü görünür kılmaktır. Öz Antik Mısır'da ölümsüzlük inancıyla tek bir planda kristalleştirilerek korunmuş, Yunan'da yaşamın ritmine dahil edilerek organikleştirilmiş, Bizans'da fondan çıkıp göksel bir nitelik kazanmış, Gotik sanatta planlardan azat olan formla birlikte sürekli yükselip alçalarak inorganik bir canlılığa bürünmüş, modern sanatla da tüm bunlara ilaveten el ile gözün çatışması sonucu yaratılan diyagram kavramına dayalı, "kapıyı çalan geleceğin şeytani güçlerini tarif eden değil, tespit eden" yaşamsal bir gereklilik haline gelmiştir (Deleuze, 2000, s. 61). Öze dayalı imge yaratımı modern sanatın da yerine göre büyük ölçüde yararlandığı, Mısır'da haptik uzam, Yunan'da dokunsal-optik uzam, Bizans' da saf-optik (soyut sanatta ideal-optik) uzam, Gotik

sanat saf-manüel uzam meydana getirerek beraberinde algıyı da değiştirmiştir. Sanatın varoluş gerekçesi olan bu öz arayışı ulaşılamaz olan gerçeğin izini yaşamın klişelerinden arınmış imgelerin peşine düşerek sürmektir.

Modern sanatta klişelerle mücadele gözün etkin olduğu optik dinin yasalarını elin etkin olduğu haptik dinin yasalarıyla değiştirmeyi gerektiriyor. Göz ile elin çatışmasında üçüncü bir göz yaratılır. Bu göz ışığı değil, rengi, mevcudiyet halindeki imgeyi, görünenin içindeki görünmez gücü el gibi dokunarak gören ve zamanın an boyutunda kavrayan haptik gözdür. Haptik göz analojik karakterli dirimsel tavırla çizgi olmaya meyilli noktanın, plan olmaya meyilli çizginin, hacim olmaya meyilli planın fraktal gücünü an boyutunda ele geçirir. Soyut dışavurumcu Pollock'un drippingleri klişelerle mücadele ettiği arenasıdır. Tuval ile birlikte ufuk çizgisini de ayaklar altına alarak sürekli ufku arayan optik gözü yok sayar. Bu nedenle tuvali bir pencereye çeviren şövaleden, optik gözün uzantısına dönüşmüş fırçadan vazgeçmiştir. Drippingler elin göze karşı kazandığı mutlak zaferdir. Optik gözün kutsadığı ufuk çizgisi ayaklar altındadır. Gözün devre dışı bırakıldığı bu durumda el ile ayak arasında bir fark yoktur, peinture 'ün organik çizgi-rengi (ligne-couleur) yerine mal'ın inorganik çizi-lekesi (trait-tache) vardır. Soyut dışavurumun, yaşamın tüm klişelirinden arındırarak yarattığı imgeleri, hali hazırda bir olaydır. Optik göz Pollock'un "All-Over" adını verdiği imgesinde, plan olmaya meyilli fırça dışı araçlarla üretilen çizinin, "Devr-i Alem"de ise izleyicinin soluduğu hava niteliğindeki renkler (sprey boya) ve tüm varoluşu ile kendi ürettiği, plan olmaya meyilli çizinin, hacim olmaya meyilli planın fraktal gücünü görmekle yetinir.

Kaynakça

Aubral, F., Chateau, D. (2000). *Figure, Figural, Ouverture Philosophique.* Paris: L'harmattan.

Auerbach, Erich. (1944). *Figura.* Berlin: Tours.

Bateson, Gregory. (1980). *Vers Une Ecologie De L'ésprit.* Paris: Seuil.

Beaulieu, Alain. (1992). *L'art figural de Françis Bacon et Brian Ferneyhough comme antidote aux pensées nihilists.* Erişim: 14. 11. 2014, http://www.uqtr.ca/AE/Vol_9/nihil/beaul.htm

Benveniste, Emile. (1966). *Problemes De Linguistique Generale.* Paris: Gallimard.

Bernard, Emile. (1904). *Paul Cézanne.* L'Occident, 32, s. 17-30. Erişim: 21. 11.2014, https://www.google.com.tr/#q=Bernard%2C+E.+(1904).

Deleuze, Gilles. (2009). *Duyumsamanın Mantığı* (C. Batukan, E. Erbay, Çev.). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

Deleuze, Gilles. (1981). *L'image-mouvement.* Paris: Minuit.

Deleuze, Gilles. (1969). *Difference et Repétition.* Paris: Presse Univercitaire de France.

Deleuze, Gilles. (1996). *Logique De La Sensation.* Paris: La Differance.

Deleuze, G., Guattari, F. (2000). *Kafka Minör Bir Edebiyat İçin* (Ö. Uçkan, I. Ergüden, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Deleuze, Gilles. (2011). *La Voix De Gilles Deleuze, Resim Üzerine Dersler,* 6. seans. Erişim: 13. 08. 2013, http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=105

Deleuze, Gilles. (2011). *La Voix De Gilles Deleuze, Resim Üzerine Dersler.* 16-28/04/1981. Erişim: 13. 08. 2013, http://www2.univ-paris8.fr/deleuze/article.php3?id_article=199

Descartes, Rene. (2010). *Aklın Yönetimi İçin Kurallar* (M. Ökmen, Çev.). İstanbul: Sosyal Yayınları.

Fischer, Ernst. (1995). Sanatın Gerekliliği (C. Çapan, Çev.). İstanbul: Payel Yayınları.

Gaffiot, Felix. (1934). *Dictionnaire Latin Français.* Paris:Hachette.

Hacıosmanoğlu, Mehmet. (2011). *İmge Ontolojisi.* Erişim: 07.04.2015, http://mehmethaciosmanoglu.blogspot.com.tr/

Kandinsky, Wassily. (2009). *Du Spirituel Dans L'art.* Paris: Denöel. Coll. Folio Essai.

Klee, Paul. (1998). *La Theorie De L'Art Moderne.* Paris: Gallimard.

Leymari, Jean. (1959). *L' İmpressionisme.* Cenevre: Albert Skira.

Lyotard, Jean-François. (1972). *Discours, Figure.* Paris: Klincksieck.

Maldiney, Henri. (2012). *Regard, Parole, Espace.* Paris: Du Cerf.

Meredieu, Florence. (1994). *Histoire Matérielle Et İmmatérielle de L'art Moderne.* Paris: Bordas.

Merleau- Ponty, Maurice. (1964). *L'oeil et l'esprit.* Paris: Gallimard, Folio-essais.

Pierce, Charles Sanders. (1978). *Ecrits sur le signe.* Paris: Le Seuil.

Proust, Marcel. (2001). *Kayıp Zamanın İzinde Yakalan Zaman* (R. Hakmen, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Riegl, Alois. (2002). *Question De Style, Fondement D'une Histoire De L'ornementation.* Partis: Hazan.

Sartre Jean- Paule. (2009). *İmgelem* (A. Tümertekin, Çev.). İstanbul: İlhaki Yayınları.

Sylvester, David. (1976). *L'art Et L'impossible-Entretien avec Davit Sylverter.* Cenevre: Skira.

Teyssot, Georges. (2010). *Fenêtres et écrans: entre intimité et extimité,* (.D. D. De Luget, Çev.). Erişim: 01. 27. 2015, http://revues.mshparisnord.org/appareil/index.php?id=1005

Veron, Eliseo. (1970). *L' Analogue Et Le Contigu* (note sur les codes non digitaux), Communications. Erişim: 23. 06. 2014. 15, s. 52-69.

Watzlawick, P., Helmick, B., J., Don D. J. (1972). *Une Logique De La Communication.* Paris: Seuil.

Worringer, Wilhelm. (1967). *L'art Gothique* (D. Decourdemande, Çev.). Paris: Gallimard.

Wölfflin, Heinrich. (2002). *Principes Fondamenteaux De L'histoire De L'art.* Paris: Gallimard.

SANAT YAZILARI, 2015; (33): 289-308 / ARAŞTIRMA MAKALESİ

DEĞİŞEN SERGİ MODELLERİNDEN BİR KESİT

A SECTION OF CHANGING EXHIBITION STYLES

ARŞ. GÖR. **ASLI IŞIKSAL MERCAN**
Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü
asliisiksal@gmail.com

Öz: *Koleksiyon yaratma tutkusu Antik Yunan'a kadar uzanmaktadır. Toplanan nesnelerin bir araya getirilmesi ve muhafaza edilmesi bilinen en eski sergileme alanı olan müzenin doğmasına zemin hazırlamıştır. Nadire Kabineleri ve kraliyet koleksiyonlarının zamanla müzeye dönüşmesi ve kamuya açılması sergileme modelinin de nasıl olacağını belirlemiştir.*

Bu makale; müzeler, uluslararası fuarlar, galeriler ve küratöryel çalışmalardan örneklerle, sergi modellerinin nasıl değiştiğini irdelemek üzere şu sorular etrafında şekillenmiştir: 18. ve 19. yüzyıllarda sergileme pratikleri nasıldır? Sanat fuarları, bienal, Documeta gibi çok kapsamlı sergilerin içeriği nedir, hangi koşullarda gelişmiştir? Dünya sergilerinin amacı ve yöntemleri, sergi modeline nasıl yansımıştır? Müzelerin içinden evrilen sanat galerilerinin arkasındaki ideoloji, (Duchamp, Beuys, Oldenburg ve Spoerri gibi sanatçıların sergilerinden verilen örneklerle) 20. yüzyıl sergilerini nasıl etkilemiştir? 1970 ve 80'lerde Szeemann ve Obrist gibi küratörlerin, alternatif mekân arayışı ile sergileme modelleri nasıl değişmiştir? Tüm bu sorular ekseninde zamanla değişen sanat anlayışları, bu makalede sergiler üzerinden ele alınmıştır.

Anahtar Sözcükler: *Sergi Modelleri, Müze, Galeri, Sanat Fuarları, Bienaller, Alternatif Sergiler.*

Abstract: *The Passion of collecting goes back to the Ancient Greece. Gathering and preserving the collected objects have paved the way for the emergence of the museum which is known as the oldest exhibition space. The transformation of cabinet of curiosities and royal collections into museums in time and opening these places to the public determined the exhibition style.*

This article is shaped around the following questions in order to inquire about the transformation of exhibition styles by looking at the examples of museums, international fairs, galleries and

GELİŞ TARİHİ: 03.09.2015 | **KABUL TARİHİ:** 09.11.2015

curatorial works from past to present. How were the exhibition practices in the 18th and 19th centuries? What is the content of the comprehensive exhibitions like art fairs, biennial and Documenta, and in what conditions does it develop? How do the aim and methods of world exhibitions reflect on the exhibition style? How did the ideology of art galleries which evolved from museums affect the exhibitions in the 20th century (with the examples of such exhibitions of some artists like Duchamp, Beuys, Oldenburg and Spoerri)? How did the exhibition styles change with the search for alternative spaces by curators like Szeemann and Obrist in 1970s and 1980s? The changing perceptions of art in time are discussed through exhibitions around these questions in this article.

Keywords: *Exhibition Styles, Museum, Gallery, Art Fairs, Biennials, Alternative Exhibitions.*

Nadire Kabinelerinden Müzeye...

Bir sergileme alanı olarak geçmişten günümüze varlığını koruyan en eski yapı müzedir. Kökleri Antik Yunan'a kadar uzanan "mouseion[1], hem Platon'un Akademi'sinde hem de Aristoteles'in Lykeion'unda mevcut ama asıl müze efsanesini yaratan MÖ 4. yüzyılda kurulan İskenderiye Müzesidir" (Artun, 2012, s. 13). Günümüzdeki anlamıyla müzenin ortaya çıkışı ise, Orta Çağ'da yer alan saray ve kilise koleksiyonlarına dayanır. Ancak koleksiyon oluşturmak, sadece kraliyet hazineleri ile sınırlı değildir. Dünyanın uzak bölgelerinden Avrupa'ya getirilen ilginç hayvan türleri, bitkiler ve çeşitli nesneler; koleksiyon oluşturma tutkusunu güçlendirmiştir. Farklı türlerde (canlı, cansız / doğal yapay vb.) nesnelerin / şeylerin biriktirildiği bu mecranın adı Nadire Kabinesidir.

> Kabineler, İtalya'da studioli, Almanya'da da kunstkammer (sanat dairesi) veya wunderkammer (harikalar dairesi) adını alır. Özenle seçilmiş nadidelerden oluşan bu kabinelerin koleksiyonu ise; naturalia, (doğa), artificalia (sanat ürünleri), artificium (yapay nesneler), mirablia (ucubeler) ve bibliotheca (kitaplar) gibi kategorilere ayrılmaktadır. Nadireler içerisinde; kurutulmuş bitkilerden sürüngenlere, ölülerden alınmış masklardan sikke, resim, madalya gibi kültür nesnelerine ve üç başlı kuzu ya da cücelerden hareketli heykellere (automata) kadar pek çok tür bulunmaktadır (Artun, 2012, s. 28-30).

Kabineler, toplanan nesnelerin ünik olmasından ötürü aristokratlara ait pahalı bir uğraşın göstergesidir. Dolayısıyla bu sanat dairelerinin, Medici'ler gibi köklü sanat hamilerinin koleksiyonlarına oradan da müzenin oluşumuna kadar uzanan tarihsel bir süreci bulunmaktadır. 16. yüzyılda Rönesans'ın katkısıyla bilim ve sanattaki yeni arayışlar, toplayıcılığa ek olarak, daha önce üzerinde durulmayan bir fikrin doğmasına neden oldu. **Sergileme.** Böylece Medici hanedanının koleksiyonu, 1584'te Uffizi (ofisler) sarayında sergilenmeye başlandı. 18. yüzyılda ise kraliyet hazinelerinin kamuya açık koleksiyonlara dönüştürülmesiyle beraber, evrensel müzenin kökleri atılmış oldu. "Fransa'da devrim, Louvre'u müze ilan edecekti. (...) 1770'lerde açılan Viyana Kraliyet Koleksiyonu, Goethe'nin hayran olduğu Dresden Müzesi ve 1743'te Medici hanedanının son prensesi tarafından devlete bağışlanana Uffizi Müzesi" kamuya açık sergileme alanlarının ilk örnekleridir (Duncan, Wallach, 2006, s. 56-57).

Kamuya açık bu müzelerde sergilenen nesneler, tıpkı nadire kabinelerindeki (Görsel 1) gibi üst üste boşluk olmayacak şekilde istiflenerek sergilenmekte idi. Koleksiyonlar; hükümdarın dolayısıyla da devletin kudretini, bilgeliğini, zenginliğini ve ihtişamını temsil ettiğinden eserlerin bu şekilde sergilenmesi, vurguyu arttırmak ve mekânı anıtsallaştırmak içindir. Bilinçli olarak oluşturulan ve günümüzde hala önemli müzelerde (Ör: Hermitage Müzesi, Görsel 3) devamlılığını koruyan bu haşmetli atmosfer; izleyicide hükümdarın şahsına yapılmış bir ziyareti gerçekleştirdiği duygusu uyandırmak için tasarlanmıştır.

---

[1] Tapınak, kutsal kalıntı odaları gibi birçok yere, hatta kimi festivaller kadar kitaplara da müze denebiliyordu.

Müze bekçilerinin gösterişli üniformaları, ziyaretçinin aslında prensin konuğu olduğuna işaret ediyordu. Hermitaj 1853'te kamuya açık bir müze olarak kurulmasına rağmen, büyük ölçüde saray galerisi özelliği taşıyordu. Müze, gece resepsiyonları ve gösterilerden sonra verilen yemek davetleri için kullanıldığından, sarayla tamamen bütünleşmişti. Çar halkın müzeye girmesine izin vermişti. (...) Ziyaret edilen aslında imparatordu, müze değil: kıyafet zorunluluğu vardı ve ziyaretçilerin isimleri yüksek sesle okunuyordu (Duncan, Wallach, 2006, s. 58).

Görsel 1. Nadire Kabinesi, 1599, Ferrante Imperato Dell'historia Naturale. Smithsonion Kütüphaneleri. Erişim: 01.11.2015, http://www.sil.si.edu/Exhibitions/wonderbound/crocodiles.htm

Görsel 2. Eduard Dantan, 1880, Paris Salonu / Un Coin du Salon. Wikipedia. Erişim: 01.11.2015, https://en.wikipedia.org/ wiki/%C3%89douard _Joseph_Dantan

Görsel 3. Hermitage Müzesi, 1853, Müzeden Görünüm 2015. Erişim:01.11.2015, http://www.hermitagemuseum.org/

Sanat yapıtının, nadire kabinelerinden müzelere uzanan sergilenme serüveninde bir sonraki durak ise galerilerdir. "1737'de halka açılan Paris Salonu, Fransız sanatçılarının saygınlık kazanmasında ve döneminin pazar piyasasını belirlemede anahtar rol oynadı. 1769'da Londra'da açılan Kraliyet Akademisi de, kısa zamanda piyasada benzer bir hâkimiyet kurdu" (https://en.wikipedia.org/wiki/Art_exhibition). Böylece Paris Güzel Sanatlar Akademi Salonu ile Londra Kraliyet Akademisi **sanat sergisi** düzenleyen ilk galeriler oldu.

Eduard Dantan'ın "1880 Salonu'unda Bir Köşe" (Görsel 2) adlı resminde; 19. yüzyılda, yapıtların, müzedeki gibi yan yana ve üst üste sergilendiği görülmektedir. Bu durum, geçtiğimiz yüzyıllarda, taksonominin ve hiyerarşinin sergi modelini etkilediğini göstermektedir. Örneğin, 1863 yılında Fransa'da açılan Paris Salonu'na jüri tarafından seçilmemiş eserler, III. Napolyon'un halk karar versin sözü üzerine, Reddedilenler Salonunda sergilenmiştir. Burada yer alan yapıtlar, (içlerinde Manet'nin "Kırda Öğle Yemeği" adlı resmi de bulunmaktadır) her ne kadar dönemin sıra dışı resimleri olsa da sergileme biçimleri yine 18. ve 19. yüzyıldaki gibidir. Kısaca tuvale yapılmış resim, duvara asılan bir pencere görevi üstlendiğinden **istifleme;** yapıtların birbiri ile olan ilişkisini değil, her resmin kendi dünyasını vurgulamak içindir.

Yapıtlar arasındaki ilişkiyi sorgulayan ilk sergi, Courbet'nin 1855 yılında Paris Dünya Fuarı'na kabul edilmediği için fuar bitişinde açtığı "Gerçekçilik Sergisi"dir. Courbet,

> resimlerini yan yana getirirken düzenleme konusunda aykırı davranmasa da, tarihte ilk kez bir sanatçı kendi yapıtının bağlamını kendisi kurgulamış ve sanatının değerinin biçilmesi sürecini kendisi şekillendirmiştir (O'Doherty, 2010, s. 41).

Bu tarihten 65 yıl sonra New York Modern Sanatlar Müzesinin küratörü William C. Seitz de Monet'nin resimlerini çerçevesiz duvara sıfır sergiledi. Resimlerin, yan yana aralarında boşluk olacak şekilde asıldığı bu dönemde, her resmin bir pencere olduğu iddiası yani derinlik yanılsaması, yerini yüzey algısına bıraktı. 20. yüzyıl resmi, içerik bakımından da önce resmin boyut sorunu ile uğraştığından; Seitz bu seçimiyle, duvar ve çerçeve arasındaki bağı kaldırarak yüzeyi ön plana çıkarmış ve dönemin sanat anlayışına uygun bir sergileme biçimi yaratmıştır. Sonuç olarak 18. ve 19. yüzyılda hiyerarşik bir sergi modeli geçmişten gelen müze geleneğine bağlanmaktadır. Yapıtların yan yana gelişi ve mekânda birbiri ile kurduğu ilişki ise 20. yüzyılın başlarında geliştirilmiş bir sergileme pratiğidir.

Galeri İdeolojisi ve Uluslararası Sergiler

20. yüzyılda, galeri mekânının stratejisi; yapıtların statüsü, değeri ve kalıcılığı üzerinedir. Sanat nesneleri aracılığıyla kültür tarihini sonraki yüzyıllara aktarmak, sanat mekânlarının görünmez görevidir. Sanat tarihine adanmış bu özel mekânlar, yapıtın bir sonraki duracağı kaidesine referans olmakta ve metalaşmasına yardım etmektedir. Dolayısıyla galeri fikri, eserin nasıl sergileneceğinden ziyade nasıl kutsallaştırılabileceğine odaklanmaktadır.

Galeri mekânını, "Biraz kilise kutsiyeti, biraz mahkeme resmiyeti, biraz deney laboratuvarı gizemi ile şık bir tasarımın buluşması" olarak tanımlayan Brian O'Doherty, bu yapının kendi dünyasında bir olgu olduğunu şöyle ifade eder:

> Bir Orta Çağ kilisesi inşa etmek için uygulanan kurallar ne kadar özenliyse, galeri mekânının inşası için uygulanan kurallar da aynı özene sahiptir. Dış dünyayla her türlü temas engellenmelidir, dolayısıyla pencereler genellikle yok edilir. Duvarlar beyazdır. Ana ışık kaynağı tavandır. Ahşap parkeler kendi ayak seslerinizi duyabileceğiniz kadar cilalıdır ya da sessizce adım atabileceğiniz şekilde halı kaplıdır, gözler duvarlardadır. Böyle bir bağlamda ayaklı bir kül tablası bile kutsal bir nesne statüsü kazanır. Gölgesiz, beyaz, temiz, yapay – galeri mekânı, estetiğin teknolojisine adanmıştır. Temiz yüzeylerinde zamanın hiçbir izi okunmaz. Bu sonsuzluk duygusu, galeri mekânına bir tür arafvari statü kazandırır; orada olmak için sanki önceden ölmüş olmak gerekir (2010, s. 30).

Sanat mekânının, aurayı ve tekilliği ön plana çıkaran bu steril yapısı, yapıta değer atfetmeyi kolaylaştırmak içindir. Böylece yapıt ile mekân arasında, hangisinin daha öncelikli olduğu muğlaklaşan düalist bir yapı ortaya çıkmıştır. Galeri mekânın arkasındaki bu ideolojik çerçeve; fuar ve bienaller gibi kapsamlı sergilerde, sanatsal ve kültürel bir popülerleşme hamlesi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Sanat fuarlarının kökeni 19. yüzyılda başlayan dünya sergilerine dayanmaktadır.

> 1798 Paris sergisi, Mainardi'nin, kapitalizmin şanlı festivalleri dediği, Exposition Universelle (Evrensel Sergi) fikrini uyandırır. Bugünkü evrensel sergilere kişiliğini kazan-

> dıracak, karnavalla tören, sirkle müze, popülizm ile elitizm arası tuhaf bulamaç da, geleneği başlatan bu sergide filiz verir. (...) Avrupa ve ABD'yi kuşatan, daha çok ulusal mahiyetteki bu sergilerin devasa bir emperyal gösteriye dönüşmesi, 1851'de Londra'da özel olarak inşa edilen Crystal Palace'ta düzenlenen Bütün Ulusların Endüstriyel Eserlerinin Büyük Sergisi ile başlar (Artun, 2012, s. 206).

Uluslararası bu fuarlar, günümüzde sanayi alanında Expo'lara, sanat alanında da bienallere dönüşmüştür. Günümüzde fuarları biçimlendiren sergileme modeli, yani antrepo gibi büyük yapıların içinde yüzlerce yapıt teşhir etme politikası; 74.000 m²'lik devasa alanı ile Crystal Palas'taki Büyük Sergiye dayanmaktadır.

Bugün 12 milyon dolarlık dondurulmuş köpekbalığının arka planında dönen sanat piyasasını "Sanat Mezat" kitabında irdeleyen Don Thomson, sanat fuarları üzerinden toplumların kültür stratejilerini deşifre eder. Art Basel, Art Basel Miami Beach, Frieze ve Mastricht gibi süperstar tacirlerin ve koleksiyoncuların akınına uğrayan uluslararası fuarlarda; para, moda ve alışveriş çılgınlığı sergileme modelinin önü geçerek, özenle harmanlanır.

> Bu ekonomistlerin olumlu döngü ya da ağ etkisi dediği şeydir, az sayıda büyük fuar arasında kendini süreklileştiren bir oligopolün[2] oluşmasına yol açar. Örneğin, 2007 yılında Maastricht'te bağlanan satışların toplam değeri yaklaşık 790 milyon avrodur. Bir başka örnekte New York'taki Tony Shafrazi Gallery'nin Art Basel'de toplam 100 milyon dolara 5 tabloyu satışa sunmasıdır. Francis Bacon, Jean Michel Basquiat ve Ed Ruscha'ya ait bu tabloların hepsi de satılmıştır (Thomson, 2011, s. 258-265).

Bugün Demien Hirst'ün "Bahar Ninnisi" (Lullby Spring) adlı işi, Sotheby's'de 9,6 milyon sterline satılıyorsa bunun nedeni, yalnızca Charles Saatchi'nin onu "Kumarbaz / Gambler" adlı antrepo sergisinde keşfetmesi değil, aynı zamanda Sotheby's'e giden elitist mekânlar (galeriler) zinciridir. Daniel Buren, mekânın, yapıt üzerindeki bu inanılmaz gücünü "bir dilim ekmek alegorisi" ile ifade eder.

Bir sanat yapıtını bir ekmek fırınına koymak ya da onu orada sergilemek, fırının işlevini değiştirmez ama fırın da sanat yapıtını bir dilim ekmeğe dönüştürmez. Bir dilim ekmeği bir müzeye koymak ya da orada sergilemek o müzenin işlevini değiştirmez ama müze, en azından sergi süresince, o bir dilim ekmeği bir sanat yapıtına dönüştürür (2009, s. 314).

Zamanla değişen sistemler içerisinde Armory Show, bienaller, Documenta gibi çok uluslu ve kapsamlı sergilerin ortaya çıkışı, kültür tarihi oluşturma macerasının da başlamasına neden olmuştur. Örneğin 1895'te ilk ortaya çıktığında dekoratif sanatlar üzerine yoğunlaşan Venedik Bienali, 1907'den sonra birçok ülkenin kendi ulusal pavyonunu kurmasıyla yeni bir boyut kazanmıştır. Her iki yılda bir İtalya'nın Venedik kentinde düzenlenen etkinlik; film, müzik ve tiyatro gibi farklı dalları da bünyesine alarak gelişmiştir. Bienalin sanat adına asıl çıkışı ise 1948 yılından sonra sanatın Avrupa'dan Amerika'ya göç etmesiyle başlamıştır. Beral Madra "İki Yılda Bir Sanat" adlı kitabında bu durumu şöyle ifade eder:

---

[2] Oligopol piyasası, genelde 2, 3 veya 4 oyuncunun (üretici, aracı veya satıcı) hâkimiyetinde şekillenen piyasa.

> Venedik Bienali gerçekten de bugünkü durumuyla yalnızca sanatçıların değil, yapıtların ve sergi düzenleyicilerin görücüye çıktıkları dev bir şenlik. Bu da 1950'lerde ABD sanatının Kooning, Pollock, Rothko, Tobey, Kline gibi sanatçıların bu bienale çıkartma yapmasıyla belirginleşen bir durum. Geç Modern sanat yapıtlarının uluslararası pazarının canlanması ve Avrupa ile ABD arasındaki alışverişin başlamasının tarihi bu (2003, s. 124).

Almanya'da Documenta'nın çıkış noktası ise, 2. Dünya Savaş'ından sonra kültürde telafiye gereksinim olduğu fikridir. Sonuçta arşiv yaratma, iktidar mücadeleleri içinde güç dengesini değiştireceğinden, otoritenin şekline bürünmesi gerekmektedir. Birbirinden yüzlerce kilometre uzakta yeşeren tüm bu fikirlerin hizmet ettiği gerçek de oluşacak yeni sanat piyasası için tarihte bilinçli bir sapma yaratmaktır.

Arnolde Bolde, 1955 yılında Almanya'nın Kassel şehrinde "Documenta" sergisini kurmak üzere bir vizyonu gerçekleştirme fırsatı yakaladı. Bode, sergiyi Museum Fridericianum'da gerçekleştirmek kararı aldı. 1769'da Aydınlanma ruhuyla inşa edilen bu klasisist bina Avrupa kıtasındaki ilk kamusal müze binasıydı. Documenta'nın İkinci Dünya Savaşı'ndan on yıl sonra tam da böyle bir mekânda gerçekleştirilmesi, serginin yaklaşımını gözler önüne serer nitelikteydi: **Avrupa kültür yaşamının Batı Almanya'da yeniden kurulmasının başlangıcıydı bu** (Bode, 2005, s. 172).

Batı Almanya ile Doğu Almanya arasında yer alan ve savaşta büyük tahribata uğrayan Kassel şehri, yeniden bir kültür inşa etmek için oldukça uygun bir mekândı. Bu nedenle savaştan etkilenen Fridericianum Müzesi kaba inşaat halindeyken Documenta sergisi gerçekleştirildi. Sergi, isminden de anlaşılacağı gibi Almanya'nın Nazi iktidarı tarafından kirlenen tarihini aklamak için yeni bir bellek oluşturma fikrinden yola çıkmaktaydı. Bu bir anlamda kültür için yeni bir argüman yazmanın da başlangıcıydı. Sergi ekibinde yer alan Werner Haftmann "Documenta 1" sergi kataloğunda bu fikri şöyle ifade eder:

> Demek ki görev şuydu: Modern sanatın gelişmesi ve Avrupa'da iç içe geçmesi. ***Documenta* fikri Almanların entelektüel durumuyla ilgili bir ihtiyaçtan doğmuştur.** (...) Bu sergi ne sanat erbaplarına ilham vermek ne de sanata direnenleri aydınlatmak için düşünülmüştür. Bu sergi yetişmekte olan gençlik için düşünülmüştür, henüz bilmedikleri ressam, şair, düşünürleri tanımaları, kendilerine nasıl bir temel verildiğini ve neleri koruyup neleri aşmaları gerektiğini görmeleri için (Hoftmann, 2005, s. 172).

Bu nedenle 1. Documenta sergisi, yeni bir kültür tarihi yazma isteği ile bir tür günah çıkartmaydı. 2. ve 3. Documenta sergileri, yine bir koleksiyon oluşturma fikrini devam ettirmiş ve kalıcılığını ispatlayan soyut sanatı biraz daha ayakta tutmaya çalışmıştır. 3. Documenta sergisinin konsepti bu fikri açıkça gözler önüne sermektedir: "Sanat, Ünlü Sanatçıların Yaptıklarıdır". Arnolde Bode, ilk sergide "yeni bir tarih yaratma" fikrine, üçüncü sergide genç kuşağın yerini almasını eklemeyi planlasa da, serginin ana ekseni yine kahraman sanatçıların etrafında dönmüştür. Sergiyi "100 günlük Müze" olarak ifade eden Bode, şu iki mesajı aynı anda vermiştir. Kültleşmiş yapıtlar bu serginin ana odağıdır. "Fakat resmin, eskizin ve heykelin mekânla ilişkileri de ortaya konulmalıdır. (...) Bu nedenle, resim ve heykellerin tüm

etkilerini gösterebilecekleri, renk ve biçimlere, atmosfer ve etki gücüne göre enerjilerini artıracakları ve yayacakları mekânlar yaratmaya ve mekân ilişkileri kurmaya çalışıyoruz" (2005, s. 210). Sosyolojik ve politik temeller üzerine kurulu bu fikir, yani bir festival ve fuar oluşturma fikri, uluslararası sanat platformlarının hemen hepsinde görülmektedir.

Görsel 4. Armory Show, 1913, New York Sergisinden Görünüm. New York Times, Erişim: 13.08.2015, http://www.nytimes.com/2012/10/28/arts/artsspecial/two-exhibitions-re-examine-the-1913-armory-show.html?_r=0

Bode 'Documenta Sergisi'nin fikrini, 1913 yılında New York'ta eski bir silah deposunda gerçekleştirilen "Armory Show"dan (Görsel 4) esinlenerek oluşturdu. Bu da kapsamlı sergiler arasındaki bağı açıkça göstermektedir. Amerikan Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği tarafından düzenlenen "Armory Show" tarihteki ilk kapsamlı grup sergisi olarak tanımlanmaktadır. Aralarında kübist, empresyonist ve avangard sanatçıların da yer aldığı 300 sanatçının katılımıyla oluşan sergide, 1250 resim ve heykel sergilenmiştir. "Show" tıpkı Documenta sergisinde olduğu gibi bir oryantasyon sürecine işaret etmektedir. Bu oryantasyon ise Avangardın politik bir hamleyle New York'a taşınmasını ve sanatın kurumsallaşmasını temsil etmektedir.

> Sergi Amerikan sanat çevrelerinde bir devrim yaratacak ve II. Dünya Savaşı sıralarında New York'un Paris'in yerini almasıyla modernizmin Amerika'ya mal edildiği süreci başlatacaktır. *Armory Show,* ilk önce Madison Galerisi'nde konuşulur ve başta Vollard ve Kahnweiler olmak üzere, değişik Avrupa galerilerinin ve Duchamp, Brancusi gibi sanatçıların yoğun işbirliği sayesinde gerçekleşir (Artun, 2012, s. 272).

Sergi, modernizmi tarihsel olarak kökleştiren büyük sergiler zincirinin Amerika ayağını oluşturur. Bu tarihlerden kısa bir zaman sonra sanat merkezinin Paris'ten Amerika'ya kaymasının arkasındaki sebepleri, Ahu Antmen şöyle ifade etmektedir:

> 1930'lı yıllarda başta Almanya ve İtalya gibi Avrupa ülkelerinde egemen olan totaliter rejimlerde sanatsal yaratıcılığın kökünü kazımaya yönelik girişimler, birçok Avrupalı

> sanatçının ABD'ye göç etmesine yol açmıştır. İkinci Dünya Savaşının patlak vermesi ise Avrupa'dan ABD'ye kaçan sanatçıların sayısını arttırmıştır (2008, s. 143).

Transatlantik bir çağdaş sanat transferi, 20'li ve 30'lu yıllarda Amerikan ekonomisinin düzelmeye başlamasıyla farklı bir boyut kazanır. Artun, "Sanat Müzeleri" adlı kitabında Avangardın Amerikanlaştırlmasını ve kıtalar arası sanat göçünü sergiler üzerinden irdeler. 20. yüzyıla girildikten sonra avangardı temsil edenler artık Amerika'nın avangard galerileridir.

> Bu gelenek Stielglitsz ile başlar, 1940'ların sonunda New York'a yerleşen Leo Castelli ve arkasından Sidney Janis'le son bulur. Paris Ekolü, onların mekânlarında New York Ekolüne çevrilir. Stielglitsz, Manhattan Beşinci Caddede "291" gelerisini açar. Cezzane, Matise ve Picasso'yla başlayan sergiler, hep "Amerikan" etiketini taşır. Örneğin 1917'de açtığı, eşine ait son sergisinin adı şöyledir: Georgia O'Keefe- Amerikan (Artun, 2012, s. 272).

"Armory Show" ve Documenta gibi kıtalar arası sergiler; ulus, devlet, sınır ekseninde; ülkelerin politik meselelerinden doğan bir mücadeleyi temsil etmektedir. Kısaca ulusların güç dengesidir. Geçen yüzyılda, Avrupa ve Amerika arasında gidip gelen uluslararası sanat etkinliklerinin çıkış noktası; yapıtlar arasında bağ kurmaktan ya da alternatif sergileme modelleri aramaktan değil, yapıtı ikonlaştırıp, piyasada değerini arttırmaktan yola çıkmaktadır. Armory Show'la başlayan, Venedik Bienaliyle ateşlenen ve Documenta sergisiyle patlak veren bu olgu masum değildir. Yapıtın alınıp satılabilmesini, yeni bir pazar oluşturabilmesini sağlayan adımlardır bunlar. Bu bağlamda sanat, yükselerek ve yükseltilerek "kurtarıcı" görevi üstlenir. Elbette ki, iktidar mücadelesi içinde sanatın atıl bir şekilde kendini ayakta tutması söz konusu değildir. Ancak bu ikilem, şu gerçeği de beraberinde getirir, bir yapıtın aktivist içeriği nedeniyle sokakta illegal var olması gerekirken, müzeye dönüşü kaçınılmaz olabilir. Tıpkı, bugün Bristol'de yer alan ve sokak sanatçısı Banksy'e ait "Ölüm Meleği" adlı çalışmanın bakım için yerel bir müzeye taşınması gibi (http://www.milliyetsanat.com/haberler/plastiksanatlar/banksy-nin-olum-melegimuzede/4364).

Günümüze Doğru

Mekân ve yapıt arasındaki görünmez bağı tarihsel süreç içinde değiştiren bir başka unsur, sanat pratiklerinin zamanla değişim göstermesidir. Arazi sanatı, fluxus, pop, happening, yerleştirme (enstalasyon) ve video sanatı gibi eğilimler sayesinde, sanatta malzeme kullanımı disiplinler arası bir hal almıştır. Burada söz konusu olan sadece sergilerin biçim ve içerik olarak değişmesi değil, aynı zamanda sanatın bağlam olarak da değişmesidir. 1917'den sonra uluslararası üne kavuşan Dada hareketi, politik bir tavır olarak başkaldırıdan aldığı güç ile sanatın yön değiştirmesinde kilit rol oynamıştır. Bunun erken dönem örneklerinden biri, Marcel Duchamp'ın "La Boite-en-Valise" yani "Valizdeki Kutu" (Görsel 5) adlı çalışmasıdır.

> Duchamp'ın, 1935 – 1941 dönemine ait bu yapıtı, "evsiz bir estetik geliştirme" çabalarının örneğidir. Göçebeliğe vurgu yapan yapıt, müze olgusunu değiştirmiş ve yeni bir "seyyar müze" fikri ortaya atmıştır. Bu durum, "bütün eserlerin içkin kültürleşme

> sürecinde varacağı nihai yerle: müzeyle ilgili Duchamp'un öngörüsünü yansıtır (Buchloch, 2005, s. 103).

Sergi içinde sergi, müze içinde müze gibi ters yüz edilmiş kavramlar sonucu ortaya çıkan eleştiri, galeri ideolojisinin yapıtın içeriğini ve sergileme modelini değiştiremeyeceği gerçeğidir.

Görsel 5. Marchel Duchamp, 1935 – 1941, Valizdeki Kutu / La Boite-en-valise. New City Art. Erişim: 13.08.2016, http://art.newcity.com/2015/06/01/review-objects-and-voicessmart-museum-of-art/

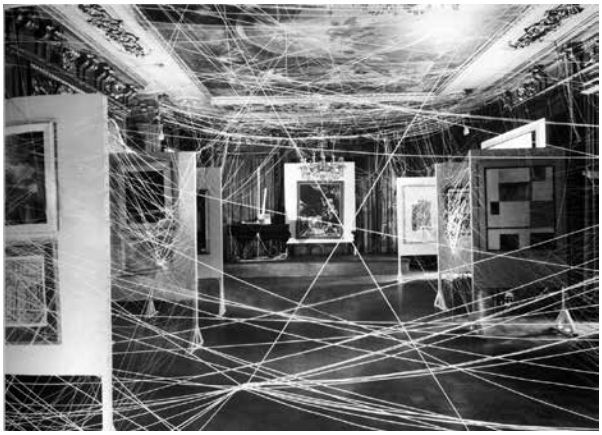
Duchamp, 1942'de New York'ta Andre Breton'un düzenlediği "Sürrealizmin ilk Belgeleri / First Paper of Sürrealizm" sergisinde, yerleştirmenin önemli örneklerinden birini daha sergiledi.

> Bu sergi, 2. Dünya Savaşı sıralarında Avrupa'dan Amerika'ya göç eden sanatçıları ve dolayısıyla sürgündeki Sürrealizmi ele almaktaydı. Fransa, İsviçre, Almanya, İspanya ve ABD'den, uluslararası çapta örgütlenmiş ama jeopolitik açıdan yerinden edilmiş sürrealizmi temsilen yaklaşık elli sanatçı katıldı. Serginin "First Paper" şeklindeki başlığı, ABD yurttaşlığına başvuru belgelerine gönderme yaparak sürrealizmin yerinden edilmişliğini ilan ediyordu. Breton, Ernst, Matta, Duchamp ve başka sürgün sanatçılar 1940 – 42 döneminde New York'a geldiklerinde böyle bir durum ile karşılaşmışlardı (Demos, 2014).

Duchamp, bu sergide 25 kilometre uzunluğunda bir ip kullanarak, diğer işlerin izlenmesini engelleyecek şekilde bir labirent oluşturmuştur. Böylece şatafatlı "Whitelaw Reid" malikânesinde gerçekleştirilen serginin içeriğini değiştiren Duchamp, yapıt ve mekân arasında oluşturduğu bağ ile hem evsizliğe - yerinden edilmişliğe, hem de sergi biçimlerine gönderme yapmaktadır.

> Duchamp'ın enstalasyonu, çerçeveyi güçlü bir şekilde yeniden kurmuş, teşhirdeki resimlere görsel erişimi zorlaştırmış ve izleyici ile nesne arasında kaçınılmaz bir dolayı-

mın varlığını gözler önüne sermiştir (...) İzleyici ile sanat nesnesini "karşılıklı ilişki içine sokmak" (correlate) yerine, Duchamp'ın ipi, izleyici, nesne ve mekân arasında geçit vermez bir engel oluşturmuştur (Demos, 2014).



Görsel 6. Marcel Duchamp, 1942, Sürrealizmin İlk Belgeleri Sergisi / First Papers of Surrealism. Tate. Erişim: 13.08.2015, http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/duchamp-childhood-work-and-play-vernissage-firstpaperssurrealism

Görsel 7. Marcel Duchamp, 1938, Bir Mangal Üzerine Tavandan Sarkıtılmış Bin İki Yüz Kömür Torbası / Twelve Hundred Coal Bags Suspended from the Ceiling over a Stove. Erişim: 01.11.2015 https://curatorialexperiments.wordpress.com/tag/ea stside-projects/

1938'de düzenlenen Uluslararası Sürrealizm Sergisinde Duchamp, "*Bir Mangal Üzerine Tavandan Sarkıtılmış Bin İki Yüz Kömür Torbası*" (Görsel 7) adlı yerleştirmesinde, sanki odayı ters çevirmişçesine bir kurgu yaratmıştır. Sanatçı, müze ve valiz örneğinde olduğu gibi, kavramların yerlerini değiştirerek, kurumsallaşmayı ve yapıtın müze kurumunda kazanacağı statüyü eleştirmiştir. Banjamin Buchloch, "Sanatçılar ve Müzeleri" başlıklı yazısında, Duchamp'ın her iki sergiye de, retrospektifin meşruiyetini açıkça sorgulayan ve kültürleşmenin adeta dini hürmetkârlığını eleştiren işlerle katıldığını yazar. Ona göre;

> Bu iki yerleştirmede resimlerin görünürlüğü çok büyük ölçüde azaltılmıştı ve malzemeler (ilkinde kömür torbaları ve elektrikle aydınlatılan bir kömür mangalı; ikincisinde sergideki bütün resimleri örümcek ağı gibi saran sicimler) Duchamp'ın, bu sürrealist resim ve heykel sergilerinin (hem resimsel üretim tarzının, hem de bizatihi retrospektif sergi formatının) aslen günü geçmiş olduğu düşüncesini vurguluyordu (Buchloch, 2005, s. 103).

Sergi mekânını hem ideolojik hem de fiziksel anlamda alt üst eden bir başka sanatçı da Cleas Oldenburg'dür. Oldenburg 1960'ta New York'taki Judson Galerisi'nde sergilenen "Sokak" başlıklı yerleştirmesinde, bodrum katındaki bir galeriyi, kentin arka sokaklarından birine dönüştürmüştü.

Oldenburg mekânı, duvarları kaplayan, tavandan sarkan, zemine saçılmış, siyaha boyalı, büyük ve biçimsiz karton şekillerle doldurmuştu. Modern sanat müzesinin tam zıddı bir mekân çıkmıştı ortaya: Kirli, kaotik, fragmanlara ayrılmış: soyut güzellik kavramlarından ya da yüce ideallerden ziyade günlük hayatın derinliği ve heyecanla ilgili bir mekan... (Grunenberg, 2006, s. 98).

Görsel 8. Daniel Spoerri, 1962, Stedelijk Müzesindeki Dylaby Sergisinde yer alan Daniel Spoerri'nin enstalasyonu. Erişim: 01.11.2015, https://curatorialexperiments.wordpress.com/tag/ea stside-projects/

1962'de Amsterdam'da yer alan Stadelijk Müzesinin müdürü Williem Sandberg, Dylaby / Dinamik Labirent (Görsel 8) başlıklı bir sergi düzenledi. Bu sergide Dainel Spoerri, doksan derece yan yatmış bir galeri kurguladı. Ziyaretçinin de mesafeli bir gözlemciden, katılımcıya dönüştüğü bu sergide Spoerri, müze ve yapıt arasındaki hiyerarşiyi ve beyaz küp ideolojisini eleştirerek farklı bir sergileme modeli önermiş oldu. "Eserlere bakan ya da dokunan izleyicilerde (gerçekten de eserlere dokunmaları için teşvik ediliyorlardı) neredeyse anarşistçe bir keyif duygusu uyandıracak, müzelerdeki tüm geleneksel kuralların askıya alınmasını sağlayacak duyumlar sunmaktı amaç" (Grunenberg, 2006, s. 99-101).

Zamansal bir sıçrama ile Joseph Beuys'un, 7000 meşe projesi de, değişen sanatsal bağlama uygun mekân oluşturma fikrine örnek olarak gösterilebilir. Beuys, 1982 yılında ger-

çekleştirilen 7. Documenta için, 7000 Eichen (7000 Meşe) dikmek için bir proje geliştir. Hızlı endüstrileşme sonucunda ekolojik yapısı tahrip olan Kassel şehrinin tekrar ağaçlandırılmasını amaçlayan Beuys, bu projeyi "sosyal heykel" olarak tanımlamıştır. Resim ve heykel geleneğinin kırılmasıyla, yapıtın mekânsal düzenlemesinin yanı sıra kendisinin de bir düzenlemeye dönüştüğü bu dönemlerde, Duchamp'ın labirenti, Spoerri'nin doksan derece yan yatmış galerisi, Oldenburg'ün galeri içindeki sokağı ya da Beuys'un Meşe projesi şu gerçekliğe işaret etmektedir: Sanatın değişen bağlamı; sanat kurumlarının öngördüğü ideolojinin aksine yapıtın isteğine göre duvar inşa etmeyi gerektirmektedir. Bu duvar, gerektiğinde bir valiz ya da kamusal alan olsa da.

Sergileme modellerinin, alternatif mekânlar aramaya başlanmasında şüphesiz iki önemli küratörün rolü büyüktür. Hans Ulbricht Obrist ve Harald Szeemann.

1933 yılında Bern'de doğan Harald Szeemann, tematik sergiler oluşturan ve alternatif sergi mekânları keşfeden biri olarak, 20. yüzyılın en önemli küratörlerindendir. Szeemann'ın 1969'da gerçekleştirdiği Tutumlar Biçim Alınca sergisi (Görsel 9) bir dönüm noktası oldu. Çok sayıda sanatçı burada ortak bir atölyeye benzer şekilde sanat kavramının genişletilmesi üzerine çalıştı. Sergi, nesnelerin yan yana kurduğu ilişki yerine, sanatsal sürece odaklanmaktaydı.

Görsel 9. Tutumlar Biçim Alınca Sergisinden Görünüm 1969, Erişim: 13.08.2015, http://grupaok.tumblr.com/post/17917756123/gesamtkunstwords-installation-images-of-the

> When Attitudes Become Form (Works – Concepts – Processes – Situations – Information)" Tutumlar Biçim Alınca" sergisi, ileriki yıllarda PostMinimalizm, Arte Povera, Arazi Sanatı ve Kavramsal Sanat olarak adlandırılacak, dönemin henüz doğmakta olan yeni eğilimlerini özgün birer "tutum" olarak tanımlayarak bir araya getirmişti. Szeemann, katalog metninde bu tutumların ortak noktalarını, "biçime açıkça karşı gelme, ileri seviyede kişisel ve duygusal bağlılık, daha önce sanat olarak tanımlanmamış kimi objelerin sanat olarak öne sürülmesi, ilginin sonuçtan ziyade sanatsal sürece kayması, gündelik malzemelerin kullanımı, iş ile malzemenin etkileşimi, sanatsal bir ortam ve atölye olarak Toprak Ana, kavram olarak çöl" şeklinde tanımlıyordu (http://saltonline.org/media/files/sarkis_ve_when_attitudes_becomefor m_tutumlar_bicime_ donusunce_scrd.pdf).

"Tutumlar Biçimce Alınca" sergisi; işlerin ve mekanın, küratör ile sanatçının iç içe geçtiği, kavramların yer değiştirdiği bir sergiyi imlemesi açısından döneminin bir ilkidir. Yapıtların çerçevesiz oluşu, izleyicinin salt izleyici olmanın ötesinde aktif birer katılımcıya dönüşmesi de, yapıtların sadece teşhir edilmesini değil, sürecin kendisinin deşifre olduğunu göstermektedir. Szeemann katalogda, bu serginin karalamalarından oluşan notlarına ve bazı sanatçıların sadece fikirlerinden oluşan taslaklarına yer vermiştir, böylece kataloğun kendisinin de başlı başına bir sergi mekânına dönüşmesini sağlamıştır. Bu süreçten doğan serginin modelini Szeemann şöyle özetler:

> Robert Barry çatıyı aydınlattı; Richard Long dağlarda bir yürüyüş yaptı; Mario Merz ilk iglolarından birini yaptı; Michael Heizer kaldırımı açtı; (...) Weiner duvardan bir metre küp kopardı; Beuys bir gres heykel yaptı. Kunsthalle gerçek bir laboratuara dönüştü ve yeni bir sergi stili doğdu; yapılandırılmış kaostan bir sergi stili (Aktaran Obrist, 2011, s. 111).

Aynı şekilde, serginin kendisinin bir sürece dönüşmesi fikrini Harald Szeemann, 5. Documenta'nın küratörlüğünü üstlendiğinde "100 günlük Müze" fikrini 100 Günlük Olaya dönüştürerek devam ettirmiştir. Katalogda da belirttiği üzere "Documenta 5 ağırlıklı olarak durağan bir obje koleksiyonu değil, birbiri ile ilintili olaylar sürecidir" (Szeemann, 2005, s. 254).

1980'lerde hastaneler, ahırlar gibi alışılmadık mekânlarda sergiler açan Szeemann, sanatçıları mekânlara özel yapıtlar üretmeye teşvik eden ilk küratör oldu. Tutumlar Biçim Alınca Sergisinden sonra hiçbir kurumsal pozisyonu kabul etmeyen Szeemann, Agentur für geistige Gastarbeit (Manevi göçmen işleri ajansı) adı altında bir ajans kurdu. Bağımsız bir küratör olarak çalışmalarına burada devam etti. Macar kökenli olmasından dolayı ajansa bu ismi veren Szeemann, Obrist ile yaptığı bir söyleşide kurumsal stüdyosunu şu şekilde ifade eder:

> Ajans tek kişilik bir kuruluştu, bir bakıma kendi kurumsallaşmamdı ve iki sloganı da ideolojikti; "Replace Property with Free Activity" (Mal Varlığını Özgür Aktivite ile Değiştir) ve pratikti; "From Vision to Nail" (Vizyondan Çiviye), yani projeleri kavramsallaştırma aşamasından eserlerin asılmasına kadar her şeyi benim yaptığım anlamını taşıyordu. Bu 1968 ruhuydu (Aktaran Obrist, 2011, s. 111).

Szeemann, 1972'den sonra, kapsamlı ve daha küçük boyutlu sergiler arasındaki hiyerarşiyi sorguladığı bir sergi düzenledi. Bir berber olan büyükbabasının anısına, onun mesleğinde

kullandığı objeleri, Bern'deki mütevazı evinde sergiledi. "Grand Father: A Pioneer Like Us / Büyük Baba: Bizim Gibi Bir Öncü" (Görsel 10) başlıklı bu sergi ile Szeemann, "Kişisel Mitolojiler" terimini sanat tarihine kazandırdı.

> Güzelliğin hizmetinde bir işkence odası" olarak tanımlanan bu sergide, 1971 yılında 98 yaşındayken ölen Macar asıllı berber ve maceraperest olan Szeemann'ın büyükbabasına ait olan kişisel eşyalar (berberlik ekpmanları) sergilendi. Szeemann'a göre, dikkat çekiciliği, kaçamağın kendine özgü bakışı ve kutsal takıntılar müzesi olması bakımından bu şov, onun önemli başarılardan biri oldu. Szeeman, her zaman İtalyan yazar Mazotta'nın "Şimdi delileri bulma zamanıdır" sözünden alıntı yapmayı sevmiştir. Ve bu sergiyle Szeemann, tüm bireysel mitolojilerin sahipleri delirmiş olmalı" sözünü önerir gibidir (Birnbaum, 2005, s. 58-59).

Görsel 10. Harald Szeemann, 1972, Büyükbaba: Bizim Bir Öncü / Grandfather: A Pioneer Like Us. Erişim: 13.08.2015, http://www.grupaok.com/jsz-writing/

Szeemann'ın, bu sergisi ve ortaya attığı bireysel mitolojiler kavramı, sadece sanatçıları değil aynı zamanda sanatsal sürecin kendisini de etkilemiş ve ardından gelen pek çok küratörün de dinamik sergiler yapmasına öncülük etmiştir.

Günümüzde farklı coğrafyalarda süren ve her yıl başka sanatçıların eklemlendiği önemli sergilerden biri olan "Do it / Yap" sergisinin küratörü Obrist, ilginç yaklaşımlarıyla sergi modellerine yeni bir soluk getiren bir başka isimdir. 1968 doğumlu, sanat eleştirmeni ve sanat tarihçisi olan Hans Ulbricht Obrist, üniversite döneminde Avrupa'da sanatçı atölyelerini, galerileri ve müzeleri ziyaret ederek, sanatçılarla çalışmaya karar vermiştir. Yaptığı bir söyleşide, küratörlük mesleğine nasıl başladığını aktaran Obrist, aynı zamanda düzenlediği "Kitchen / Mutfak" başlıklı sergisinin hangi koşullarda oluştuğunu da ifade eder.

> Sanat Sisteminin ilk basamağı ne olabilir ve dahası sanatçılara nasıl yararlı olabilirim? "1987 krizinden sonra, sürdürülemeyecek gibi görünen 1980'lerin sanat ortamının giderek devasalaşmasından sonra, daha küçük şeyler yapmanın ilginç olabileceği inancına sahiptim." Yapabileceğim sergi türleri hakkında düşünüyordum. O dönemlerde, ev ortamında yapılmış iki sergi vardı. 1974 yılında Harald Szeemann, bir berber olan büyükbabası hakkında Bern'deki apartmanında küçük bir sergi yaratmıştı. İkincisi de 1986 yılında, Jan Hoet'in Belçika'da ev sahipliğini yaptığı Chambres d'Amis (Arka-

daşların Odası) adlı çok samimi ve kurumsal olmayan bir sergiydi: Elliden fazla sanatçıyı, Ghent çevresinde yer alan eşit sayıdaki özel apartmanlar ve evlere iş üretmesi için görevlendirdi. Bu aynı zamanda ziyarteçilerin şehrin evcil halini de gezebileceği giderek genişleyen bir sergi yapmanın da yoluydu. Fischli, Weiss ve Christian Boltanski belki de işe zor tarafından baktığımı, çözümün Edgar Allan Poe'nun "Çalınmış Mektubu" gibi kendi dairemde olabileceğini önerdiler. Düşünmeye başladık ve bir cevap aklımıza geldi: "Mutfağım" Cevap Pragmatik oldu. Elbette, bir müze ya da sergi mekânına erişimim yoktu ama St Gallen'da eski bir daire kiraladım (Obrist, 2014).

Asla yemek pişirmediğini hatta kahve ya da çay bile yapmadığını çünkü her zaman dışarıda yediğini belirten Obrist'e göre; mutfak sadece kitap ve makale yığınları için kullanılan bir alan olmuştur. Böylece bu atıl alanı kullanmakla, mutfağın kamu dışılığı sanatla kendi kamusallığına dönüştürülebilecekti ve özünde mutfak olmayan bir mutfak, işlevsel bir mutfağa dönüşmüş olacaktı.

Görsel 11. Peter Fischli & David Weiss, 1991, Dünya Çorbası / World Soup, Mutfak Sergisinden Görünüm. Redicate Contemporary Art. Erişim: 13.08.2015, http://www.radicate.eu/hans-ulrich-obrist-chapter-6capitolo-6/

Örneğin, Boltanski, bu sergi için gizemli bir atmosfer oluşturdu. Mutfak lavabosunun altındaki dolaba, kapakların ince dikey çizgisinden sızan bir mum görüntüsü yerleştirdi. Obrist'e göre, bu titrek mumun görüntüsü, normalde çöp ya da temizlik malzemesi bulacağınız bir yerde küçük bir mucize gibiydi. Fischli ve Weiss, bir restoranın deposundan edindikleri büyük boyutlu ticari ambalajlı gıdalar kullanarak, bir çeşit günlük altar oluşturdular. Burada da her şey dev gibiydi: 5 kilogramlık noodle paketi, 5 litre ketçap, konserve sebzeler, büyük şişelerde sos ve çeşniler. Boltanski'nin gizemli yerleştirmesi gibi bu düzenlemede de Alice Harikalar Diyarının duygusu mevcuttu. Yerleştirme, yetişkinlere; çocuğun bakış açısından merak etme duygusu üretiyordu. Peter Feldmann, sergi kapsamında, Obrist'in buzdolabının yumurta rafına yerleştirmek üzere altı adet koyu mermerden yapılmış yumurta buldu. Frédéric Bruly Bouabré; gül, bir fincan kahve ve dilimlenmiş balıktan oluşan bir mutfak çizimi üretti. Richard Wentworth ise konservelerin üzerine kare şeklinde yansıyan bir levha

yerleştirdi. Kısaca Obrist'e göre bu sergide hiç kimse görülmeye değer, muhteşem bir müdahalede bulunmaya çalışmadı, onun yerine zekice eklemeler yaparak, mutfağın işlevini korudu (Obrist, 2014).

Sonuç olarak sergiler,

> statikten dinamiğe doğru değişmiştir. Bu değişimin, bütün müze tarihindeki en büyük devrim olduğu da tartışılmaktadır. Küratöryel sergiler, artık geçmişte olduğu gibi, taşa yazılmışçasına sabit değil, sürekli revizyon ve değişime tabidir. Bir koleksiyonu canlı tutmak, artık ona ekleme yaparak değil, içindeki nesneleri sürekli değişen ve beklenmedik sentezlerle birleştirerek, çeşitli anlamlarının araştırılmasıyla mümkünüdür (Karsten, 2004, s. 131).

Bitirirken...

18. ve 19. yüzyılın yapıtları, sanat kurumlarının kendine has hiyerarşik yapısı nedeniyle, üst üste ve arada boşluk kalmayacak şekilde istifleme mantığında sergilenmekteydi. Galeri mekânının ideolojisi, sanat fuarları, bienaller ve Documenta gibi uluslararası sergiler, yapıtı her ne kadar izleyicinin göz seviyesine indirse de öncelikle yapıtı tekilleştirmek ve piyasa değerini arttırma amacındandır.

20. yüzyılın avangard hareketi ile sanat pratikleri değişmiş, dolayısı ile koleksiyon oluşturmanın başlangıcından itibaren süregelen sanat mekânlarının stratejisi yerini, iki yapıt arsındaki **boşluğa** bırakmıştır. Serginin bağlamını belirleyen bu boşluğun değeri, gün geçtikçe şaşırtıcı sergileme modellerine zemin hazırlasa da ulusların kültür stratejisi, günümüzde de devamlılığını korumaktadır.

Sonuç olarak sanatsal ideolojiler, sanatın kurumsal yönüne karşı direnç göstererek varlığını tanımlamaya çalışmıştır, ancak bir şekilde kurumsallaşmaktan kaçamaması, onun bağımsız olma isteğini daha da güçlendirmiştir. Ferguson'un da dediği gibi, "en radikal sanat yapıtlarının bile kurumlarda bünyeye uydurulup doğallaştırıldıklarının hepimiz farkındayız. Tarihsel avangardın dışlanarak değil, benimsenerek öldüğünü biliyoruz" (Ferguson, 1992, s. 45). Bu ikilemin gerçekliği; sanatçıları ve küratörleri farklı sergileme modelleri arayışlarına yönlendirmiş, dolayısıyla sergi mekânları akla gelmeyecek biçimlere dönüşmüştür.

Szeemann ve Obrist gibi alternatif mekânlar arayan bağımsız küratörlerin girişimleri ve küratöryel çalışmaların günbegün sanatın majör yapısını eleştirmesi, günümüz sergileme biçimlerini statikten dinamiğe doğru değiştirmiştir. Ayrıca yenilikçi tavırlarıyla döneminin avangard sanatçıları Duchamp, Beuys, Oldenberg ve Spoerri gibi sanatçılar, galeri ideolojisinden bağımsız yapıtın ihtiyacına uygun mekân oluşturma fikrinin gelişmesine katkıda bulunmuştur.

Bugün bu ilham verici girişimlerin sonucunda; özel mülkiyetler, sanatçı atölyeleri, arka sokağın herhangi bir duvarı, bir konserve, bir vitrin, konteyner, kitap, masa ya da bir billboard bile bir sergi mekanına dönüşebilmektedir.

Kaynakça

Antmen, Ahu. (2008). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar.* İstanbul: Sel Yayıncılık.

Artun, Ali. (2012). T*arih Sahneleri Sanat Müzeleri Müze ve Modernlik.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Birnbaum, Denial. (2005). When Attıtudes Become Form. *Artforum International Magazine,* 2005/Summer, s. 55-60.

Bode, Arnold. (2005). Documenta 1 – 11 Tableaus and Essays. Michael Glasmeier, Karin Stengel (Ed.). *Archive in Motion 50 Years Documenta 1955 – 2005*, s. 170-375. Germany: Steidl Publisher.

Buchloh, Benjamin. (2005). Sanatçılar ve Müzeler: El-Lissitski, Marcel Duchamp, Marcel Broodthaerts. Ali Artun (Ed.). *Sanatçı Müzeleri,* s. 102-133. İstanbul: İletişim Yayınları.

Buren, Daniel. (2009). Function of Architecture. Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson, Sandy Nairne (Ed.). *Thinking About Exhibitions*, s. 314-319. Londra & New York: Routledge.

Duncan, Carol, Wallach, Alan. (2006). Evrensel Müze. Ali Artun (Ed.). *Tarih Sahneleri Sanat Müzeleri 2 Müze ve Eleştirel Düşünce,* s. 49-84. İstanbul: İletişim Yayınları.

Demos, T, J. (2014). Duchamp'ın Labirenti: First Paper of Surrealism, 1942. *e-skop,* 6s. Erişim: 13.08.2015, http://www.e-skop.com/skopdergi/duchampin-labirenti-first-papers-of-surrealism-1942/1 939

Ferguson, Bruce. (1992). Küratörlük Yöntemi / Küratörlük Konuşmaları: Müze Konuşmaları Edimleri. *Plastik Sanatlar Derneği Yayın Dizisi,* 4, s. 31-47.

Grunenberg, Christoph. (2006). Modern Sanat Müzesi, Beyaz Küpün Kökenleri. Ali Artun (Ed.). *Tarih Sahneleri Sanat Müzeleri 2 Müze ve Eleştirel Düşünce*, s. 49-84. İstanbul: İletişim Yayınları.

Haftmann, Werner. (2005). Documenta 1 – 11 Tableaus and Essays. Michael Glasmeier, Karin Stengel (Ed.). *Archive in Motion 50 Years Documenta 1955 – 2005,* s. 170-375. Germany: Steidl Publisher.

Madra, Beral. (2003). *İki Yılda Bir Sanat Bienal Yazıları 1987 – 2003.* İstanbul: Norgunk Yayınları.

Milliyet Sanat. Erişim:13.08.2015, http://www.milliyetsanat.com/haberler/plastiksanatlar/ban ksy-nin-olum-melegi-muzede/4364

Obrist, Hans U. (2011). *A Brief History of Curating.* Zurih: JPR / Ringier.

Obrist, Hans U. (2014). *The Kitchen Show.* Erişim:13.08.2015, http://www.theparisreview.org /blog/2014/12/18/the-kitchen show)

O'Doherty, Brain. (2010). *Beyaz Küpün İçinde Galeri Mekânının İdeolojisi* (A. Antmen, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Sarkis ve Tutumlar Biçime Dönüşünce. Erişim: 13.08.2015, http://saltonline.org/media/files/sarkis _ve_when_attitudes_become_form_tutumlar_bicime_donusunce_scrd.pdf

Schubert, Karsten. (2004). *Küratörün Yumurtası* (R. Smith, Çev.). İstanbul: İstanbul Sanat Müzesi Vakfı.

Szeemann, Harald. (2005). Documenta 1 – 11 Tableaus and Essays. Michael Glasmeier, Karin Stengel (Ed.). *Archive in Motion 50 Years Documenta 1955 – 2005,* s. 170-375. Germany: Steidl Publisher.

Thompson, Don. (2011). *Sanat Mezat 12 Milyon Dolarlık Köpekbalığı Çağdaş Sanatın ve Müzayede Evlerinin Tuhaf Ekonomisi* (R. Akman, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Wikipedia. Erişim: 01.11.2015, https://en.wikipedia.org/wiki/Artexhibition

SANAT YAZILARI, 2015; (33): 309-326 / ARAŞTIRMA MAKALESİ

LESTER D.LONGMAN PERSPEKTiFiNDEN, NEO-AVANGARD KONFORMiZM VE EĞLENCE

NEO-AVANT-GARDE CONFORMISM AND ENTERTAINMENT FROM THE PERSPECTIVE OF LESTER.D.LONGMAN

PROF. **FERHAT ÖZGÜR**
Yeditepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Yönetimi Bölümü
ferhatozgur@gmail.com

Öz: *Peter Bürger'in Avangard Sanat Kuramı adlı kitabında 'Neo-Avangard' olarak tanımladığı ve İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki sanat akımlarına karşılık gelen süreçte sanat, tarihsel avangardın tersine Amerikalı eleştirmen ve düşünür Lester.D.Longman'a göre kaygı verici bir noktaya geldi. Longman gerek Art Forum dergisinde yazdığı yazılarda gerekse diğer kitaplarında bu süreci eleştirel yönden ele alan tartışmalı görüşler ortaya attı. Bugünkü çağdaş sanat ortamındaki eğilimleri, neo-avangard sürecin bir devamı olarak düşünürsek, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki konformizm ve eğlence politikalarına Longman'ın tartışmalı görüşleri doğrultusunda yeniden bakmak gerekiyor. Longman'a göre çağımızda neo-avangard sanatı anlayabilir ve onun nedenlerini tanımlayabiliriz ancak bu hiç bir zaman bugünkü sanatı tümden kabul edeceğimiz anlamına da gelmemelidir. Longman konformist süreçte sanatların kendi eksantrik aşırılıkları ve modaya eklemlenmeleri yüzünden ölmekte olduğuna inanmakta, aydın elitlerin sadece inanç ve umuttan değil aynı zamanda cesaretten de yoksun olduğunu vurgulayarak, günümüzün çağdaş sanat ortamında bir çoğumuzun yakındığı bir konformizm ve eğlence durumunun geçmişini kültürel politikalar çerçevesinde ele almaktadır.*

Anahtar Sözcükler: *Neo-Avangard, Konformizm, Çağdaş Sanat, Eğlence.*

Abstract: *Following years of the World War Two, where innovative tendencies were described as 'Neo-Avant-garde' in the significant book entitled 'Avant-Garde Theory' by Peter Bürger, according to American theorist and critic Lester.D.Longman, art came to a very controversial point contrary to historical avant-garde practices. In his critial writings published both in Art Forum and other outstanding books, Longman has arguably spoken of these process.*

GELİŞ TARİHİ: 29.09.2015 | **KABUL TARİHİ:** 12.11.2015

Considering today's art tendencies as subsequent practices to neo-avantgarde process it seems necessary to dwell upon again the issues of conformity in arts and entertainment in our current policies occurred after the World War Two within the perspective of Lester D.Longman's controversial opinions, for he negotiates the case of conformity and entertainment in contemporary art with respect to cultural policies. According to Longman although neo-avant garde art and its reasons can be wholly comprehended this does not mean that todays art should be excepted unconditionally. He believes that this conformist continuum of arts own eccentric extravaganza and its tendency to articulation to fashion are leading it to its own end. He continues, accusing the intellectual elite of lacking not only fate and hope but also courage, and investigates today's contemporary art scene, its past with respect to its conformist and entertainment milieu within the framework of cultural policies.

Keywords: *Neo-Avantgarde, Conformity, Contemporary Arts, Entertainment.*

Giriş

1989 Berlin duvarının yıkılışını takip eden küreselleşme sürecinde büyüyen sermaye birikimi ve kültür sanat alanına yapılan yatırımlar neticesinde görsel kültür ortamı hiç olmadığı kadar eğlence endüstrisiyle iç içe geçmeye başladı. Yakın dönemdeki uluslararası bienal, fuar, büyük çaplı sergi organizasyonları, müzayedeler gibi kültürel ortamlarda sanat yapıtının 'aurasını' bastıran belirgin bir şey ortaya çıktı, o da 'konformizm ve eğlence' olgusu. Bu tür etkinliklerin tümünde geçerli olan bir gelenek oluşageldi: VIP davetleri, ön-izleme açılışları, ayrıca düzenlenen halk açılışları, kapanış partileri ve özel konserler. Batı'da 80'li yıllardan itibaren kültürün özelleştirilmesiyle birlikte çağdaş sanatla iyi vakit geçirmenin eğlence sektörüne eklemlenmekten geçtiğine inanılmaya başlanmıştı. Eğlence endüstrisi ve çağdaş sanatın birlikteliği her ne kadar ağır eleştirilere maruz kalsa da günümüzde müze ve galerilerin geniş kitlelere ulaşması için daha 'keyifli' yerlere dönüşmesi gerektiğine inananların varlığı da o oranda ağırlık kazanmaktadır.[1]

Öyle ki daha çok ziyaretçi için 'eğlence ve konformist' trükler, büyük çaplı müze sergileri ve bienaller için kaçınılmaz bir hal aldı. Çok yakın geçmişten bazı örnekleri hatırlarsak, İrlanda Modern Sanatlar Müzesi halen devam eden 'Aşk Denilen Şey: Sürrealizmden Bugüne' (10 Eylül-2015-7 Şubat 2016) adlı serginin halk açılışında ücretsiz bira ve şarap dağıtılacağını duyurduktan sonra açılış günü müzenin önünde uzun kuyruklar oluşmuştu. Londra Hayward Gallery'de düzenlenen Carsten Höller'in 'Karar' başlıklı kişisel (10 Haziran-6 Eylül 2015) sergisi ziyaretçilerin 'karar' mekanizmalarını harekete geçircek bir 'eğlence ortamı' gibi tasarlanmıştı. Sanatçı olmaya karar vermeden önce bilim okuyan ve böcekbilim (entomoloji) alanında uzmanlık derecesi bulunan Höller'in sergisinde ziyaretçiler, büyük bir tavla zarının içine yerleştirilmiş odalarda kayboluyor, sergiye giriş için ayrılan iki kapıdan birini seçerek bütünüyle karanlık koridorlarda kaybolmaya başlıyorlar, yeryüzünü ve gökyüzünü tersten gösteren gözlükler takarak ayakta denge kurmaya çalışıyorlar ve en sonunda da galerinin en üst katının dışına yerleştirrilmiş tüp kızağın içinden kayarak çıkışa ulaşıyorlardı. Höller'in sergisi açıldığı günden itibaren uzun ziyaretçi kuyruklarına sahne oldu. Sergi çerçevesinde yapılan panellerden birinin konusu da 'sanat ve eğlence' idi. Kitleleri galeri ve müzeye çekmek için sanatın 'oyun ve eğlence' yöntemlerine başvurarak giderek çocuklara ve gençlere yönelik kalıcılığı olmayan stratejilere yönelmesi ve yetişkinler için belli bir noktadan sonra bir şey ifade etmemesi riski ağırlıklı olarak tartışılmıştı.[2]

---

[1] Bu konuda kapsamlı araştırma için Bkz. Emin Toksöz, 'Çağdaş Sanat ve Eğlence Endüstrisi', basılmamış Yüksek Lisans Tezi, Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Yönetimi Anabilim Dalı, 2015.

[2] Carsten Höller: *Decision*, Hayward Gallery Events, 22 Haziran 2015, katılımcılar, Ralph Rugoff, Hayward Gallery Director, Mark Hudson, Andrea Phillips, Reader in Fine Art at Goldsmiths, and Nina Power, Senior Lecturer in Philosophy at Roehampton University.

Görsel 1. Dublin-İrlanda Modern Sanatlar Müzesi'nde What We Called Love / Aşk Denilen Şey adlı sergisinin açılış günü. Ziyaretçiler sergi açılışında ücretsiz alkol dağıtılacağını öğrenince müzenin önünde uzun bir kuyruk oluşmuştu. Eylül 2015 (Kişisel arşiv).

Görsel 2. Carsten Höller, 2015, Decision / Karar adlı kişisel sergisinden görünüm, Hayward Gallery, London. The Guardian. Erişim: 18.09.2015, http://www.theguardian.com/artanddesign/2015/jun/14/carsten-holler-decision-review-duane-hanson-hayward-serpentine#img-1

Londra Ulusal Galeri'nin sipariş vererek davet ettiği sanatçılardan oluşan yeni sergilerinden birisinin konusu 'Soundspace / Sesmekan'dı. Sanatçılardan, müzenin koleksiyonundan seçtikleri bir resme yönelik yeni bir beste yapmaları / yaptırmaları istenir. Seçilen resimler ayrı ayrı odalarda sergilenecek ve odaya giren ziyaretçiler bestelenen müzikleri de aynı anda dinleme olanağına sahip olacaklardır. Serginin manifestosu basında 'resmi duy, müziği gör' olarak duyurulmuştu. Sergiye Susan Philipsz, Janet Cardiff-Geroges Bures Miller gibi görsel sanatçıların yanı sıra Mercury Ödülü'nü alan ve Rihanna, Drake ve Alicia Keys gibi pop şarkıcılarıyla çalışmış olan DJ Jamie XX de davet edilmişti. Jamie XX müzenin koleksiyonunda Van Rysselberghe'nin 'Sahilden Görünüş' (1892) adlı yağlı boya resminine yönelik olarak bestelediği parça, ritmik, eğlenceli ve sürükleyici oluşuyla serginin en çok ziyaretçi çeken odası olmuştu (http://www.nationalgallery.org.uk/whats-on/soundscapes). Sergi The Guardian gazetesinde 'müzenin tarihindeki en kötü fikir' olarak eleştirildi[3] (Cumming, 2015).

Dublin'deki Temple Bar Gallery'de yer alan İrlandalı sanatçı Rhona Byrne 'Huddle / Kapişon' (11 Eylül-7 Kasım 2015) adlı kişisel sergisinde de galeri alanı, sosyal ilişkilerin kurulacağı ve dinamik grupların katılacağı bir ortam olarak tasarlanmıştı. Mekan enstelasyon desenlerden ve giyilebilir heykellerden oluşmaktaydı. Galeriye giren ziyaretçilerden duvarda asılı özel olarak tasarlanmış komik elbiseleri giyerek ortak kaygı, mutluluk, endişe, konfor ve kırılgan duygu paylaşımlarını deneyimlemeleri istenmişti.

Görsel 3.4. Rhona Byrne, Huddle / Kapişon adlı kişisel sergisinden görünüm, Dublin Tample Bar Gallery, 2015 (Kişisel Arşiv).

Günümüzde daha popüler müze ve etkinliklerden örnekleri sayısız derecede çoğaltmak mümkün. Ancak bu yazıda, Peter Bürger'in 'tarihsel avangard'ın[4] ardından gelen ve İkinci Dünya Savaşı sonrası süreci tanımlamak için kullandığı 'Neo-Avangard' eğilimlere, ağırlıklı olarak Lester.D.Longman'ın, tartışmalalı 'konformizm ve eğlence' paradigmaları çerçevesinden ele alınacaktır. Çünkü İkinci Dünya Savaşı sonrası Amerika ve Avrupa bloğunda

[3] Sergi, 8 Temmuz- 6 Eylül 2015 tarihlerinde gerçekleştirilmiştir.

[4] Tarihsel Avangard ve Neo-Avangard süreçleri kapsamlı olarak anlayabilmek için bkz. Bürger, Peter. *Avangard Kuramı,* (2003), (Erol Özbek, Çev.). İstanbul: İletişim Yay.

yeşeren 'konformist' kültür sanat politikaları girişte bahsettiğimiz günümüz konformizminin temellerini anlamak için yeniden hatırlanmaya değerdir.[5] Ayrıca buraya kadar verilen örneklerin neo-avangard hareketlerin güncel kolları olduğu unutulmamalıdır.

Longman'ın Konformizm Yaklaşımı

Longman, tartışmalı "konformizm" eleştirisinde, deneye ve yeniliğe karşı çıkan tutucu bir davranış sergilese de, beğeni değerlerinin, gerçekten 'nesnel' olmasa bile evrensel olduğuna ve gerçek dünyaya dayandığına inanan Kant'ın peşinden gitmesiyle, geleceğe ipotek koymaya çalışır gibidir. Ama yine de o dönemde yakındığı durumlar bugünkü çağdaş sanat ortamında sanatçı, halk ve eleştirmenlerin de yakındığı durumlardan hiç de uzak değildir.

Longman, bu durumu kitlesel olarak insanın insansızlaştırıldığı, hayatın mekanikleştirildiği bir çağın ardından gelen konformizm ideolojisi ile ilişkilendirir. Longman'a göre, kendini isyancılar olarak sınıflandıran ya da benzer biçimlerde isyan edenler için bile bu böyledir. Konformizmin düşünce ve eylem özgürlüğüne, bireysel değerlere yönelik tehdidi belki de yüzyılın en kritik sorunudur. Konformizm ve eğlence sayesinde, kontrol mekanizmalarına itaat etmeyle gelen bir yeterlilik ve güveni arzuladığımız için, birey üzerine kurulmuş olan inançlarımıza ve geleneklerimize bağlılığımızı da kaybetmekdeyizdir (Longman, 1974, s. 31-36).

Öte yandan 'konformizm' ve 'eğlence' olgularının Ivan Illich'in 'Şenlikli Toplum'unda tanımladığı 'şenlik' ile karıştırılmaması gerekir. Illich, şenlik ile kişiler arasında özerk ve yaratıcı ilişkiyi ve kişilerin çevreleriyle kurduğu ilişkiyi tarifler:

> Şenlikli toplum, kişilerin başkalarının ve yapay bir çevrenin kendilerine dayattığı taleplere gösterdikleri koşullu tepkilerle karşılık içindedir. Şenlikli oluşu, kişilerin karşılıklı bağımlılığı içinde gerçekleşen bireysel özgürlük ve bu niteliğiyle de gerçek bir ahlaki değer olarak görüyorum. Bir toplumda şenlik belirli bir düzeyin altına düşerse, hangi miktarda olursa olsun endüstriyel üretkenliğin, toplum üyeleri arasında yarattığı ihtiyaçları yeterli biçimde doyuramayacağına inanıyorum (Illich, 1989, s. 21).

---

[5] Lester.D.Longman, sanat kuramcı ve tarihçisi, eleştirmen, (1905-1987). Longman UCLA'e 1958 yılında yerleşti ve burada 1962 yılına kadar Sanat Bölümü'nde bölüm başkanı olarak bulundu. 1963 yılından emeklilik tarihi olan 1973 yılına kadar bu bölümde Sanat Tarihi profesörü olarak hocalık yaptı. Lisans ve Yüksek Lisans diplomasını 1927 ve 1928 yılında Oberling College'dan alan Longman, 1930 ve 1934 yılları arasında Princeton University'de doktora derecesini tamamladı. Ohio Wesleyan (1955) ve Simpson College (1961)'den Onursal Diploma'ları bulunmaktadır. UCLA'ya yerleşmeden önce Longman Ohio State University, Colombia ve McMaster University'de sanat tarihi dersleri verirken yirmi iki yıl boyunca Iowa University'de sanat kuramları okutmuş ve burada Orta Batı Sanatı Konferansı'nın kuruculuğunu ve yöneticiliğini üstlenmiştir. Amerikan Estetik Derneği'nin de aktif üyelerinden olan Longman, 1944 ve 1955 yılları arasında bu derneğin mütevelli heyetinde görev almış, 1953 ve 1955 yılları arasında mütevelli heyet başkanlığı yapmıştır. Longman'ın gerek hocalığı gerekse yazılarında özellikle Neo-Avangard süreci, yeni eğilimleri büyüteç altına aldığı tartışmalı makaleleri ve araştırmalarıyla bilinir. Okumayı kolaylaştırmak açısından, yazının bu noktadan sonraki bölümlerinde Lester.D.Longman'ın görüşlerine yer verirken, kendisinin Art Forum dergisi 1962 Haziran sayısında kapsamlı olarak ele aldığı 'Conformity in Arts' adlı önemli makalesini ve derleyerek yararlanılan diğer kaynakları şimdiden sıralamak yeride olur.

Longman, Lester.D. (1962). Conformity in Arts, Art Forum, June 06, s.30-80
Longman, Lester D. (1956). *History and Appreciation of Art,* USA, University of Iowa.
Longman, Lester.D. (1986) *Outline of Art History,* USA, University Microfilms.
Longman, Lester.D. (1950) *911 Questions on Art,* USA, University of Iowa.

Görsel kültür ortamında eğlence kültürüyle kol kola giden ve 'uymacı', 'uymacılık' anlamlarına gelen konformizm, 'şenlik'teki tasarım ve yaratıcılıktan uzak olup kültür endüstrisine bağımlı olarak gelişir. Konformizm bu anlamda bilinegeldiğinin tersine 'konfor düşkünü' anlamında da değildir. Konformist, mevcut sisteme boyun eğen, dayatmacı kuralları uygulayan ve kabullenen kişiyi tarifler ve bir şartlanmışlık ve bilinç tıkanıklılığına denk gelir. Konformist kişi itaati kabullenir. Anarşişt ve başkaldırıcı değildir. Konformistin uyumlu olması toplumsal huzur anlamına gelmez. Tam tersi eğitim, sağlık ve politika kurumlarındaki dayatmacı uygulamalardan rahatsız olmaz ve sonunda bireysel yaratıcılığının öldürülmesine izin veren iktidarı bir kez daha yüceltir.

İkinci Dünya Savaşı Sonrası Amerika ve Avrupa'da Kültürel Konformizm

İkinci Dünya Savaşına değin 20. yüzyıl sanatındaki gidişat, sanatçıları can çekişen geleneklerin boğucu bağlarından kurtarmaya ve sanat tarihinde onların yaratıcılıklarını kamçılamaya yetecek derecede sınırsız fikirler birikiminden oluşuyordu. Kuramsal olarak, bu şekilde sanatçı özgürlüğüne kavuşacak ve kendisi olacaktı; böylece de açılacak büyük bir sergide çok çeşitli üsluplar ortaya konulacak, her çalışma onu yaratanın kişisel yeteneklerini, ilgilerini ve inançlarını yansıtacaktı. Fakat böyle olmadı. Longman'a göre, savaştan sonra tüm yollar bloke edildi. Sofistike ve saygıdeğer olmak, ödül almak, kabul görmek, önemli galerilerce pazarlanmak, müze koleksiyonlarına girmek ve sanat dergilerinde tartışılmak için tek bir yol kalmıştı. Bu yolun başında da, sanata karşı olan "eylem resimleri", "neo-dadaizm", "hurda kültürü" ve "asamblaj sanatı"nı da içeren ve Peter Bürger'in 'Neo-Avangard' süreç olarak tanımladığı, New York'un Avrupa'dan çaldığı "SOYUT DIŞAVURUMCULUK" levhası asılıydı (Sandler, 2005, s. 221). Serge Guilbaut bu durumu şöyle özetlemektedir:

> Sanatsal merkezin İkinci Dünya Savaşı ertesinde Avrupa'dan ABD'ine kaydığı bu süreçte, Komünist blogun 'devletçi dayatmacılığı'na karşı, 'bireysel özgürlüğün' ve 'enternasyolizm'in bayrağı haline gelen New York, 'Soyut Dışavurumculuk'un da doğup evrildiği yer oldu. Savaşın zenginleştirdiği Amerika hem askeri hem de ekonomik bağımsızlığa ulaşmıştı. Nükleer donanımının ikna edici gücünü de buna eklerseniz Amerika'nın savaştan yeni kurtulmuş dünyayı 'Amerikan yüzyılı'na yönlendirmeye hazır olduğu açıkça anlaşılır. Bu olasılık baştan çıkarıcı olsa da savaş sonrası gelişim projelerinden sorumlu çeşitli planlama dairelerinin ve komisyonların (National Plannıng Association-Ulusal Planlama Kurum, Twentieth Century Fund – Yirminci Yüzyıl Fonu, ve Committee for Economic Development-Ekonomik Gelişme Komitesi) bu kuruluşlar arasındaydı. Yeni dünya ta temelden kurulacaktı (Guilbaut, 2009, s. 133).

Kültürel konformizm ve eğlence endüstrisi, İkinci Dünya Savaşı sonrasında New York üzerinden evrilen bir gelenek oluşturmuştu. Amerika'da bu süreçteki ekonomik gelişme ve rahatlıkla, bazı bilim adamlarınca endüstriyel toplumun son bularak yerini temel servis endüstrilerinin aldığı bolluk içindeki endüstriyel ötesi bir topluma geçildiği savunulmaya başlanmıştı (Bell, 1974, s. 182). 1960'ların başına denk gelen süreç, endüstri sonrası (post-industrial) toplumun gelişini ve ideolojinin sonunu ilan etmişti. Bu dönemdeki yüksek bütçeli Hollywood filmleri ve Broadway müzikalleri hatırlanabilir. Longman'a göre, bir taraftan Birleşik Devletler'deki savaş sonrası sanatsal tutumlar çoğu kez "avant-garde"

sanat diye adlandırılsa da, hatta bunun daha çok marjinal sanatçıların bir ifade tarzı olduğuna inanılsa da, tam tersine, bu eğilimler, her taraftaki geleneksel sanatın saygıdeğer mensuplarınca da benimsenmiş ve avangard entelektüel önderler rüzgarın yönüne göre konformizmi seçmişlerdir.

> Bunların çalışmalarının absürd meyvelerinden kendilerinin Tanrıya, insana, mantığa, insan neslinin geleceğine inançlarını yitirdiklerini çıkartabildiğimiz gibi bunların manevi ve toplumsal alanlardaki yapıcı önderlik güçlerini de gözden çıkarmış olduklarını görebiliyoruz. Aslında bunların hepsinin içine düştükleri bu durumun ve yeni ideolojik düzenlerinin sonuçlarının bilincinde oldukları pek söylenemez (Longman, 1962, s. 38-43).

Lionell Trilling de bu noktada, "*Bir ideoloji düşünceyle değil, uçuk havayı solumakla kazanılır*" dedikten sonra şöyle devam eder:

> Hiç birimizin tümüyle kaçamayacağı ideolojinin yaşamı, adet ve yarı adetlerin garip ve boğazına kadar batmış yaşamıdır ki burada biz fikirlere büyük tutkular bağlarız, ama bunun sonuçlarının somut gerçeğini açıkça fark etmiş olduğumuz söylenemez. İdeolojiyi, onun özel bilinçsizlik biçimi ile yaşamak, Kant'ın 'Radikal Kötülük' dediği şeyin aleti olma riskine kapılmaktır ki bu da 'insanı, ahlakın gereklerini yozlaştırmaya yönelterek sonunda Narsizm ifadesini gizlemeye yarayan bir örtüye dönüştürür (Trilling, 1955, s. 56).

Savaş sonrasında Birleşik Devletler'de fabrikatörler ve işadamlarının iktidar seçkinciliğine yönelik politikaları günümüz kitle kültürünü yaratmış ve onun ihtiyaçlarını beslemişti. Konformizm politik bir güç olarak McCarthycilik ve John Birch Cemaati tarafından desteklenmişti. Ancak daha hayırsever refah devletinin ideal amacı, aynı zamanda beşikten mezara kadar konformizm karşılığında beşikten mezara kadar bir güvenlik pazarlığıydı. İşçi sınıfı hareketinde gözlemlenen eğilim tüm çalışanların iktidar açlığı çeken danışmanların oluşturduğu küçük topluluklar altında bir birlik oluşturması yönündedir, ve topluluk işçilerden düşünce ve eylemde bağımsız hareket etmelerinden feragat etmelerini talep etmektedir.

Birleşik Devletler'in dışında iktidar seçkinlerinin konformizmi çok farklı biçimler almaktaydı. Avrupa'da konformizm hem Naziler hem de genel olarak Komünizm dediğimiz Nasyonal Sosyalizm'in öteki biçimi tarafından politik baskıya eklemlendi. Her birinde de insanlar, devlet bürokrasininin denetimi altında sisteme uyum sağlamaya zorlanarak sürekli propagandaya maruz bırakılıp numaralandırılmış rehinelere dönüştürülmüşler ve iktidar seçkinlerinin ideolojilerini ve kitle kültürlerini sorgusuzca kabullenmelerinin karşılığında beşikten mezara kadar bir güvence elde etmişlerdi. Nazi sanatı ve Komünist kitle kültürü bu yüzden devletin çıkırlarına adanmış olmalarıyla denetlenmişlerdi. Ve belki de bu yüzden günümüze kadar Naziler, Faşistler ya da Komünist toplumların ortaya çıkardığı hiç bir önemli sanatçı olmamıştı (Mosse, 1966, s. 156).

Longman büyük işlerde hepimizin "Örgütlü İnsan" dediğimiz yeni idealle birbirimize benzediğimizi belirtir. Ona göre bu "örgütlü insan" sterotip davranışları, giyimleri ve yaşama koşullarını benimseyen, kabul edilmiş düşünceleri onaylayan, uygun bir işte karar kılan ve

örgüt içinde kendi konumunu yansıtacak en uygun arabayı seçen insandır. Eğitim alanında, kitlesel konformizm kültürünün temel prensibi hayata uyum dediğimiz müfredatlarla telkin edilir. Konformizm Johnny ve Mary'nin tüm kişiselliklerinin kendileri dışında belirlendiği ana okulunda başlar. Bu düşünce "Çocuklar Nerede" adlı eğlenceli romandaki kolej öğrencilerince ele alınır: devlet üniversiteleri aynı ekmekleri üreten büyük beyin fırıncılarıyken, hocalar evlerine dönerken iz bırakmadan toz olmanın yollarını ararlar, ve büyük iş temsilcileri çıkagelirler ve kıdemliler arasından en güvenilebilir konformisti seçerler.

Kolej mezunlarının ilgi alanları ve okuma alışkanlıkları üzerine yapılan istatistikler kolej öğrencilerinin tümünün kitle kültürünün ilgilerinden ve okuma alışkanlıklarının da hiç okula gitmemiş olanlarınkinden farklı olmadıklarını göstermiştir. Kitle kültürünün sanatı "reklam sanatı"dır. Reklam sanatı ekonomimizin liderlerine hizmet etmek için tasarlanmıştır, benzer biçimde de sağ ya da sol kanattan olsun yabancı diktatölüğü sanatı da politik liderlerin çıkarlarına hizmet eder. Bu yüzden Longman'a göre, Amerika'da kitle kültürü sanatının reklamın çıkarlarının egemenliğine girmiş olması kayda değer bir sanat ortaya koymamıştır. Bu sanatın daha büyük kitleleri kendine çekebilmek için yaygın olarak halkın zevklerini doyurması gerekir ve bu yüzden de bıktırıcı klişeler ve hazır yapım ifade ve sloganlarla karakterize edilir. Bunlar soap-operalar, TV reklamları, Hollywood kovboy filmleri, gangster resimleri ve *colossals* (dev bütçeli) duygusal diziler, karikatür kitapları, rock and roll, gerçek hayat dergileri, *lovelorn* (terk edilmiş) sütünlar için öneriler, Madison bulvarı ve politik nutuklar, durma ışıkları, çevre yolları, süpermarketler, statü sembolleri ve hamburgerlerdir (Longman, 1962, s. 78).

Konformist Entelejensiya ve Neo-Avangard Pratikler

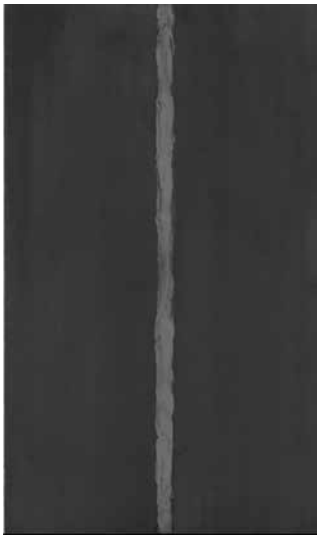
Tüm bunların karşısında Batı dünyasının karşısında, entellektüelin uluslararası sanatı ve estetik seçkincilik ya da entelejensiya bulunmaktadır. Amerika'da bu durum Amerikan kitle kültürünü hicvetmek olarak da belirmektedir. Kitle kültürünün yabancılaştırdığı entelejensiya kendilerinin bu kültüre karşı son derece üstün olduklarını düşünmektedirler ve kitle kültürünün geleneksel duyarlılıklarını sarsma ihtirası içindedirler. Ancak onların da, geleneksel ölçülerden hiç de az olmayan streotipleşmiş ideolojileri vardır. Ne yazık ki bu ideoloji fazla yaratıcı, bilgece ya da kültürel açıdan yapıcı değildir. Bu yüzden Longman'a göre bugün sorulması gereken acil soru şu olmalıdır:

"*Karmaşık olmayan baskı gruplarını oluşturacak ve bugün tanık olduğumuz kültürel kopuştaki hızlı değişim üzerinde yaratıcı ve yapıcı etkiye sahip olacak bağımsız akıllar nerededir?" (1950, s. 187).*

Burada biraz durup Longman'ın 'konformist' çerçevede değerlendirdiği bu saygıdeğer elit sanatın ünü kötüye çıkmış örneklerine bir göz atalım. Sonra da bunların üzerine inşa edildikleri geleneksel dayanakları suçlu bir biçimde kabul ederek veya geçici biçimde bunun imkansızlığını bir yana iterek bunlardan hepimizin zevk alabileceğimizi önceden itiraf edelim. Ancak, gelişigüzel de olsa, mantıksız ve absürd'le bir aşk ilişkisi yaşamak için kendimize

izin verdiğimizde vicdanımız da özgünlüğe ve daha derin bilgeliğe giden o yalnız yolu tümüyle terk etme eğilimine girebilecektir.

Neo-Avangard pratikler içinde Longman'ın tuhafına giden epeyce sanatçı vardı. Ona göre, bunlardan bazıları damlatma veya sıvama teknikleri ile boyayı tuvale sürdüklerinde heyecan verici espas ilişkileri yarattıklarını iddia ediyorlar veya "it ve çek ressamları (pull / push), ya da "espas öğrencileri" sıfatlarını kullanıyorlardı. Bazıları kendilerini "eylem ressamları" olarak tanımlıyordı. Terimden kasıt bu işin değerinin eylemin kendisinde olması, fiziki resmin ise bunun cansız bir belgesi olarak kalmasıydı. Bunlar resimlerini bir hayli süratle de yapabiliyorlardı. Her ne kadar bunlardan yalnızca iki tanesi "başyapıt" olarak tanımlandıysa da, örneğin Thanos Tsingos bir akşam süresinde yirmi yağlıboya resmi tamamlamıştır. Jerzy Kujawski aynı anda on resim yapmaktadır. Georges Mathieu bir günde tüm bir sergiyi dolduracak onlarca tablo boyadığını iddia ederken, resimlerinin bazılarını dans ederken, bazılarını da bisiklete binerken yaptığını belirtmektedir. K.H.R Sonderborg ise resimlerine, onları yapmak için ne kadar zaman harcadıysa o ismi vermektedir (Gay, 2009, s. 255-263).



Görsel 5. K.H.R Sonderborg, 1956, 25 dakika / 25 minutes. 110x80 cm, kağıt üzerine yağlı boya. Ulrike Gauss, (1960). *Galerie Herold Sanatçı Katalogu.* Stuttgart: Gallery Herold Publishing. s. 38.

Görsel 6. Bernard Newman, 1949, Ornament / Süs. 69.2x41.2 cm, *Bernard Newman,* Joan Marter, (2004). Bernard Newman Foundation, (1948). New York, s. 90.

Bunlar da genellikle 15 ila 45 dakika arasında değişmektedir. Bernard Newman üzerinde bir, iki ince dikey çizgi olan devasa tuvaller yapmaktadır. Yves Klein büyük tuvallerini mutfak duvarını boyadığı süngerle boyamaktadır. Bunlar tümüyle kobalt mavisiyle kaplı olup o zamanın parasıyla, her biri üç ila on bin dolar arasında satılmaktadır. Klein sanatını "madde

olmayanın boşluğuna seyahat" olarak tanımlamakta ve "gerçek sanatçı hiç bir zaman görünebilir olanı yaratmaz" demektedir (1974, s. 19). Klein aynı zamanda "yuvarlama" ya da "yaşayan boya fırçası" dediği bir teknikle, genç kızların vücutlarına boya sürüp onları tuval olarak kullanılan kağıtlar üzerinde yuvarlayarak da resim yapmaktadır. Tipik bir "yuvarlama" resmin fiyatı dönemi içinde 2.500 Dolardır.

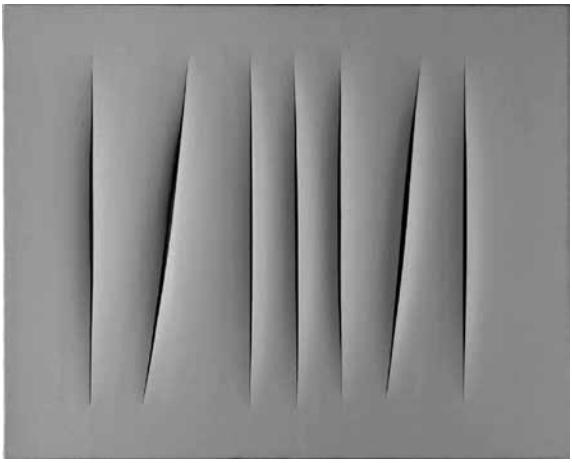
Görsel 7. Thanos Tsingos, 1956, Fleurs / Çiçekler. Tuval üzerine yağlı boya, 54X 73 cm. Katalogu hazırlayanın ismi belirtilmemiş. (1956). *Christies Müzayede Katalogu.* London: Christies Publishing, s. 176.

Fakat Longman'a göre, tüm bu neo-Dadaizm, bir çok sanatçının da açıkça söylediği gibi, iyi para getiren bir delilikten ibarettir. Bir soyut dışavurumcu sanatçı bankaya giden yolda kahkahalarla güldüğünü itiraf etmiştir. Oysa bir çok eleştirmen, profesör ve müze küratörü bunları bir hayli ciddiye almaktadır. Ona göre, zaten böyle olmasaydı, sanattaki absürdlük hiç dikkati çekmeyecek ve bundan yararlanmak da mümkün olmayacaktı.

Longman'ı şaşırtan Neo-Avangard konformizm bununla da bitmiyordu. Çok saygın bir sanatçı olan Lucio Fontana eline bir bıçak ya da çivi alıp bir tuvali kesiyor, yırtıyor, ya da üzerinde delikler açıyordu.

Bu "resimler"in tanesi dönemi içinde 1000 Dolara alıcı buluyordu. Xanti Schawinsky ayakkabılarının üzerine boya sürüp tuvaller üzerinde dans ediyordu. Ayrıca, sanat eseri yaratmak için küçük bir otomobilin lastiklerine de boya sürüp geniş tuvaller üzerinde sürmekteydi. New York Üniversitesi bu tekerlek izleri resimlerinde işbirliğinde bulunarak Green Street'i onun kullanımı için trafiğe kapatmıştı. Amerika'nın "Hurda Okulu" veya son zamanda "asamblaj sanatı"nın yeni-Dada önderi ve yapıtları en saygıdeğer müzelerde sergilenen Robert Rauschenberg boya ile lekelediği yatak çarşaflarını sanat yapıtı olarak müzenin duvarlarına asmaktaydı. Sanat yapıtlarından bir başkası da üzerine eski bir otomobil lastiği

geçirilen içi doldurulmuş bir keçiydi. Cesar eski otomobilleri alıp büyük preslerde ezmiş ve bunları sanat yapıtı olarak sergilemiş sonra bir çok müzenin koleksiyonuna girmişti. Jean Tinguely'in bir sanat yapıtı olarak yaptığı bir hurda makinesi, New York Modern Sanatlar Müzesi'nin bahçesinde kibar zevklerin mükemmel hakemleri ile boşluk mezhebinin başrahiplerince izlenen kutsal bir törenle kendi kendisini imha etmiştir. Modern Sanatlar Müzesi son zamanda "sanat, olmayan-sanat ve anti-sanat asamblajı" diye vaftiz edilen ve 252 hurda yapımından oluşan bir sergi açmıştır. Bu sergi Dallas ve San Francisco'ya da gidecektir. Paris'deki Clert Galerisi bir hurda kültürü sergisi açmış ve bunu dramatize etmek için iki kamyon dolusu hurdayı galerinin içine öyle bir biçimde dökmüştür ki seyircilere ancak bunun kenarında yürüyebilecek kadar yer kalmıştır.



Görsel 8. Luico Fontana, 1948, İsimsiz / Untitled. 120X130 cm. *Lucio Fontana, Barbara Hess,* (2006). Tachen, Berlin, 2006, s. 194.

Görsel 9. Jean Tinguely, 1960, New York'a Atıf / Homage To New York. Randall Packer. Erişim: 20.09.2015, http://www.randallpacker.com/history-multimedia/

New York'da, bilgeliği ve itibarı ile Rutgers Üniversitesindeki profesörlük kadrosuyla hayatı garanti altına alınmış bulunan ve "Happenings" (Olaylar) denilen bir okulun önderi olarak bilinen Allan Kaprow da Longman'dan nasibini alır: Ona göre bu sanat ve tiyatronun bileşiminin bir örneği aşağıda anlatıldığı biçimdedir:

> Bir odanın duvarlarına atılmış maddeler, onların önüne de paçavraya dönmüş tuvaller koyun. Odaya teneke mahallelerinden getirilen eski şişeler ve çöp gibi şeyler saçın, tavandan eski somya yaylarını sallandırıp duvarlara "kir derin ve çok güzeldir" gibi absürd sloganlar yerleştirin. "Happening" (Olay) için ise bir ses sürekli olarak Almanca sayı saysın, bir makine kusma sesleri çıkarsın, bir beatnik kız tekrar tekrar bir cansız mankeni bıçaklasın, bir adam kendi kafasına boya döksün. Seyircilerin öksürükten boğulmalarını sağlamak için de sülfür yakılsın (Longman, 1962, s. 43).

Görsel 10. Allan Kaprow, 1958, Jackson Polloc'un Meşruluğu / The Legacy of Jackson Pollock Performans. Kelley, Jeff. (2004). *Allan Kaprow*. Sacramento: University of California Press, s. 156.

Longman, güzel sanatların diğer dallarında da, belki bir ölçüde daha az saldırgan olarak, benzer mantıksız, formsuz, absürd, rastlantısal, şoke edici ve itici, ya da anti-estetik ve ahlak dışı beğeninin sergilenmesine tanık olmaktan da yakınır. Sonra da bunlardan yalnızca bir kaç tanesini saymakla yetinir: Romanda, "Nesne Edebiyatı" denilen akımı zikreder. Ona göre, bu akım, uzun uzadıya ve kılı kırk yarar biçimde, ayrıntılarıyla nesneleri tasvir etmeye dayanıyordu. Sözgelişi bir domates dilimi, aynen Proust'un kendi nörotik geçmişininin sonu gelmez bir biçimde anlatması gibi anlatılıyordu. Karl Shapiro şiirdeki durum için şöyle diyordu: "*Bizim şiirimiz, yalnızca inceliklerle acaipliğin birbirine dolaşması ile ya da ününü aldığı cehalet yanlılığı ile övünebilir. Bu hastalanmış bir sanattır*" (1960, s. 97). Sinemada ise "Nouvelle Vague" ya da "Yeni Dalga" denilen ve "sağduyunun baskısı"na boyun eğmeyi

reddeden Alain Resnais'nin filmleri gibi bir akım da vardı. Bu filmlerde, karakterler X, A ve M gibi harflerden başka şeylerle tanımlanıyorlardı. Kimin konuştuğu, olayın nerede geçtiği, ya da ne olup bittiğini anlamak ise pek mümkün değildi.

Tiyartroda da durum farklı değildi. Dönemin aydınlarının tiyatrosuna "anti-oyunlar" ya da "umutsuzluk oyunları" denmesinden rahatsızdı. Örnekler arasında Ionesco, Beckett. Albee, Jean Genet ve Jack Gelber'in piyesleri bulunmaktadyı. "Krapp'ın Son Bandı", "Kel Şarkıcı", "Ders", "Sandalyeler", "Hayvanat Bahçesi" (The Zoo Story), "Kum Kutusu", "Hizmetçiler", "Balkon"ve "Bağlantı" (The Connection) gibi piyeslerde dekor boş, eylem zayıf, karakterler az ve karakterlerin tanımı yüzeyseldi. Metinler ise bir saçmalık, bayağılık ve mizahtan yoksun laf kalabalığı, kötümserlik, sapıklık ve hiddetin sergilenmesi biçimindeydi. Yaşam, anlamdan ve amaçtan yoksun olarak sunulduğu gibi tüm kutsal dayanaklarımıza ve güvendiğimiz şeylere, evrensel manevi bir kıyameti borazanla ilan ederek. meydan okunmaktaydı. Bunlar, ancak, konformistlerin ortodoks kültür softalarını başka hiç bir şey bu denli etkili bir biçimde gıdıklayıp estetik duyarlılıklarına hitap edemezdi. Ve hiç bir şey, eleştiri sanatını hipnotik ve tasavvufi (mistik) bir destek propagandasına çevirdikleri görülen edebi kültür bekçilerinin bu büyük ölçüdeki, ince ve gizemli eleştiri sanatını açıklamak için bu kadar iyi tasarlanmış olamazdı (Longman, 1962, s. 41). Longman müzik konusunu çok yakından bildiğini söylememesine karşın, gördüğü kadarıyla, burada da, avant-garde konformizmi yeni bir akademi yaratmış gibi niteler. Ona göre, görsel sanatlarda olduğu gibi, gayri insanileştirilmiş, gayri şahsi ve tümüyle bireysellik ve müzik kurallarından yoksun bir uluslararası kompozisyon üslubu ortaya konulmuştur:

> Aklıma gelen örnekler, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Luigi Nono and Richard Maxfield'in, trenlerin gelişi, bir kalbin atışı, insanların öksürük ve şarkı sesleri gibi daha önceden banda alınıp sonradan elektronik olarak hiç tanınmayacak hale getirilmeleri suretiyle bestelenen "musique concrete" (somut müzik) veya "tapesichord music" dedikleri şeylerdir. Edgar Varese, Vladimir Ussachevsky, Luciano Berio ve pek çok başkalarının " yapay ve mekanik olarak yapılarak sonradan deforme ve sentetize edilen "elektronik müzik" denilen türünü kastediyorum. Varese'nin "Poeme Electronique" (Elektronik Şiir) parçasında, işçiler içinde çekiçle çalışırken bir boyler fabrikasının içine hapsedilmiş olmak diye tanımlanmıştır. Genelde, elektronik olarak üretilen sentetik sesler kükreme, gürleme, çarpma, viyaklama, hırlama, otomobil kornaları, ıslıklar, ötüşler, vınlamalar, geğirtiler, havlamalar ve inlemelere benzemekte ve müzik bu seslerin şaşırtıcı aranjmanlar ya da ritm ve seslerin uyumu olmaksızın, gelişigüzel, rastlantısal ve şansa kalmış efektleri ile bestelenmektedi (Longman, 1962, s. 53).

Ancak Longman'ın bu kaygılarına rağmen, John Cage özel bir noktada durmaktadır:

> John Cage belki özel bir durumdur. Onun "hazırlanmış piyano müziği" (music of the prepared piano) somunlar, cıvatalar, vidalar ve odun parçalarının piyanonun telleri arasına yerleştirilmelerini gerektirmektedir. Cage bu olayları bir konser olarak düzenlemekte ve on iki radyo kullanmaktadır. Bunlardan dokuzu değişik programlara ayarlanmış olarak aynı anda çalmaktadırlar. 4'33" (4 dakika 33 saniye) adlı bestesi onun en ünlü yapıtı olmuştur. Bana anlatıldığına göre, sessiz bir piyanonun karşısında hareketsiz oturmakta ve bir saati, 4 dakika ve 33 saniye tutarak, jestlerle kompozisyonun her bölümünün sonunu işaret etmektedir (Özgür, 2013, s. 35).

Sonuç

Longman perspektifinden hareketle, neo-avangard süreç içindeki çeşitli sanat örnekleriyle desteklenmeye çalışıldığı üzere, bugün düzensizliğe aşık olmuş bir çağda yaşıyoruz. Bu bir kaygı ve umutsuzluk çağı, Sartre'dan hareketle varoluşçu bir bulantı ve kendine acıma, asalak sinizm ve manevi yozlaşma çağıdır. Ona göre, boşluk, işe yaramazlık ve yaşamdan sıkılma gibi kıvranan bir kanıya saplanmışızdır. Ne inanç, ne de umudumuz olmayınca kendi hüsranımızla dövünüyor, bazan hiddet ve şiddet, bazen bayağılık ve hiçliğe yöneliyor, ya anlamsız acılara gark olma ve sırtlan kahkahası atma, ya da çılgınca uyuşturulma ve kötülük uçurumlarına düşme eğilimine girmekteyizdir. Hayalgücümüz bizi anlamsız bayağılıklara, bazen anormallik ve hilkat garibelerine sürüklemekte, her sanatçı kendi adının yaratıcısı olarak anılacağını umduğu daha canavarca değişiklikleri dikkatle incelemeye büyük çaba harcamaktadır. Emek ürünü olmayan anti-sanatımız yalnızca anlık tutkuları beslemeye yetmekte ve bunların ömürlerinin yaratıcılarından daha uzun olmayacağı anlaşılmaktadır. Bazı sanatçılar o denli kızgınlık, nefret ve aşağılama duyguları ile dolular ki sanatları da o derece kaotik ve dağınıktır. Diğerleri umutsuzluğun ötesindeki boşluktan nihilizm ve alçaltıcılık sembolleri yaratmaktadırlar. Kedere bulanmış biçimde "Godot'yu bekledikleri" görülmektedir. Bazıları ise, kıyamete yol açacak bir atom bombası biçiminde yakın gelecekte bir büyük felaket beklediklerinden bomba atılacağı günü bekleyerek boşluk hareketleri yapmaktadırlar (Longman, 1956, s. 165-170).

Buraya kadar söylenenlerden şöyle bir sonuç çıkıyor: İçinde bulunduğumuz 'konformist' ve kötü durumumuzdan dolayı atom bombasını suçlayamayacağımız gibi sosyal sistemimizdeki bir değişiklik de bu hastalığı sağaltmayacaktır. Zira burada insan ruhunun ilerlemiş safhadaki kanseri söz konusudur. Hepimiz bu neo avant-gard sanatı anlayabilir ve onun nedenlerini tanımlayabiliriz. Ancak, Longman'a göre onu anlamak ve açıklamak onu haklı çıkarmak anlamına gelmiyor. Burjuva dünyamız konformist aydınlarımızın bizim inanmamızı istediği denli umutsuz değil. Sanatçıların onu kınadıkları denli kokuşmuş da değil. Onlar kendi sanatlarında ve manifestolarında hasta bir dünyanın ateşini ölçtüklerini iddia etmektedirler. Ama daha belirgin biçimde kendi ateşlerinin derecesini ortaya koymaktadırlar. Bugünün soyut sanatının asıl konusunu sanatçının kendisi oluşturuyor. Piyesler diğer insanların hakkında olması gerekirken daha çok oyun yazarının kendi ruh halini belgelemekteler. Longman'a göre, çağımızda sanatlar kendi eksantrik aşırılıkları ve modaya uygun kansızlıkları yüzünden ölmekteler. Aydın elitimiz maalesef yalnızca inanç ve umuttan değil, aynı zamanda cesaretten de yoksundur.

> Bunlar "resim yapıyorum, öyleyse varım", ya da "Bizden sonra tufan", ya da "Gefühl, Gefühl is Alles" (Duygu, duygu her şeydir) diyorlar ve manevi olarak bir yere bağlanma (demir atma) duygusunu yitirmekten memnun ve ideolojik konformizme kelepçelenmiş olarak tevekkül ve yenilmişlik duygusuyla hareket ediyorlar (Gay, 2009, s. 347-380).

Winston Churchill şöyle diyordu: "İnsanların ayakları bazen gerçeğe çarpar, ama onlar kendilerini toparlayıp hiç bir şey olmamış gibi yollarına devam ederler" (www.churchillcentral.com)

Longman dünyanın durumuna ve insanın umuduna daha sağlıklı bir bakışın ona daha gerçekçi bir bakış olduğuna inanır. Batı'daki aydınlar açısından bu gerçeği kabul etmek ve toplumsal ve manevi bakımdan varoluşçu bir angajman için tehlikeli bir biçimde geçtir. Cyril Connolly'e kulak verecek olursak:"Batı'nın Bahçeler'inde kapanma zamanı gelmiştir. Bundan böyle bir sanatçı onun yalnızlığının tınlamasına ya da umutsuzluğunun kalitesine göre yargılanacaktır." Görünen odur ki, Batı'nın Bahçeleri'ne aydınlar ihanet etmişlerdir. Şimdiki bataklıktan bizi çıkarmak, dünyayı daha iyiye doğru değiştirmek, yaşamlarını artık estetik bir kopmuşluk, manevi ve toplumsal sorumsuzlukla yaşamamak onların asıl işlevi ve ayrıcalığı olacaktır (Connoly, 1985, s. 79).

O zaman Longman'a göre, tüm dünyanın aydınları ayağa kalkmalıdır, çünkü onların ideolojik zincirlerinden başka yitirecek hiç bir şeyleri yoktur. Ve aydınlar Andre Malraux'nun *şu sözünü kendi metinleri olarak benimsemelidirler: "Bir insan ancak kendi içindeki en yüksek şeyi aramaya çıktığında gerçekten insan olur. Gerçek sanatlar ve kültürler insanı zamana, bazen sonsuzluğa bağlar ve onu saçmalık üzerine kurulmuş bir evrenin en çok kayırılan kişisi olmanın ötesinde bir yere koyar" (Scheunemann, 2005, s. 119).*

Michelangelo Antonioni bizim ruhsal ikilemimizi anlamış olmalı. "Avventura" adlı filminde bunu ifade edecek canlı ve hep anımsanacak bir sembol kurar: Filmde bir genç kız manevi olarak çökmüş, umutsuzlukla aniden ve açıklanamayan bir biçimde ortadan yok olmuştur. Anlamsız ve boşluktan sıkılmış yaşamlar sürdüren arkadaşları onun el çantasını bulurlar. Açtıklarında seyirci bunun sembolik içeriğiyle karşı karşıya gelir:

Bir İncil ve soyut sanata ilişkin bir kitap.

Kaynakça

Bell, Daniel. (1974). *The Coming of Post Industrial Society.* London: Heinemann

Byrne, Rhona. "Huddle". Erişim: 15.09.2015, http://www.templebargallery.com/gallery/exhibition/rhona-byrne

Bürger, Peter. (2003). *Avangard Kuramı* (E. Özbek, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Connoly, Cyril. (1985). *The Evening Colonnade.* New York: A Harvest HBJ Book.

Cumming, Laura. Soundscape Reviews. The Guardian. Erişim: 12.07.2015. http://www.nationalgallery.org.uk/whats-on/soundscapes

Freeland, Cynthia. (2001). *Sanat Kuramı* (F. Demir, Çev.). Ankara: Dost Yayınları.

Gay, Peter. (2009). *Modernism.* London: Vintage Books.

Guilbaut, Serge. (2009). *New York Modern Sanat Fikrini Nasıl Çaldı* (E. Gökteke, Çev.). İstanbul: Sel Yayınları.

Illich, Ivan. (1989). *Şenlikli Toplum* (A. Kot, Çev.). Ankara: Ayrıntı Yayınları.

Klein, Yves. (1974). *1928 – 1962, Selected Writings, (ed. J & J).* London: The Tate Gallery.

Longman, Lester.D. (1962). Conformity in Arts. *Art Forum,* June, s. 30-80

Longman, Lester D. (1956). *History and Appreciation of Art.* Iowa City: University of Iowa.

Longman, Lester.D. (1986). *Outline of Art History.* Ann Arbor: University Microfilms.

Longman, Lester.D. (1950). *911 Questions on Art.* Iowa City: University of Iowa.

Longman, Lester. D. (1947). Contemporary Painting. *Journal of Aesthetics and Art Criticism 6*, s. 85-110.

Longman, Lester.D. (1962). Cencorship. *Art and Society,* June 3, s. 57.

Mosse, George L. (1966). *Nazi Culture: Intellectual, Cultural, and Social Life in the Third Reich.* New York: George L. Mosse Series.

Özgür, Ferhat. (2013). John Cage Ve... *Yapı Kredi Sanat Dünyamız,* 132, s. 14

Sandler, Irving. (2004). *A Sweeper-Up After Artists.* London: Thames and Hudson.

Scheunemann, Dietrich. (2005). *Avant-Garde / Neo-Avant-Garde (Avant-Garde Critical Studies 17).* New York-Amsterdam: Rodopi.

Shapiro, Karl. (1960). *In Defense of Ignorance.* London: Random House.

Trilling, Lionel. (1955). *The Opposing Self*. New York: Uniform Edition.

Toksöz, Emin. (2015). *Çağdaş Sanat ve Eğlence Endüstrisi.* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Yeditepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Yönetimi Anabilim Dalı.

Erişim: 14.09.2015, http://www.nationalgallery.org.uk/whats-on/soundscapes

Erişim: 01.08.2015, https://en.wikipedia.org/wiki/Iris_Clert_Gallery

SANAT YAZILARI, 2015; (33): 327-334 / ARAŞTIRMA MAKALESİ

WITTGENSTEIN ÇEKİMİNDE SANAT VE DİL

ART AND LANGUAGE WITHIN THE ATTRACTION OF WITTGENSTEIN

JALE ÖZYILMAZ
Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı
jale.khrmn@gmail.com

Öz: *İngiltere'de 1968'de Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin gibi İngiliz sanatçılar tarafından kurulan Sanat ve Dil adlı dergi, felsefenin sanata içkin kılınmasını sağlayan payandalardan biridir. Sanatçı edimlerine dair yapılan irdelemelerin, her türlü disiplini içinde barındıran özel bir dokusu vardır. Sanat ve Dil grubu oluşumuna dair bir ifadede daraltılmak istenilen bu yazın, konseptin kendisini oluşturan zeminin düşünüşüne bir yerden de olsa dokunma itkisi ile hareket etmektedir. Araştırmanın periferi olarak; Sanata dair köken-gerçeklik devinimlerinde özneyi içine sürükleyen dil oyunları-bağlam etkileşimlerine Wittgenstein çekimi üzerinden yaklaşılmaktadır.*

Anahtar Sözcükler: *Wittgenstein, Sanat, Dil, Özne, Kavramsal, Anlam.*

Abstract: *The Art and Language that is the journal established by some British artists such as Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin and so on in England in 1968 is one of the pillars which made the philosophy the instinct to the art. The scrutinising on the performances of the artists has a special tissue having all kinds of disciplines in itself. This essay that tries to focus on the formation of the Art and Language group, acts with the driving force of touching the thinking of the ground generating the concept's itself. As the periphery of the research, roots of the art – language games pulling the sub-ject inner in the reality movements – and the content interactions will be approached from the attraction of Wittgenstein.*

Keywords: *Wittgenstein, Art, Language, Subject, Conceptual, Sense.*

GELİŞ TARİHİ: 02.09.2015 | **KABUL TARİHİ:** 02.11.2015

Giriş

Sanata dair ifadelerde dilin, dil felsefesinin özellikle 19. yüzyıl sonrasında kendini açığa çıkarmış bir doğası vardır. Modernizmdeki mecra özgüllüğü ilkesi olarak (resim, heykel gibi disiplinlerde kendilerine has ifadenin olumlanması, yani resmin resimden başka bir şey olmaması gibi); sanat müzesi, sanat tarihi, sanat pratiği gibi disiplinlerin kendilerinden doğru yükselen bir disiplin olarak görülmesi, sanat edimlerinin kendilerine dair olan içkinliğini daha da bilince çıkartmıştır. Ayrıştırırken bütünsel bir ontolojiye de ayrıca işaret etmiştir bu durum (Tunalı, 2002, s. 55-100). Böylesi bir ontolojik oluşumda Ludwig Wittgenstein'ın (1889-1951) dile dair olan kritikleri felsefi bir düşünüşle irdelemesi, bu irdelenimin açığa çıkardığı dil olgusunun etkileyici bir parametere olarak kendini sanatta göstermesi bir literatür gerçekliğinin ötesinde etkili bir pratik yaratmıştır (Foster, 2012, s. 114).

Bu yazına özellikle Wittgenstein çekimi üzerinden yaklaşılması, düşünürün felsefi açımlamalarının yanısıra, secession ekolü[1] ile eş zamanlı bir ortama tanıklık etmesi, linguistik tartışmaların Avrupa ekseninde Saussure ile de boyut kazanması gibi etkileşimlerin bütünsel algısında vurgulu bir payanda olması ile ilgilidir. Gustav Klimt (1862 -1918) gibi öncü *secession* sanatçılarının yanında Gustav Mahler (1860-1911), Pablo Casals (1876-1973) gibi müzik ustaları, Sigmund Freud gibi bilim insanlarının da olduğu bir ortamda olması bu kültür atmosferinin nasıl bir etkileşimde olduğunu göstermesi açısından önemlidir (Tunalı, 2011, s. 76).

Wittgenstein'ın Dil Yönelimi

Kant'ın parantezini kapatmaya çalıştığı metafizik, modern felsefe dünyasının ötesinde, sanat içinde varlığını barındırmaya devam ederken, Wittgenstein gibi bu metafizik parantez kapatımını farklı yönelimlerle devam ettirenler de olmuştur. Etkinlik alanını dile evrilten felsefenin, düşünce irdelenimi olarak görülmesinin ötesinde dilin kendisi olarak alımlandığı görülmektedir. Bu anlamda Wittgenstein'ın erken dönem düşüncesini temsil eden Tractatus Logico Philosophicus'daki (Mantıksal Felsefe Araştırmaları) dil-anlam düzeyinde geliştirdiği metafizik eleştirisi bunda etkendir. Dilin nasıl çalıştığının gözlemlenmesi felsefe problemlerinin anlaşılabilmesi için oldukça etken bir durum yaratmaktadır. Wittgenstein'ın Tractatus'u dil ve evren arasındaki ilişkiyi; evreni dilsel resimler aracılığıyla resmeden örtüşüklük olarak, "resim kuramı" adını verdiği ifadede belirtmiştir (Utku, 1996, s. 16). "Üzerine konuşulamayan konusunda da susmalı" (Hadot, 2011, s. 27) gibi metafizik yönelimleri dışarıda bırakan Tractatus'un kendisinin varoluş dili olarak kullandığı bu dil yine kendi paradoksunda, metafizik doğanın içkin halini ister istemez açığa çıkarmaktadır. Bu paradoks düşünürün daha sonraki çalışmalarında görülür hale gelir. Wittgenstein'ın oyun kuramı

[1] "Harekete katılan sanatçılar geçmişin sanatından ayrılıp, modernizmin Avusturya'da kurulmasını, mimarlar, tasarımcılar metal işçileri ve gravürcüler de dahil olmak üzere sanat ve zanaatçı herkesin içinde yer aldığı ve her alanda bir yeniden doğuş oluşturacak bir yapılanmayı hedefliyorlardı" (Yıldırım, 2011, s. 109).

olarak adlandırılan kuramı, resim kuramı sonrasında geç dönem felsefesi olup, temel ilgisi yine dil olmasına karşın dile bağlı anlam konusundaki yaklaşımları farklılaşmıştır. Dilin bir kuramla sınırlandırılmaması gerektiğini ifade eder. Bu düşünüşün önemi, günümüz sanatı kavrayışındaki özne hermeneutiğine[2] karşılık gelen çağrışımlarla donanmış olmasıdır. Tractatus'daki formel ciddiyet ve önermeler ötesinde, daha muğlak gözüken, metaforik ve daha karmaşık analojilere, katı ve durağan ifadeden, çağrışımsal ve geçişli bir ifadeye evriltmiştir (Utku, 1996, s. 18).

Wittgenstein'nın, dilin yapısının düşünme tarzımızı belirlediği ifadesi günümüz sanatındaki özne hermeneutiğinin demlenmesinde etkendir. 20. Yüzyılın ilk yarısında Wölfflin, Greenberg gibi formalist yönelimde ifadelendirilen eleştirmenlere, Riegl'in Kunstwollens'ı[3] Erwin Panofsky'nin simgesel-semiyotik çalışmalarıyla beraber iyiden iyiye yaygınlaşan göstergebilimin de bayrak sallaması ile dil-anlam ilişkisinde özellikli bir yoğunlaşma sanat kritiklerinde etkileşimli konumlanmalar yaratmıştır. Hal Foster'ın Tasarım ve Suç adlı yapıtında sanat tarihindeki çatışkılar adlı başlığındaki irdeleniminde kullandığı ifade bu süreci olurlar niteliktedir: "Claude Levi-Strauss, Fransız antropolog Marcel Mauss'un eserine yazdığı girişte, eleştirel söylemdeki bu tür terimlerden söz eder. Dilin, bir anlam patlaması sonucu, aniden ortaya çıktığını öne sürer- geride, bütün zamanlara yetecek kadar çok sayıda gösteren bırakan bir büyük patlama, bir gösterge patlaması" (Foster, 2012, s. 116).

Sanat ve Dil

Her ne kadar bu yazınsal *Sanat ve Dil (Art and Language)* oluşumuna dair bir ifadede odaklansa da, bu konsepti oluşturan zeminin düşünürlerine işaret etmek bu odaklanmanın niteliği açısından kaçınılmazdır. Göstergebilim ve dil zemininde eşzamanlı sorgulamalar, dilin göstergesel yanı, imajlar, davranışlar, yazınsallar, her türlü görselin gerçekleşmesi birbirinden farklıdır. Bu dizgeler birer "gösterge" olarak ifadelendirilir. Dili salt bir tümceyle sınırlandırmama eğilimi postmodern dönem düşünürleriyle beraber giderek daha da açımlanır hale getirilmiştir.

Sanat ve Dil grubunu kavramanın yolu, kendisini kavramsal sanatın zemininden yeşerttiğine göre, bu sürecin görüngüsel nitemlerine de değinmek yararlı olacaktır. 17. ve 18. yüzyıllarda gelişen "Aydınlanma" süreciyle beraber yeni bilgiye yönelik kabuller, buna bağlı

---

[2] "Bu yaklaşımın 20. yüzyıldaki önemli temsilcilerinden Hans-Georg Gadamer'e (1900-) göre hermeneutik, hermeneuien sanatı, yani bildirme, haber verme, çeviri yapma, açıklama ve açımlama sanatıdır. Gadamer, teolojik boyutta hermeneutiğin kaynaklandığı söylenceyi şöyle açıklar: Tanrıların habercisi/mesajcısı/elçisi Hermes tanrıların mesajlarını ölümlülere iletir. Öyle ki Hermes bunları ölümlülerin diline, onların anlayabile-cekleri şekilde çevirir. Hermeneutik etkinliği daima bir anlam bağlamını o an içinde yaşanılan dünyaya ak-tarma etkinliği olmuştur. Kadim geleneklerin kökleri üzerinde yükselmiş bir örnek olarak, insanların çeşitli etkinliklerinin; eylem, dil, söz, metin, norm, düşünce, kural, çeşitli ürünler, kurumsal organizasyonlar gibi anlamını kavrama ve açımlama, yorumlama sanatı olan hermeneutik; günümüzün kavramsal sanatı, lingu-istik çözümlemeleri, Derrida'nın yapısökümüne kadar gelebilen bir kavramdır." (Kahraman, 2011, s. 16).

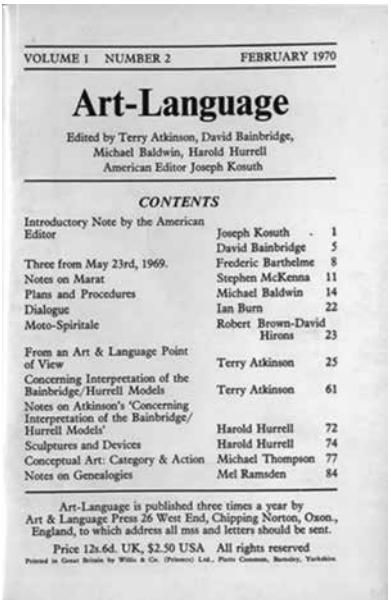
[3] "Riegl bu terimi, mimarlık tarihçisi Gottfried Semper'ın tilmizlerince öne sürülen maddi belirlenim iddiasına karşı, estetik özerkliği savunmak amacıyla ortaya atmıştı: Onlar iddialarını teknik becerinin temel doğasına dayandırırken, Riegl sanatsal iradenin göreli bağımsızlığından söz ediyordu" (Foster, 2012, s. 118).

modernizm ile beraber tüm düşünsel, felsefi söylemler de kendini post eleştiriye doğru yönlendirmiştir. Konumuz gereği daraltarak gittiğimizde Batı Sanatı, Empresyonizmden itibaren geleneksel algıların dışında yeni sorunsallarda kendini göstermiştir. Pozitivizm, rasyonalizm ve materyalizm anlayışları yapısöküme uğramış, bilimsel nitemler önemsense de, hayalgücü, öznel yaklaşımlar, sezgici ve mistik eğilimler sanatta daha da güçlenerek kendi dışavurumunu oluşturmuştur. 20. yüzyıldaki ekonomik kriz, savaşlarda kendine kapanan öznel insan yapısını daha da vurgular hale getirirken, bu durum görünen dünyaya dair kuşkuculuğu güçlendirmiş, beraberinde insanlığa dair etiksel ilkelere inançsızlığı da getirmiştir. Belirli eylemselliklerin ortaya çıkması ve dilsel çözümlemeler (Wittgenstein, Saussure, Barthes, Levi-Strauss v.b.) sanatın dille ilişkisinin de yoğunlaştığı bir süreci görülür hale getirmiştir.

Kavramsal Sanat'ın 1960'larda ortaya çıkmasında yine düşünsel konseptleri öne alan; Dada, Fütürizm, Konstrüktivizm, Pop Art, Kinetik Art, Yeni Gerçekçilik, Yeryüzü Sanatı gibi sanat anlayışları etkili olmuştur. Kavramsal sanatın düşünsel yapısı, Duchamp'ın 1910'larda ortaya attığı hazır nesne ile, artık yerinde bir klişe olarak, 1917 tarihli "Çeşme" adlı yapıtın tartıştırdığı kavramsal zeminde aranılabilir. Duchamp'ın yarattığı bu şey; 1960'lı yıllarda açığa çıkmış düşünsel edimsellik olarak okumak mümkündür. "Duchamp'ın sanatında öngörülen "düşünce olarak sanat" anlayışını her şeyden önce felsefeyle, dille, kimi zaman matematiksel formüllerle ilişkilendirerek salt kavram düzeyinde algıya yönelik bir sanatsal yaklaşım benimseyen ilk Kavramsalcılar arasında, ABD'de Robert Barry (1936), Lawrence Weiner (1942), Joseph Kosuth (1945), Mel Bochner (1940), İngiltere'de Sanat ve Dil grubu bulunur." (Antmen, 2009, s. 195). 1965'den sonra pek çok sanatçı, sanatın anlamına dair düşünceleri sanat eserinin oluşturulmasına yeğlemişlerdir.

Gelinen bu durum, göstergebilim ve dilbilim alanlarındaki yeni yaklaşımlara paralel bir devinim göstermiştir. Dile dayalı irdelemelerle, sanat ve dil arasındaki ilişkileri derinleştirerek ifadelendiren Sanat ve Dil grubunun üyeleri de kavramsal-düşünsel çözümlemelerini dilsel çözümlemelere paralel olarak etkin bir şekilde bu ilişkiyi geliştirmeye çalışmışlardır. 1967-73 yılları arasında Terry Atkinson, David Bainbridge, Michael Baldwin gibi İngiliz sanatçılar, sanata dair sorunlar üzerine ortak projeler geliştirerek *Art and Language* grubunu oluşturmuşlardır. Yoğunlukla dile dayalı sorunlar üzerine, varsayımsal sanat durumları yaratıp, ortak projeler gerçekleştirerek, 1968'de *Art and Language* (Sanat ve Dil) grubu kendini ifade eder hale gelmiştir.

Hazırladıkları dergi ile özellikle altını çizdikleri konsept; galerilerdeki sanat nesneleri yerine, sanat kavramlarını dilsel ve metinsel bir kurguda irdelemişlerdir. Bir nesnenin imajını, biçimbilimsel nitelikler yerine, özellikle dil aracılığıyla kavramsal bağlam içerisinde irdelemeyi tercih etmişlerdir. "Sanat ve Dil" grubu üyeleri dergi metinleri ve diyalogları için araştırma ve inceleme yaparken, sanatın ilerleme olanaklarını, sanat paradigmalarının yer değiştirmesini, sanatçı-izleyici ilişkisini, sanat kurumları-sanatçı ilişkisini ve sanat kurumları-sanat yapıtı ilişkisini de irdelemişlerdir (Özcan, 2009, s. 35).



VOLUME 1 NUMBER 2 FEBRUARY 1970

Art-Language

Edited by Terry Atkinson, David Bainbridge,
Michael Baldwin, Harold Hurrell
American Editor Joseph Kosuth

CONTENTS

Introductory Note by the American Editor	Joseph Kosuth	1
	David Bainbridge	5
Three from May 23rd, 1969.	Frederic Barthelme	8
Notes on Marat	Stephen McKenna	11
Plans and Procedures	Michael Baldwin	14
Dialogue	Ian Burn	22
Moto-Spiritale	Robert Brown-David Hirons	23
From an Art & Language Point of View	Terry Atkinson	25
Concerning Interpretation of the Bainbridge/Hurrell Models	Terry Atkinson	61
Notes on Atkinson's 'Concerning Interpretation of the Bainbridge/Hurrell Models'	Harold Hurrell	72
Sculptures and Devices	Harold Hurrell	74
Conceptual Art: Category & Action	Michael Thompson	77
Notes on Genealogies	Mel Ramsden	84

Art-Language is published three times a year by
Art & Language Press 26 West End, Chipping Norton, Oxon.,
England, to which address all mss and letters should be sent.

Price 12s.6d. UK, $2.50 USA

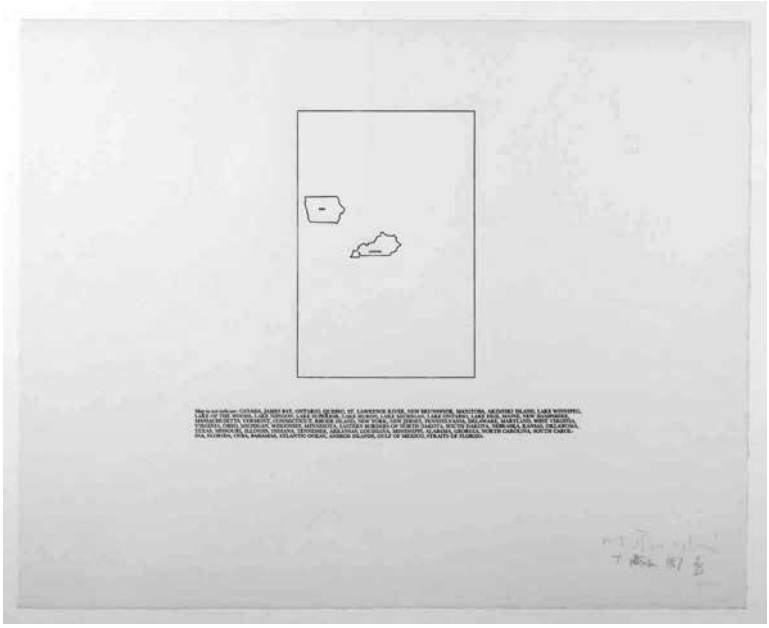
All rights reserved

Görsel 1. Art and Language. Erişim: 24.07.2015. http://artype.de/Sammlung/Bibliothek/a/a_l_2.htm

1970'lerden itibaren "Kavramsal Sanat" kullanımında yaygınlaşan terminoloji 1960'ların başında bir Fluxus yayınında Henry Flynt tarafından kavram sanatı olarak ifadesini bulmuştur. Sonrasında Joseph Kosuth ve *Art and Language* grubu tarafından farklı bir içeriğe de kendisini açmıştır. Düşünsel sürecin sanat eserinin kendisinden daha önemli hale geldiği, yine bu düşüncenin maddeleşmeye gereksinimi olmadığı, işin kendisi bazen gerçekleştirilmemiş olsa da o işi yapma fikri daha çok önemsenmiştir. Dile dayalı bir çalışma yoğunluğuna evrilmiş batı felsefesi kendini özelikle minimalist kavrayışta, yanısıra Sanat ve Dil grubu çevresinde kendini gösterir. Bu yeni yaklaşımlar düşünceyi biçimbilimden üstün tutar. Kosuth gibi sanatçıların yaptıkları işler sanatın dille ilişkisi açısından en tipik örneklerinden biridir. Kosuth, 1969 tarihli "Art After Philosophy" (Felsefeden Sonra Sanat) başlıklı makalesinde, sanat ve dil ilişkisinde kavramsal sanat terimini irdelemiştir. Kosuth'un sanatın dil bilimsel doğası olarak adlandırdığı şeyin ön kabulunu oluştururken bu ön kabulde içselleştirilmesi gereken şey; daha çok bir temsil analizi olarak ortaya çıkan sürecin kendisidir. Sanatın ontolojik derinliği üzerine yapılan kritiklerle Kosuth'un yaklaşımı neoavangard için de yeterli olamayacaktı. Kosuth'un sanatı, sanat düşüncesiyle eserini aynılaştıran görülür olana yaptığı gönderme 'neoavangard' ın bilinçdışı süreçlerinin ontolojik boyutunu dışarıda tutuyordu (Farago, 2006, s. 269).

Sol Lewit (1928-2007) gibi minimalist yaklaşımlarıyla kendini göstermiş bir isim, 1962'de resmi bırakıyor, yapıtlarını dil odaklı tartışmalarla ifadelendiriyor. Yapı terimini heykele tercih etmesi gibi, algı, tarif, temsil gibi nitemlere dil yoluyla dikkat çekiyor. Öte yanda görsel sanatlar, edebiyat, matematik ve doğa bilimleri gibi disiplinlerarası olan yeni bir düşünme

tarzına evrilen bir süreçte, Deleuze ve Guattari gibi düşünürler de "gündelik yaşam felsefesi" diye adlandırılan yaklaşımlarında, sanatçıların işlerindeki göstergelerin alt metinleri gibidir. Elbetteki adını örneklemediğimiz bir çok düşünür ve hatta sanatçının kendisi de bu alt metinleri kendi yapıtlarıyla bilince çıkaran bir görselliğin peşinde olmuşlardır. Bir yanda Robert Morris gibi sanatçılar; sanat eserlerine resim, heykel vb. demek yerine iş demek gibi kavramsal yeniliklerle geliyorken, öte yanda Lawrence Weiner gibi sanatçılar ise ekolojiye ve çevre kirletimine dair duvar bildirilerinde dilden yararlanıp, yapıtlarının varolması gerekmediğine ve etkisinin varolma önerilerinde yattığını ifade ederek, çalışmalarını kağıtta bırakmışlardır.



Görsel 2. Atkinson T. (1939). Baldwin M. (1945). Map to Not Indicate (1967). Erişim: 26.07.2015. http://www.tate.org.uk/art/artworks/art-language-terry-atkinson-map-to-not-indicate-p01357

Sanat ve Dil *(Art and Language)* grubunun yazınsal ürünü ilk olarak Terry Atkinson (1939) öncülüğünde 1969 Mayısında Coventry'de basıldı. *Art and Language* dergisinin editörleri olarak, Atkinson, Bainbridge, Baldwin ve Hurrell vardır. Editörlerin dışında kendi bağımsız duruşlarıyla da bu süreci derinleştiren LeWitt, Weiner ve Dan Graham gibi sanatçıların da katkıları vardır. Sanat ve Dil grubunda öncelleştirilen sorunsal sanat çalışmasının doğası olduğu fark edilir. Sanatçının fikirlerinin içeriği yazı dilinin göstergesel nitelikleri de kullanılarak ifade edilmiştir. Bu dönem dönem 'sanat teorisi' adlı kategorilerde ele alınması gereken bir retorik olarak görülmesi nedeniyle eleştirilmiştir. Öte yandan kavramsal sanatta genişleyen, dile dair yapısökümlerle kendi odağında daraltılan yaklaşımlar artık kendi içlerinde de bu sanat teorileri ve eleştirilerini de kapsar hale gelmiştir (Yılmaz, 2008, s. 17).

Sanat ve Dil grubu üyeleri dergi dialogları için araştırma yaparken, sanatın içkinleşme olanakları, sanat paradigmaları, sanatçı izleyici ilişkisi, sanat kurumları gibi yapıları ve kavramları da irdelemişlerdir. New York Sanat ve Dil grubu üyelerinin 1975-76'da yayımladığı *The Fox* yalnızca üç sayı çıkmıştır. *Art and Language* ise 1980'e kadar yayımlanmakla birlikte, grubun üyeleri dağılmış ve bu tarihten sonra Michael Baldwin, Charles Harrison grup içinde etkinlik göstermişlerdir.

Sonuç

Sanatın disiplinlerarası gerçekliğinde, özellikle günümüz sanatında, dil düşünme ediminin kritik bir payandasıdır. Sanat ve Dil grubunu oluşturan sanatçıların pratiğine tek tek bakıldığında da yine, postyapısalcılığa evrilen dönemde dilsel irdelemelerden etkilendiklerini görmekteyiz. Sanatçıların bu etkilenimler ile geliştirdikleri çözümlemeler, kendi yapıtlarında açığa çıkmaktadır. Süreci tersten şekillendiren sanatçı, kendisinin de kavramı etkileyebildiği bir interaktifliğe evrilmektedir. Böylelikle düşünür-sanatçı olgusu, yaratılan bağlamlarla beraber felsefi nitemleri derinleştirmektedir. Karşılıklı demenin ötesinde olabildiğince çok alanın birbirlerini etkiler durumda olması Sanat ve Dil grubunun belki de doğası gereği olan karakteristik yapısını gösterir. Disiplinlerarası pratiğin kaçınılmazlığını vurgulaması bağlamında Yeni-avangardın karşılaştırmalı-kapsayıcı yaklaşımları kökensel gerçeklik gereği özellikle irdelenmelidir. Böylelikle günümüzde şekillenen öncü dilin açığa çıkma parametreleri dünün oluşumlarının nasıl şekillendiğinden geçmektedir. Yazında secession dönemi üzerinden açımlanan ifade tam da bu etkileşimler zemininde yükseltilmiş kaydırmalı bir odak olarak alımlanmıştır. Sanat ve Dil oluşumundaki sanatçılar, yaklaşım tarzları, Wittgenstein gibi bir düşünüre büyütülerek bakılması, odaklar arasındaki sıcak bağlantı ile doğrudan ilişkilidir. Bu aralıkta belki de, bir çalışma için gereken zorunlu daraltım olgular arasında sonsuz sıcak bağlantı bilincini perdelememelidir. Özellikle günümüzde tanıklık ettiğimiz bir gerçeklik olarak; farklı birçok disiplinin disiplinlerarası bütünsel bir yapıda irdelendiğini görmekteyiz. Sanat ve Dil grubu sanatçılarına baktığımızda yaptıkları saha çalışması ile Wittgenstein'ın nihayetinde geliştirdiği *oyun kuramı,* Sanat ve Dil grubunun dergi dili, yanısıra grubu oluşturan sanatçıların ayrı ayrı olarak işlerini ortaya koyma biçimleri, oluşturdukları sorunsallar, Wittgenstein çekiminde hem zamansal hem de düşünsel olarak oldukça paraleldir. Postyapısal retoriğin gelişmesi *secession* döneminde yükselmektedir. Sanatçıları etkileyen, Wittgenstein'ın tanıklık ettiği bu dönemde, sanat, linguistik gibi disiplinlerde çok boyutlu analojiler açığa çıkmaktadır. Varsaydığımız bir dışarıda tutma eğiliminde bile, kuramlarıyla, yine konunun spesifik alanına dönen bütünsel bir yapıya dokunur Wittgenstein. Geliştirilen böylesi bir ifadenin birçok alanda da benzeri reflekse sahip olduğu görülmektedir. Matematikte fraktalların seçimlenmesi, toplumda farklı olanın, mutant olanın farkındalığına yönelen bir bilinç, özne biliminin şekillenmesi, gösterge patlamaları gibi konular kendinde reflektif bir doğada çalışmaktadır. Yapıt eleştirisi gibi bir çok alanda, vurgulanan bütünsel dokuda, hala büyük bir ilgi ile referans alınan Wittgenstein yakın bir gerçeklik olarak önemini korumaktadır. Sanat ve Dil grubundaki sanatçıların nesnelerden öte kavramı öncelleştirdiği tarz kavram düşünürlerini dinamik bir konumda tutmaktadır.

Kaynakça

Antmen, Ahu. (2009). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Farago, France. (2006). *Sanat* (Ö. Doğan, Çev.). Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Foster, Hal. (2012). *Tasarım ve Suç* (E. Gen, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Hadot, Pierre. (2011). *Wittgenstein ve Dilin Sınırları* (M. Erşen, Çev.). Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Kahraman, Jale. (2011). *Resim Sanatının Ezoterik Boyutları.* (Yayımlamamış Yüksek Lisans Tezi). Abant İzzet Baysal Üniversitesi, Bolu.

Karahan, Çağatay. (2010). "Dil Dışı Gösterge Olarak Sanat". Erişim: 04.07.2013, http://e-dergi.atauni.edu.tr/ataunisosbil/index

Karadayı, Handan. (2008). "Magritte ve Wittgenstein Bağlamında Resim-Dil İlişkisi Ve Gerçeklik Arayışı", Erişim: 04.08.2015, http://www.academia.edu/5866243/MAGRITTE_VE_WITTGENSTEIN

Özcan, Şefik. (2009). *Güncel Sanatta Dilsel Göstergeler*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Sanat Eseri Çalışma Raporu). Hacettepe Üniversitesi, Ankara.

Tansuğ, Sezer. (1993). *Sanatın Görsel Dili.* Ankara: Remzi Kitapevi Yayınları.

Tunalı, İsmail. (2011). *Felsefe Açısından Kültür, Sanat ve Dil.* İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Yayınları.

Tunalı, İsmail. (2002). *Sanat Ontolojisi.* İstanbul: İnkılâp Kitapevi.

Utku, Ali. (1996). *Wittgenstein'da Resim Kuramı ve Metafizik*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Atatürk Üniversitesi, Erzurum.

Yıldırım, Leyla. (2011). "Sanat- Zanaat Buluşması ve Wiener Werkstätte Tekstilleri". Erişim: 02.08.2015, http://www.sanatvetasarim.gazi.edu.tr/web/makaleler/8_leyla.pdf

Yılmaz, Serdar. (2008). *Kavramsal Sanatta İroni ve Olumsallık.* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.

SANAT YAZILARI, 2015; (33): 335-358 / ARAŞTIRMA MAKALESİ

GÖRSEL SANAT ALANINDA SANAT YAPITI-MİMARİ MEKÂN BİRLİKTELİĞİ ÜZERİNE

ON HAND-IN-HAND CASE OF WORK OF ART AND ARCHITECTURAL SPACE IN THE FIELD OF VISUAL ARTS

HATİCE SUNA SÖNMEZALP
Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı
sunas34@hotmail.com

Öz: *Geçmişten günümüze görsel sanat yapıtlarının var olması, korunması, sergilenmesi ve izleyiciyle buluşması için mekânın gerekliliği yadsınamaz bir gerçektir. Bu görüş; görsel sanat alanında şehrin meydanlarını, parklarını, kamusal alanlarını, binaların cephelerini bir tuval gibi kullanan ve mekânla bütünleşen çağdaş sanat yapıtları için de geçerlidir. Bu bağlamda günümüzde, uluslararası sanatsal projelerin; sınırlandırılmış kendince kesin kuralları olan mekânlar olmaları nedeniyle müzeler sanat galerileri yerine, çoğunlukla tarihsel- sosyal anlamda değer taşıyan, döneminde sanatla ilgili öyküsü olan mimari yapılar ve bu yapılarla çevrili meydanlar, avlular, bahçelerde gerçekleşiyor olması da rastlantı değildir. Çalışmanın amacı: sanat tarihinin hemen her sayfasında rastlayabileceğimiz sanat yapıtı-mimari mekân birlikteliğini, görsel sanatlar alanında geçmişten ve günümüzden seçilen örnekler aracılığıyla irdeleyerek, kaçınılmazlığını vurgulamaktır.*

Anahtar Sözcükler: *Mekân, Sanat Yapıtı, Sanat Müzesi, Mimari Mekân, Kentsel Mekân.*

Abstract: *It is an inevitable fact that space is a must for existence, conservation, display of and meeting with the audience the works of visual arts from past up to present. This view is also true for contemporary works of art using city squares, parks, public areas, and façades of buildings as canvas and integrating with space in visual arts. In this context, it is not a matter of coincidence that today international art projects are not held in museums, art galleries having confined strict rules in their own respect but architectural buildings and squares, yards, gardens surrounded by such structures having stories from their times and having value in*

GELİŞ TARİHİ: 25.05.2015 | **KABUL TARİHİ:** 19.10.2015

terms of history-social area. Aim of the study: To emphasize inevitable hand-in-hand unification of works of art and architectural spaces that can be seen in almost every page of art history through studying cases selected from past to today in the field of visual arts.

Keywords: *Space, Work of Art, Museum of Art, Architectural Space, Urban Space.*

Giriş

İnsan, doğadaki varlığını sürdürebilmek adına, yaşamını tehdit eden soğuk-sıcak, yağmur, kar, rüzgâr, yıldırım vb. doğal etkenlerden korunmak için sığındığı mağaralar ve ağaç kovuklarından başlayarak, uzun bir uğraş sonunda kendi evrenini yaratmıştır. Varlığını belirleyen ilk resimlerin de bu doğal sığınaklarda bulunması, sanat yapıtının var olması için mekânın gerekliliğine açık bir kanıt olarak gösterilebilir. Tarihin başlangıcından günümüze mekân-sanat yapıtı birlikteliğinin, dönemine bağlı farklılıklarla gelecekte de süreceği açıktır. Bu bağlamda Michel Foucault: "Bir bilgi, aynı zamanda bir mekândır; özne bu mekânın içinde konumlanarak, kendi söyleminde geçen nesnelerden söz eder" açıklamasıyla insan-mekân ilişkisinin basitçe altını çizer (Lefebvre, 2014, s. 35). Önce mekân, daha sonra mekânın içine konumlanan özne ve öznenin ürettiği sanat yapıtı sıralaması yeterli gibi görünse de, öncelikler ve ilişkiler uzun bir araştırma konusu olabilecek karmaşık bir tablo çizer.

"Mekân" kelimesi araştırıldığında, farklı cümle yapılarında benzer tanımlarla karşılaşırız. Türk Dil Kurumu Sözlüğü'nde: "Yer, bulunulan yer" sözleriyle tanımlanan "mekân" kelimesi: Henri Lefebvre'in "Mekân Üretimi adlı kitabı için, Cihan Özpınar tarafından kaleme alınan sunuş yazısında: "Türkçeye Arapçadan geçmiş olup, 'herhangi bir varlığın şu veya bu şekilde bir yerde var olması' anlamına gelen *kevm* (kef-vav-mim) kökünden türemiştir. Dolayısıyla mekân, bir varlığın herhangi bir biçimde var olduğu yerdir." (Lefebvre, 2014, s.7) şeklinde, açıklanır. Remi Hess aynı kitap için yazdığı önsözde: mekânın tarihin ürünü olduğunu belirtir (Lefebvre, 2014, s. 15). Lefebvre'in :"Her "özne" kendini tanıdığı ya da yitirdiği, dolayısıyla yararlandığı ya da değiştirdiği bir mekânın içine yerleşir" sözleri de mekân-insan ilişkisinin kaçınılmazlığını vurgular (2014, s. 64). "Mekân, doğrudan insanla ilgili olan, içinde yaşanılan yerdir" tanımı da, yalnızca insanın varlığına odaklanır (Yılmaz, 2012, s. 248). Mekâna ilişkin: iç mekân, dış mekân, mimari mekân, kentsel mekân, mutlak mekân vb. alt tanımlar söz konusu olsa da, ortak payda insandır. İnsana özgü objeler, sanat yapıtları, mekânda insanın varlığının işaretleridir. Müzeleri dolduran binlerce yıllık objeler yanında, heykeller resimler kısaca sanat yapıtları mekânda var olur, korunur ve izlenirler. Bulundukları odalarla (mekân) birlikte müzelere taşınan ve sergilenen sanat yapıtları olduğu gibi, geçmişte var oldukları mekânın yeniden inşa edilen modelinde sergilenen örnekler de az değildir. Berlin Bergama Müzesi örneğinde olduğu gibi; yaratıldığı mekândan koparılan sanat yapıtlarının, şehir ölçeğinde yeniden inşa edilen modelinde, anlam yitimini en aza indirerek sergileme çabası da, mekân-sanat yapıtı ilişkisinin önemine dikkat çeker.

İnsanın mağaralara yerleşmesi ve sanat tarihinin ilk görünür örnekleri olan duvar resimlerinin bu mağaralarda yer alması ile başlayan mekân-sanat yapıtı beraberliği, başlangıçtan günümüze karmaşık olduğu kadar üretken, üretken olduğu kadar da etkili bir çizgide sürmektedir. Doğanın kendisine sunduğu olanaklarla yetinmeyen insanın, kendi evrenini yaratma yolunda teknolojik açıdan kaydettiği gelişme ve estetik kaygılar taşımaya başlamasıyla devreye giren "mimarlık"; mekânda insan ve insanla var olan sanat yapıtı ilişkisinin

sanatsal açıdan olduğu kadar toplumsal, ekonomik, politik açılardan da son derece karmaşık bir olguya dönüşmesine neden olur. Mağaralar, barınma gereksinimini karşılayan doğal hazır mekânlardır. Mimari mekânlar ise, barınma sağlık, eğitim, dinlenme vb. işlevleri yerine getirmek üzere; insanın doğayı kontrol altına alma çabalarının, gücün, kültürel ve ekonomik zenginliğin göstergesi olarak, araştırma, uzmanlık, incelikli hesaplamalar içeren bir süreç sonunda yaratılan mimari yapıtların varlığının sonucudurlar. Geçmişten günümüze farklılıklar kaydedilse de, görsel sanat yapıtlarının mimari yapıtların iç ve dış mekânlarının görsel değerine katkıda bulunmak üzere önceden planlanarak yaratıldıkları veya tam tersi bir anlayışla, sanat müzeleri örneğinde olduğu gibi, mimari yapıtların görsel sanat yapıtları için inşa ediliyor olması sanat yapıtı-mimari mekân birlikteliğinin kaçınılmazlığının kanıtıdır.

Bu makalede, sanat yapıtı-mimari mekân birlikteliği; doğal mekânlarda (mağaralar) var olan ilk sanat yapıtlarından başlayarak, seçilen özgün örnekler üzerinden irdelenecektir. Bu bağlamda; mimari yapıtların iç ve dış mekânlarında var olmak üzere yaratılan görsel sanat yapıtlarından, görsel sanat yapıtlarının sergilenmesi ve izlenmesi adına yaratılan mimari yapıtlardan, mimarlık imgelerini mimari ve kentsel mekânları kullanan çağdaş sanat yapıtlarından örnekler, araştırma kapsamında değerlendirilecektir.

Mağaralardan Kutsal Mekânlara

İnsanın barınma dürtüsüyle, sığındığı mağaralar, doğal mekânlardır. Duvar resimleri de, görünür, izlenebilir ilk sanat yapıtlarıdır ve sanat yapıtı-mekân birlikteliğinin de ilk kanıtları olarak gösterilebilir (Görsel 1). Lefebvre'in açıkladığı gibi: "Bu resimler görülmek için değil, "var olmak" için ve orada "oldukları"nın bilinmesi için yapılmışlardır" (2014, s. 265). Güney Fransa'da mağaraların duvar ve tavanlarında bulunan resimler. Resim sanatının ilk örnekleri olarak değerlendirilir (Gombrich, 1992, s. 31).

Görsel 1. Yaklaşık 15000 yıl önce, Lascaux Mağarası'nda Duvar Resimleri. Dordogne, Fransa. Gombrich, Ernst Hans. (1992). Sanatın Öyküsü. İstanbul: Remzi Kitabevi, s. 23.

Mağaraların doğal etkenlere karşı en güçlü korunaklar olması, bu resimlerin günümüze ulaşmasını sağlamıştır. Thomas Mc Evilley: "Fransa ve İspanya'da, Paleolitik çağdan kalma Magdeleniyen dönemi ve Aurignac döneminden resimli mağaralar vardır. Bu mağaralar-

da resimler özellikle dış dünyadan soyutlanacak şekilde zor ulaşılır noktalarda yer alır "sözleriyle, insanın ve yarattığı eserlerin mekânda var olup korunduklarına dikkat çeker (O'Doherty, 2010, s. 10).

Daha sonraları doğanın kendisine sunduklarını yeterli bulmayan insan, gelişen teknolojik olanaklarla doğanın sınırlarını zorlayarak yaşadığı çevreyi değiştirmek adına, kendi evrenini yaratma yolunda estetik kaygılar taşımaya başladığında; "mimarlık" devreye girer. Bazı kuramcılar, mimarlığın estetik ereğin yanı sıra, estetik olmayan bir ereğe (barınma) hizmet etmesi nedeniyle, "güzel sanatlar" yerine "uygulamalı sanatlar' kapsamında değerlendirilmesi gerektiğini öne sürerler (Tunalı, 2004, s. 190). Görsel sanatın varlığının mimari yapıtlara, dolayısıyla estetik değer taşıyan mimari mekânların varlığına bağlı olduğu gerçeği bu tartışmaları noktalar.

Sanat tarihinin her sayfası önce mimari yapıtların dolayısıyla mimari mekânların görsel sanat yapıtlarına ev sahibi olmanın ötesinde, varlıklarının nedeni olduğuna ilişkin örneklerle doludur. Mezopotamya, Mısır, Yunan, Roma uygarlıklarında inşa edilen piramitler, tapınaklar, kral mezarları, saraylar vb.nin sanatın mekânları olduğu; duvarlarının tavanlarının resimlerle, salonlarının bahçelerinin heykellerle donatıldığı yadsınamaz bir gerçektir. Tarihin her döneminde inşa edilen mimari yapıtların estetik değerlerine katkıda bulunacak sanat yapıtlarıyla birlikte tasarlandığı bilinir. Sanatçıların mimar, ressam, heykeltıraş olduğu ('Michelangelo' gibi) dönemlerden günümüze, mimarlık ve görsel sanat yapıtlarının birlikte tasarlanmasının süregelen bir eğilim olması sanat yapıtı-mimari mekân beraberliğinin kaçınılmazlığını da gözler önüne serer.

Hıristiyanlığın erken döneminde tapınak olarak inşa edilen, "bazilika" adıyla anılan, boyu eninden uzun, geniş salonların süslenmesinde kutsal imgeler sorun olmuştur. Resimlerin eğitimle verileni anımsatmak ve kutsal öykünün anısını uyanık tutmak amacıyla, çoğunun okuma yazması olmayan kilise üyelerine yardımcı olacağı için yararlı bulunarak, VI. yüzyılda yaşamış olan 590-604 yılları arasında Papalık görevini sürdüren Gregorius Magnus (Eco, 2014, s. 788) tarafından onaylanması, özellikle resim sanatının gelişmesinde başlıca etken olarak görülmüştür (Gombrich, 1992, s. 95). Daha sonra Ortaçağda kiliseler ve zenginleşen yöneticilerin gövde gösterisine sahne olan şehirlerde inşa edilen katedraller, meydanlar, saraylar da resim ve heykellere ev sahipliği yapan mekânlar sunan mimari yapıtlardır. Hıristiyan geleneğin mimari ve sanata katkılarını Lefebvre'in açıklaması vurgular:

> Hıristiyan gelenek, büyüsel-dinsel kendiliklerle dolu, yeryüzüne ve yeraltı dünyasına (ölüler) bağlı, ama tören kurallarına ve formalizmlere tabi kılınmış, kötücül ya da iyicil, erkek ya da dişi tanrılarla dolu bir mekânı Roma'dan veya Romalılardan alıp moderniteye kadar taşımıştır. Gökkubbe, göksel küreler, iskân edilmiş toprağın ortasındaki Akdeniz gibi mekânın antik temsilleri tehlike altındayken, temsil mekânları varlıklarını sürdürdüler: ölüler toprağı, süreğen ya da toprak güçleri, derinlik ve yükseklik. Sanat, resim, heykel ya da mimari kaynaklarını burada buldu hâlâ da bulmaktadır (2014, s. 243).

Tarihin her döneminde varlığını koruyan, mimari duyarlılıkla inşa edilen temsil mekânları olan kiliselerin, katedrallerin resim ve heykeller için bir sığınak olduğu açıktır. Ortaçağda, üç boyutlu fiziksel biçimlerin, kutsallaştırma ve putperestlik riski nedeniyle, dini mekânlarda uzunca bir süre heykel kullanılmadığından, koruduğu kutsal emanetin biçiminde tasarlanan mahfazalar, ilk heyke örnekleri olarak değerlendirilir (Eco, 2014, s. 710). Sanat yapıtlarını kutsal emanet mahfazaları benzeri, bir tür ulaşılmazlık zırhıyla koruyan ve yücelten de mimari yapılardır.

Görsel 2. Leonardo da Vinci, 1495-1498, Son Akşam Yemeği/Last Supper. Milano, İtalya. Gombrich, Ernst Hans. (1992). *Sanatın Öyküsü.* İstanbul: Remzi Kitabevi, s. 225.

Rönesans denilen büyük dönemin hiçbir biçimde açıklaması olamayacağından söz eder Gombrich (1992, s. 218). VI. yüzyılın başlangıcı, İtalyan sanatının en ünlü, öteki çağların ise en parlak dönemlerinden biridir. Rönesans mimarı herhangi bir işlev endişesine düşmeksizin, sade oranlarının güzelliği, içinin genişliği ve bir bütün olarak binanın güçlü görkemliliği için tasarlar. Leonardo da Vinci'nin olgunluk çağında tamamladığı az sayıdaki yapıttan biri olan, Milano'da 'Santa Maria delle Grazie Manastırı' rahiplerinin yemek yedikleri dörtgen salonun bir duvarını kaplayan 'Son Akşam Yemeği' (Last Supper) freskosu sanat yapıtı-mimari mekân beraberliğinin en etkili örneklerindendir (Gombrich, 1992, s. 224). (Görsel 2). Duvar resimlerinin yansıttığı belirsiz açılarla izleyicinin doğru bakış açısını bulabilmek için çabalaması gerektiği (O'Doherty. 2010, s. 34) düşüncesinden yola çıkılarak, Leonardo'nun mekân için, mekâna özgü çözümünün başarısı açıktır. Da Vinci'nin freskosunu on beş dakikalık bir zaman diliminde görmek için, günler öncesinden randevu almak zorunda kalan sanat takipçilerinin çok azının, günümüzde müzeye dönüştürülen 'Santa Maria delle Grazie Manastırı'nın mimari yapısı ile ilgileniyor olmaları, sanat yapıtlarının var oldukları mekâna büyülü bir değer kazandırdığının da göstergesidir. 1466-1490 yılları arasında Guiniforte Solary tarafından inşa edilen yapıya, 1492'de Bramante'nin eklediği bir bölümün varlığının da sonucu değiştirmediği açıktır (http://www.italia.it/en/travel-ideas/unesco-world-heritage-sites/santa-maria-delle-grazie-with-the-last-supper.html).

Görsel 3. Michelangelo Buonarotti, 1508-1512, Adem'in Yaratılışı/The Creation of Man. Sistin Şapeli tavanından bir bölüm. Vatikan, İtalya. Gombrich, Ernst, Hans. (1992). *Sanatın Öyküsü.* İstanbul: Remzi Kitabevi, s. 236.

Yüzyıllar boyunca inşa edilen mimari yapıtlar, dolayısıyla mimari mekânlar, sanat yapıtlarının varlıklarının nedeni olsalar da, günümüzde değerlerini öne çıkaran bu yapıtlar aracılığıyla ilgi odağı oldukları yadsınamaz. Bu bağlamda mimari yapıtlar ve sanat yapıtlarının birbirinden bağımsız değerlendirilmesinin, her iki taraf için de değer kaybına neden olması sanat yapıtı-mimari mekân birlikteliğinin kaçınılmazlığını vurgular.

Papa II. Giulio'nun Vatikan'da, Papa IV. Sisto tarafından yaptırılmış, duvarları Boticelli, Ghirlandaio gibi önceki kuşağın en ünlü sanatçılarının yapıtlarıyla bezenmiş: "Sistin Şapeli" de "Son Akşam Yemeği" örneğinde olduğu gibi; çıplak tavanının resimlenmesi görevini üstlenen "Michelangelo'nun dört yılda tamamladığı tavan resmi nedeniyle, günümüzde sayısız sanat takipçisi tarafından ziyaret edilmektedir (Gombrich, 1992, s. 231-235). (Görsel 3). Bu bağlamda; mimar Giovannino tarafından tasarlanan Sistin Şapeli'nin çıplak tavanının "Michelangelo'nun tuvali olduğu, mimari mekânlarının bir sanat eseri için altyapı oluşturması nedeniyle, zaman içinde dini bir temsil mekânının ötesinde değer kazandığı açıktır (Santini, 1993, s. 112-121). Vatikan'ın en çok ziyaret edilen mekânlarının; aynı tarihlerde yine "Papa II. Giulio" tarafından görevlendirilen Rafaello'nun yarattığı duvar ve tavan resimlerinin bulunduğu odalar olması da rastlantı değildir (Gombrich, 1992, s. 240). Sanat yapıtı-mimari mekân birlikteliğinin karşılıklı değer artışına, katkıda bulunduğuna ilişkin örnekler çoğaltılabilir.

Saraylardan Sanat Müzelerine

Rönesans sarayları da, tıpkı kiliseler gibi sanat eserlerinin varlığının nedeni olan mimari mekân örnekleridir. Sarayları veya kiliseleri inşa etmek, salonlarını sanat eserleriyle donatmak, böylece kültürel ve ekonomik zenginliği öne çıkarmak; Mısır, Mezopotamya kültür-

lerinde olduğu gibi Rönesans İtalya'sında ve sonrasında da geçerli başlıca etkileme yolu olarak bilinir.

Görsel 4. Giorgio Vasari, 1581, Galeri Ufizzi iç mekân görüntüsü, Floransa, İtalya. Fossi, Gloria. (2010). *Ufizzi.* Prato-İtalya: GiuntiİndustrieGraficheS.p.A, s. 20.

Floransa'da, dar uzun iç avlusunu çevreleyen mekânları, ideal bir galeri olarak Rönesans'ın ünlü mimarı 'Giorgio Vasari' tarafından 1560'da, sanatsever 'Medici Ailesi'nin resim ve heykel koleksiyonları için tasarlanan: 'Ufizzi Sarayı', 1581'de bitmiş, döneminde kültür ve sanat merkezi olan şehrin simgesi olmuş bir mimari yapıttır (Fossi, 2010, s. 12). 1765'te resmen halka açılan saray varlığını ve ününü borçlu olduğu sanat yapıtlarıyla günümüzde de müze-galeri olma özelliğini korumaktadır (Görsel 4). Floransa'da bir başka saray: 1457'de büyük olasılıkla 'Brunelleschi' tarafından tasarlanan 'Pitti Sarayı' da, banker 'Luca Pitti' tarafından kasaba ikametgâhı olarak inşa ettirildikten sonra, 1549'da 'Medici Ailesi' tarafından satın alınarak 'Toskana Büyük Dükalık İkametgâhı' olarak kullanılır ve sanat galerisi kimliğinde halka açıldığı 1919'dan günümüze varlığını sürdürmektedir (http://en.wikipedia.org/wiki/Palazzo_Pitti).

Aristokrasinin, güç ve zenginliğin simgesi olan sarayların hemen hepsi benzer şekilde günümüzde müze olarak halka açılmış olup; kültür mirası olarak sergilenen geçmiş uygarlıklara ait objeler, kitaplar, giysiler vb. yanında, 'Louvre Müzesi'nde olduğu gibi sanat yapıtlarını da bünyesinde barındırmaktadır. Leonardo'nun en ünlü eseri: 'Mona Lisa' başta olmak üzere zengin sanat koleksiyonu yanında geçmişinden taşıdığı sosyal, tarihi kodlarla 'müze' mekânı içinde, Lefebvre'in belirttiği gibi: 'zaman ile nesne arasında varolan dolayımı' görünür kılar (2014, s. 109). Her ne kadar saraydan, kamu binalarından bozma müzeler, yakın tarihlere kadar, günümüzde ve gelecekte koruma, sergileme işlevini sürdürseler de; geçen yüzyıldan başlayarak hızla değişen sanatsal pratikler doğrultusunda sanat yapıtlarının ölçü, teknoloji vb. açılardan, beklentilerini karşılamada yetersiz kaldıkları açıktır. Bürger'in belirttiği gibi: "Sanat, formlarıyla olduğu kadar, kurumlarıyla da, artık toplum ve hayatı değil, kendisini temsil eder" (2004, s.21). Bu nedenle sanat müzelerinin planlama aşamasından

başlayarak, değişen sanatsal pratiklerin beklentilerini karşılayacak mekânlar yaratan mimari anlayışla inşa edilme zorunluluğu ortaya çıkar.

Sanat tarihinin Romantizmin arifesinde, sanat müzesinin de ondan bir gün sonra doğduğundan sözeden Norbert Lynton; sanat müzelerinin kendince sınırlamaları olduğunu, sanat eserlerini koruduğunu, onlar hakkında bilgileri derleyen paha biçilmez bir değere sahip, halkın sanatı ve sanat eserlerini görebileceği tek yer olduğunu belirtir. Müzelerin dünya sanatının çeşitliliğini, bunların altında yatan insan yaratıcılığının birliği fikrini vurguladığını öne sürer. Çağdaş sanatı da kapsamına aldığında; halkın o zamana dek, son yılların sanatının bir sürü sorumsuz, keyfi çalışma ve uygulamalardan oluştuğu yargısının azalmasına yardım etseler de, hiçbir zaman doğanın gerçek bir parçası olamayan botanik bahçesi benzeri, sanatın doğal halinden uzaklaştırılmasını da engelleyemediğini ifade eder (1991, s. 373).

Görsel 5. Frank Lloyd Wright, 1959, Guggenheim Müzesi, 5. Caddeden görünüş, New York, ABD. Solomon R.GuggenheimMuseum. Erişim: 22.05.2015, http://en.wikipedia.org/wiki/Solomon_R._Guggenheim_Museum.

Sanatın yaratıldığı mekânın dışında bir yerde sergilenmesinin değer açısından kayıplara yol açtığını öne süren görüş oldukça güçlüdür. Kökenleri sanat tarihinden ziyade dinler tarihinde bulunan, geçmişi ortaçağ kilisesinden öteye, Mısır mezar odalarına kadar uzanan, teşhir biçiminde bir sonsuzluk duygusu uyandıran mekânların, dış dünya algısını yok edecek şekilde tasarlanarak, zamanın akışından korunmuş bir sonsuz varoluş yanılsaması yarattığı, dolayısıyla değer kazandırdığı da açıktır (O'Doherty, 2010, s. 10). Daniel Buren, sanat yapıtının, bir galerinin hem kültürel hem mimari koşullarının yansıttığı rolü görmezden gelse ve önceden tanımlı olmakta dirense de, sonuçta her yerin: biçimsel, mimari, sosyolojik ve politik olarak kendi anlamını, içinde gösterilen nesneye aşıladığını belirtir. Buren: 'Bir dilim ekmeği bir müzeye koymak, ya da orada sergilemek o müzenin işlevini değiştirmez ama müze, en azından sergi süresince, o bir dilim ekmeği bir sanat yapıtına dönüştürür' sözleriyle müzelerin gerçek fonksiyonunu tanımlar (O'Doherty, 2010, s. 18).

Sanat yapıtı-mimari mekân birlikteliğinde, karşılıklı değer alış verişine de açıklık getirir.

Görsel 6. Frank Lloyd Wright, 1959, Guggenheim Müzesi iç görünüş, New York, ABD. Solomon R. Guggenheim Museum, Erişim: 22.05.2015, http://en.wikipedia.org/wiki/Solomon_R._Guggenheim_Museum.

Sanat müzelerini, diğer müzelerden farklı kılan belirleyici özellik: mimari açıdan sanat yapıtlarını sergilemek için tasarlanmış özgün mimari mekânlar içermeleridir. Lefebvre'in: "her mekânsal düzenleme, zekânın üst üste binmesine ve eşzamanlılığı üreten öğelerin maddi olarak bir araya gelişine dayanır" sözleri sanat müzelerinin toplumsal, sosyolojik, ekonomik kodları içeren planlama ilkelerinin de değerlendirilmesi gerektiğinin ipuçlarını verir (2014, s. 25). Sanat müzeleri; çağının özelliklerini kültürel beğenilerini yansıtan, çoğunlukla üstün bir zekâ ve duyarlılıkla yaratılan sanat yapıtlarının algılanmasına katkıda bulunmak üzere tasarlanan mimari mekânlar içermelidirler. Bu bağlamda; sanat yapıtı-mimari mekân birlikteliğinin kaçınılmazlığını vurgulamak açısından olduğu kadar, mimari planlama açısından da dikkate değer örneklerden biri: insan ve çevreyle uyumlu 'organik' tasarımlarıyla tanınan mimar 'Frank Lloyd Wright'ın (1869- 1959) olgunluk döneminde New York'ta gerçekleştirdiği 'Guggenheim Müzesi'dir (Görsel 5).

Kandinsky, Mondrian gibi erken modern sanatçıların avangard yapıtlarının sergilenmesi amacıyla planlanması düşünülen, Wright'ın farklı bir bakış açısıyla, kendi deyimiyle 'ruhsal bir tapınak' olarak tasarladığı yapı; zeminden yukarı doğru genişleyen sarmal biçimi, kubbe şeklinde camdan çatısı, aşağıdan yukarıya kesintisiz rampasıyla 20. yüzyıl mimarlığının en önemli örneklerinden biridir (Görsel 6).

Görsel 7. Maurizio Cattelan, 2011, Hepsi/All. New York Guggenheim Müzesi, ABD. MaurizioCattelanallretrospective at guggenheim. new.york. Erişim: 22.05.2015, www.designboom.com/art/maurizio-cattelan-all-retrospective--at-guggenheim-new-york/

O'Doherty'nin işaret ettiği gibi: "biraz kilise kutsiyeti, biraz mahkeme salonu resmiyeti, biraz deney laboratuvarı gizemiyle şık bir tasarımı buluşturan" modern sanat galerisi, "benzersiz bir estetik mekân" olarak 20. yüzyıl sanatının kendine has 'kabuğu' dur" (O'Doherty, 2010, s.15). 1952'de tamamlandığında sanat yapıtlarını gölgede bırakabilecek mimari yapısı ve ana spirali çevreleyen karanlık ve penceresiz nişlerde sergilemenin zorluğu nedeniyle eleştirilen 'müze', sanat dünyasında daha önce var olmamış bir uyumu gerçekleştirir. Girişten başlayarak en tepeye kesintisiz uzanan rampa sanat yapıtlarının da kesintisiz ve bütünlük içinde algılanmasını sağlamak üzere tasarlanmıştır. Bir sanat yapıtının anlam ve değerinin belirlenmesinde, nesnenin kendisi kadar sergilendiği mekânın etkisi göz önüne alındığında, Wright'ın sanat yapıtı-mimari mekân beraberliğinin kaçınılmazlığını vurgulayan tasarımının amacına ulaştığı açıktır (http://en.wikipedia.org/wiki/Solomon_R_Guggenheim_Museum).

Sanat müzesi olarak tasarlanan özgün ilk mimari yapıt olarak tanımlayabileceğimiz 'Müze'nin ortasında zeminden tavana kadar uzanan devasa boşluk, tuval mekânının sınırlarını zorlayan çağdaş sanat yapıtlarının sergilenmesi ve algılanması açısından yeni arayışlara zemin hazırlar. Sanatçı Murizio Cattelan, 2011 yılında gerçekleştirdiği "Hepsi" (All) adlı sergide, yaşam boyutunda balmumu heykellerini, 'Guggenheim'ın iç boşluğunda kubbeden zemine kablolarla sallandırarak sergiler (Görsel 7). Sergi müzenin mimari mekânlarının, sanatçının işlerinin farklı bir görsellikte sunulmasını sağlayacak ölçülerde planlandığını ve sanat yapıtı-mimari mekân arasındaki karşılıklı değer alışverişini de vurgular (www.designboom.com/art/maurizio-cattelan-all-retrospective-at-guggenheim-new-york/).

Görsel 8. Frank O'Gehry, 1997, Bilbao Guggenheim Müzesi dış görünüş, Bilbao, İspanya. GuggenheimMuseum Bilbao. Erişim: 22. 05.2015, http://en.wikipedia.org/wiki/Guggenheim_Museum_Bilbao

Wright'ın Guggenheim Müzesi, Solomon R. Guggenheim Vakfı'nın beş müzesinden ilki ve bir ilk örnektir. 1980'lere doğru sanat müzelerinin sayılarının hızla artmasında, kültürel ajandada dikkat çeken yeni gelişmeler ve bir karşı hareket olarak avangardın hızla meşrulaşması yanında, Wright'ın başarısının payını da göz ardı etmemek gerekir. Paris'te 'George Pompidou' (1977), İngiltere'de 'Whitechapel' (1985), 'Saatchi Gallery' (1984), Londra'da 'Tate Liverpool' (1988) gibi kayda değer örnekler yanında; organik tasarımlarıyla tanınan mimar Frank O'Gehry tarafından, Wright'ın izinde benzer bir anlayışlatasarlanıp 1997'de tamamlanan 'Bilbao (İspanya) Guggenheim Müzesi' de, özgün bir mimari yapıttır (Görsel 8). Organik formu ile şaşırtıcı görünen devasa yapı, başlangıçta kentsel doku içinde kabul görmese de, yapısal ve görsel özelliklerini ortaya koyan bir kırılma gerçekleştirir. Çevresini saran sembolik tarihi düzeni silip süpürerek, Bask bölgesine özgü durgun mimariyi, çevresindeki şeylerin biçimleri ve işaretlerinde saklı karmaşayı ortaya çıkarır. Yapının hareketliliği çevrenin durgun yüzüne bir şok dalgası göndererek açıkça dilsel bir deprem ilan etse de, bir zaman sonra absorbe edilir (Celant, 2009, s. 27).

Daimi sanat koleksiyonunu sağlayan 'S.R.Guggenheim Vakfı' ve Bask yönetiminin proje ve mali konulardaki işbirliği sonucu gerçekleştirilen, şehrin iş ve tarihi bölgelerinden doğrudan erişilebilen 'Müze'; Güzel Sanatlar Müzesi (Museo des Bellas Artes), üniversite ve eski belediye binasının oluşturduğu, bir kültür üçgeninin merkezindedir. Müzenin girişinde yer alan kamuya açık meydan, eski şehir ve nehir, Guggenheim ve Güzel Sanatlar Müze'si arasındaki yaya trafiğini teşvik eder. Eğrisel köprüler, cam asansörler ve merdiven kuleleriyle üç kata dağılan sergi galerilerine bağlanan, ana girişteki geniş merkezi avludan, sırlı açık alanlara akan ışığıyla heykelsi bir çatı formu yükselir. Avlunun 50 metreden fazla devasa yüksekliği; anıtsal yerleştirmeler, özel etkinlikler için davet niteliğindedir (Görsel 9). Frank O'Gehry tarafından sergi mekânları; kalıcı koleksiyonlar için kare, geçici koleksiyonlar için

uzun dikdörtgen ve seçilmiş yaşayan sanatçıların sergileri için eğrisel olmak üzere, üç ayrı tipte tasarlanmıştır (Celant, 2009, s. 52-53). Sanat yapıtlarının özelliklerine uygun mimari mekânlar yaratan tasarım anlayışıyla inşa edilen sanat müzelerinin, ilke olarak önce mimari yapıt sonra sanat yapıtlarının tasarlanması sıralamasıyla geçmişte yaratılan saray, katedral vb. örneklerden farklı oldukları açıktır. Çağdaş sanat müzelerinin mimarisinde öne çıkan devasa boyutlar: "Anıtsallık her zaman okunur bir kesinlik yaratır; istediği şeyi söyler; daha fazlasını gizler" (Lefebvre, 2014, s. 163), anlayışından kaynaklanan doğru bir seçimdir. Heykel görünümünde organik tasarımıyla 'Guggenheim Bilbao Müzesi'; sanat yapıtlarına, özellikle çağdaş sanat yapıtlarına uygun bir kabuk, bir örtü olmanın ötesinde mimari varlığının sanatsal değeri nedeniyle de araştırılması gereken bir örnektir. Le Corbusier'nin "Plan, "içerden" "dışarıya" doğru oluşur; "dış", bir "iç"in sonucudur" (Kortan, 2005, s. 41), anlayışından yola çıkarak; çağdaş sanat müzelerinin dış görünüşlerinin, iç mekânların içerikleri ile ilgili ön bilgileri izleyiciye aktarabilmesi gerekliliği açısından da 'Müze'nin başarısı açıktır. Sanat yapıtı-mimari mekân birlikteliğini şaşırtıcı tasarımlarla vurgulayan çağdaş sanat müzeleri, gelişmiş teknolojik donanımları nedeniyle de; yeniden üretilen gerçekçi mekânsal çalışmalar, video yerleştirme, büyük boyutlarda heykeller, video gösterileri vb. gibi çağdaş sanat etkinliklerinin başarısına katkıda bulunurlar. Geçen yüzyılda: "Beyaz küp içinde biçimci sanat, tıpkı ortaçağ kilisesi gibi, belli bir ticaret ve inanç sisteminin yansımasıdır" (O'Doherty, 2010, s. 118) sözleriyle eleştirilerek reddedilen 'beyaz küp' yerine; mimari mekânlar, çevresi, teknolojik donanımıyla 'müze', çağdaş yaşamın kutsal mekânı işlevini devralır.

Görsel 9. Frank O'Gehry, 1997, Bilbao Guggenheim Müzesi avlu'dan görünüş, Bilbao, İspanya. Guggenheimmuseumbilbaospain. Erişim : 22. 05.2015, http://www.e-architect.co.uk/bilbao/guggenheim-museum-bilbao

Kentsel Mimarimekânlar

Görsel 10. Anish Kapoor, 2006, Gök Ayna/SkyMirror. New York, ABD.
A MostPublic Artist Polishesthe New York Image.
Erişim: 22.05.2015, www.nytimes.com/2006/08/20/arts/design/20kenn.html?pagewanted=all&_r=o

Lefebvre'in: "Her eser bir mekân işgal eder, onu yaratır, şekillendirir. Bir mekânı işgal eden her ürün ise mekânın içinde dolaşımdadır" açıklaması; mekânda var olan, izlenen, korunan, değer kazanan sanat yapıtları için mekânın önemini vurgular (2014, s. 103). Kentsel dokunun içinde yer alan geçmişten günümüze farklı estetik kaygılarla yaratılan mimari yapıtların bir araya gelmesiyle oluşan mimari mekânlar; taşıdığı tarihi, sosyal, politik, ekonomik kodlarla, geniş halk kitlelerine ulaşmayı hedefleyen çağdaş sanatçıların işlerinin bir parçasıdır. Sanat yapıtı-mimari mekân birlikteliği, kentsel mekânları, dolayısıyla mimari mekânları işleyerek, dönüştürerek, ekran gibi kullanan çağdaş sanatçıların çalışmalarında açıkça fark edilen bir gerçeklik kazanır. "Çağdaş sanat, tasvir etmekten çok örnekler, toplumsal dokudan ilham almaktan ziyade onun içine girer" sözleriyle 'Bourriaud': Çağdaş sanatı geçmişten ayıran özelliklerin altını çizerken; gözlemleyip etkilenmek yerine, toplumsal dokuda dolaşıma girip, gerçek mekânlarda yaşamın içinde varolup, bu yolla eleştiren işlere dikkat çeker (Bourriaud, 2005, s. 27). İşin niteliği ne olursa olsun, öncelikle mekân seçimini belirleyen ölçütler öne çıkar.

Bu bağlamda, Anish Kapoor'un, 2006 yılında New York'ta 'Rockefeller Center' adıyla anılan bir dönemin etkili mimari yapıtları: Rockefeller gökdelenlerinin oluşturduğu meydana yerleştirdiği 'Gök Ayna' (Sky Mirror) adlı işinin, sanatçının özellikle seçtiği mimari mekânda anlam kazandığı açıktır. 'Gök Ayna', adından da anlaşıldığı üzere: 23 ton ağırlığında, 10,6 m çapında paslanmaz çelikten bir aynadır (Görsel 10). Yapıtlarının devasa büyüklüğünü, taşıma zorluklarını eleştiren müze yetkililerine; Kapoor'un yanıtı açıktır: "Çağdaş sanatta adeta ölçekten utanan bir gelenek var, sanki ölçek kötü bir kelime. Niçin anlamıyorum, çünkü ölçek çağdaş sanatta kullanmamız gereken bir araç" (Dinçer, 2013, s. 295). Teknolojiyle dost olduğu bilinen, eserlerinin çoğunda sanat ve mühendisliği buluşturan sanatçının

büyük ölçekli yapıtları da, Lefebvre'nin: "Anıtsallık her zaman okunur bir kesinlik dayatır; istediği şeyi söyler; daha fazlasını gizler" sözlerini tekrarlamamıza neden olur (2014, s. 163). 'Rockefeller Center'den (2006) sonra, Londra'da 'Kensington Bahçeleri' (2010), Paris'te 'Grand Palais' (2011) gibi dünyanın çeşitli merkezlerinde, farklı yorumlarla sergilenen yapıt; sanatçının taş heykellerine kıyasla aydınlık olmakla birlikte izleyiciyi kendine, kendi içine bakmaya yöneltir. 'Gök Ayna'; hem gerçek mimari mekânı yansıtır, hem de bir mekân yanılsamasıdır. Yaşayan bir tablo gibi dünyayı yansıtan soyut yüzeylerdir. "Gündelik yaşamı aşan, sürekli hareket halindeki gayri-mekânlardır, tıpkı Kapoor'un oyuklu yapıları gibi şimdiki anın-rahim ve mezar arasındaki şu anın farkında olmamızı isterler" (Antmen, 2013, s. 311). Kapoor'un yapıtı kişileri, kent mekânının hareketli karmaşasında, bir an için benliğinin ve çevresinin farkına varmaya iter. Lefebvre'nin: "Gökdelenlerin, kamusal yapıların ve özellikle devlet binalarının gururlu dikeyliği, görselin içine fallik, daha doğrusu fallokratik bir kibir katar; kendini teşhir eder gösterir, fakat bunu, her seyircinin bu yapıdaki otoriteyi fark etmesi için yapar" (2014, s. 122) cümlesinden yola çıkarak; Anish Kapoor'un 'Gök Ayna'sını; New York'un Manhattan bölgesinde, alış- veriş tutkunlarının gözdesi, ünlü caddelerin kesiştiği, tüketim toplumunun güç simgesi Rockefeller gökdelenleriyle çevrelenmiş, kalabalıkları bir araya getiren bir mimari mekâna yerleştirmesi ironiktir. Sanat yapıtı-mimari mekân işbirliği Anish Kapoor'un işinin anlamını doruğa taşır.

Görsel 11. Daniel Buren, 1986, İki Düzlem/Les Deux Plateau. Kraliyet Sarayı Avlusu, Paris, Fransa. Daniel Buren's 'LesDeuxPlateau' at thePalaisRoyal. Erişim:22.05.2015, http://blogs.angloinfo.com/art-in-paris/2012/04/10/daniel-burens-les-deux-plateau-the-palais-royal/

Sanat yapıtı-mimari mekân birlikteliğine bir başka ilginç yaklaşım da: seçtiği tarihi mekânları şeritleriyle sanatsal bağlama taşıyarak, kendine mal eden Fransız sanatçı Daniel Buren'in 1986 yılında, Paris'te 17.yüzyıldan kalma Kraliyet Sarayı avlusunda farklı yükseklikte 252 adet mermer ve beton kolondan oluşan yerleştirmesidir (Görsel 11). Brian O'Doherty, Buren'in estetiğine yön veren iki olguyu: "şeritler ve şeritlerin sergilendiği yer" olarak belirleyerek; şeritlerin belli bir motife anlam kazandırıp, o motifi sanatsal bağlama taşırken üslup olgusunun yaygınlık kazanma biçimini de taklit ettiğini, üslubunsa aynı kaldığını belirtir (2010, s. 20). Paris'in merkezinde yer alan sarayın ön avlusu, mimari karakteri ve tarihi geçmişi, dolayısıyla da zamanı belirleyen kodlar nedeniyle; işinin mimimalist yapısı yanında, tekrarın getirdiği mekân yanılsamasını yaratmak adına, Buren tarafından özellikle seçilmiştir. Sarayın mimari yapısıyla oluşturduğu karşıtlık yanında, ön avlusunun Paris halkı tarafından aktif olarak kullanılıyor olması nedeniyle de, çok sayıda izleyiciye ulaşan Buren'in şeritli kolonları, zaman içinde özelliklerini kaybetmeden kalıcı bir yapıta dönüşerek, kültürel kodların her iki taraf için de yükseldiğine işaret eder. Bu bağlamda Lefebvre'in sözleri konuya açıklık getirir:

> arkitektonik" belirlenimler tıpkı içerdikleri mekân gibi, giderek daha radikal biçimde dönüşerek toplum içinde varlık sürdürür, asla yok olmazlar. Alttan alta devam eden bu süreklilik sadece mekânsal gerçeklik içinde üremekle kalmaz, temsiller içinde de ürer. Önceden var olan mekân, sadece kalıcı mekânsal düzenlemeleri değil, -imgelemleri, mitsel anlatıları da peşinden sürükleyen-temsil mekânlarını da destekler. Karışıklık yaratan bir terim olan "kültür"ü kullanarak, buna genellikle "kültürel modeller" denir (2014, s. 242).

Fransızca "Les Deux Plateau" (İki Düzlem) adıyla sergilenen yerleştirme, gerçekten geçmiş ve bugüne özgü iki farklı mimari anlayışı yatay ve düşey iki düzlemde bir araya getirir. Titizlikle korunan Paris'in zengin tarihi dokusu arasında, mimari varlığını uzun yıllar boyunca sürdüren saray ve avlusunu Buren, şeritleriyle donanmış kolonları aracılığıyla eklediği sanatsal kodlarla farklı bir boyuta taşır. Sanat yapıtı-mimari mekân birlikteliği Buren'in işlerinde kolaylıkla izlenebilir. Sanatçı, mimari değeri ve geçmişi nedeniyle seçtiği mekânların, dikkat çekmek istediği parçalarının sınırlarını şeritleriyle işaretleyerek kendine mal eder, sanatsal bağlamlarını günümüze ve geleceğe taşır.

Buren'in Sanat yapıtı-mimari mekân birlikteliğini vurgulayan bir başka işi, 1989 yılında, 2. Uluslararası İstanbul Bienali kapsamında, 'Süleymaniye İmareti'nde gerçekleşen sergide yer alır. 1965'ten bu yana evrensel sanat ortamındaki kesintisiz etkinlikleri, sanat pazarının yıpratıcılığını aşmış olmaları, sanat yapıtının değişik ülke ve kültürler arasında bir iletişim nesnesi olduğunu düşünmeleri, sanatçı-düşünür kişiliği taşımaları nedeniyle seçilen dört sanatçının katıldığı sergi oldukça ilginç çözümlere sahne olur. Buren şeritlerini tarihi yapının kemer konturlarına yerleştirerek mimari yapısını öne çıkarır (Görsel 12). Sanatçının şeritleri, yirmi beş yıllık bir sanat anlayışını, kimilerine tekdüze gelen bir yinelemeyle yansıtması, dolayısıyla olumsuz karşılanması üzerine Madra'nın eleştirileri değerlendiren sözleri ironiktir: "Biz, bu yalınlıkta ve alçakgönüllülükte bir yapıta alışık olmadığımız için küçümseme eğilimi gösterir, tam not vermeyiz?" (2003, s. 50).

Görsel 12. Daniel Buren, 1989, İsimsiz/Untitled. Yerleştirme, Süleymaniye İmareti, İstanbul, Türkiye. Madra, Beral. (2003). İki Yılda Bir Sanat. İstanbul: Norgunk Yayınları, s. 48/6.

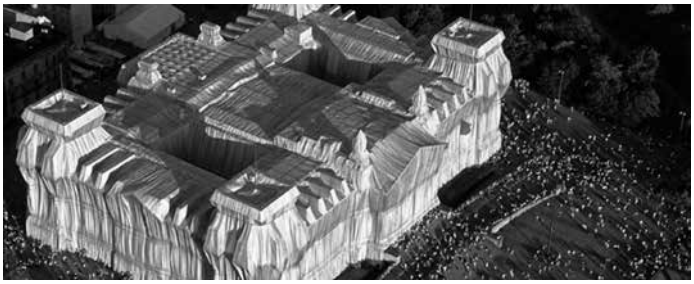
Adresi sosyal sorunlar olan, halka ve yaşamına ait deneyimler arasındaki kesişmeyi sorgulayan sessiz çağrışımlar yapan işleriyle tanınan sanatçı: Felix Gonzales Torres de, kentsel mekânları kendine özgü seçimleriyle izleyicilerine ulaşmak için kullanır. Lefebvre'in açıklaması, kentsel mekânların, özellikle kavramsal yönüyle öne çıkan sanatçıların seçimlerindeki etkenlere ışık tutar: "Kent mekânı kalabalıkları, pazarlardaki ürünleri, edim ve sembolleri bir araya getirir. Bunları yoğunlaştırır, biriktirir" (2014, s. 125). Yapıtlarında kendi yaşamına ilişkin göndermelerle gündeme gelen, fotoğraf, resim ve heykellerinde minimalist geometrik ifade yollarını deneyen sanatçı; kentsel mekânlardaki reklam panoları aracılığıyla kalabalıklara ulaşmayı başarır (Görsel 13). Sanatçının, eşcinsel eğilimini simgeleyen ikilik; kadın ve erkek arasındaki zıtlığı barındırmaz: bir çiftin, yan yana yaşamanın öyküsünü anlatır. 2011'de 12.İstanbul Bienali'nin tematik dayanak noktası da Torres'in: 'İsimsiz' (Soyutlama), 'İsimsiz' (Ross), 'İsimsiz' (Pasaport), 'İsimsiz' (Tarih), 'İsimsiz' (Silahla Ölüm) adlı işleridir (www.timeoutistanbul.com/sanat/makale/2356/12-İstanbul-bienali).

Çalışmalarında, bir yandan kişiselle siyasi arasındaki alanı kat ederken, bir yandan da sanatsal üretimin biçimsel yönlerine önem veren sanatçı; kentin mimari dokusuna yayılan reklam panolarında, yaşamının ayrıntılarıyla ilgili sırlarını sessiz ama çok etkili bir yöntemle yoruma açar ve mekânda var olan işlerinin görünürlüğünü arttırarak, kitlelere ulaşır.

Kentleri belirleyen, ya da diğerlerinden farklı kılan mimari yapıtların varlığıdır. Estetik bir kaygıyla tasarlanıp, inşa edilmiş mimari yapıtlar çevresinde yaratılan meydanlar, bahçeler, avlular da mimari mekânlardır. Barındırdıkları heykelleri, duvar resimlerini, yerleştirmeleri de sanat yapıtları olarak adlandırıyoruz. Kentsel dokuyu belirleyen mimari mekânlar günlük yaşamın hareketliliği içinde halk tarafından kullanıldıklarından, izleyici sayısı göz önüne

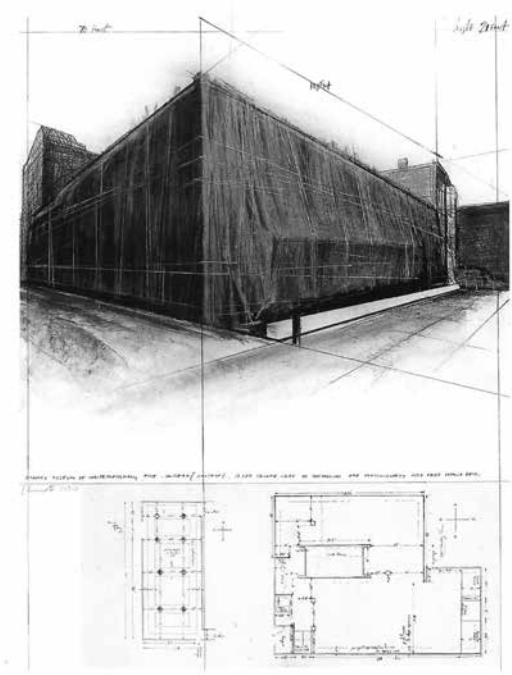
alındığında sanatsal etkinlikler için de ideal mekânlar olarak görülür. Baudelaire'in üzerinde durduğu gibi: "Modern sanatın sahnesi doğa olamaz, kenttir" (2004, s. 56). Kentsel dokuya dağılmış tarihi, sosyal, kültürel, ekonomik açılardan geçmişi olan mimari mekânların; dikkat çekerek eleştirmek ve çok sayıda bireye ulaşma arzusunda olan sanatçılar için, uygun düzlemler içerdiği açıktır.

Görsel 13. Felix Gonzales-Torres, 1991, İsimsiz/Untitled. New York, ABD. Erişim: 22.05.2015, www.moma.org/explore/inside_out/2012/04/04/printout-felix-gonzalez-torres



Görsel 14. Christo ve Jean-Claude, 1971-1995, Reichstag'ı Örtmek/VerhüllterReichstag, Berlin, Almanya. VerhülterReicstag. Erişim: 22.05.2015, www.stiftung-doku-verhüllter-reichstag.de/kunstwerk.html

Çevre ile ilgili farkındalık yaratacak, genellikle hazırlıkları uzun süre ve emek isteyen; Chicago Çağdaş Sanatlar Müzesi'nin paketlenmesi (1969), Paris'te 'Pont Neuf Köprüsü'nün paketlenmesi (1975-85), NewYork'ta Central Park'ta 'Geçitler' (1979-2005) gibi, bir çok yerleştirme projesi gerçekleştirmiş olan: mimar Christo ve Jeanne-Claude çiftinin en etkili işlerinden biri olan Berlin'de 'Parlamento Binası'nın Paketlenmesi' de sanat yapıtı-mimari mekân birlikteliğini vurgulayan özgün bir örnektir (Görsel 14).



Görsel 15. Christo ve Jeanne-Claude, 1969, Chicago Çağdaş Sanat Müzesi'ni Örtmek için Proje/ Verhülltes Museum of Contemporary Art Projektfür Chicago. Teshuva, Jacob, Baal. (2007). Christo and JeanneClaude. Köln, Almanya: Taschen, s. 36.

Alman İmparatorluğunun ilk parlamentosu (Reichstag, 1971-1995) için inşa edilen bina, 1894'te kullanıma açılmış, nedeni belirsiz bir yangınla hasar görüp terk edildiği 1933'e kadar işlevini sürdürmüş, 1999'da yenilenmesi tamamlanarak modern Alman Parlamentosu 'Bundestag'ın mekânı olarak varlığını korumaktadır. 'Reichstag yangını', Almanya'da komünist partinin kapatılmasına ve komünistlere karşı hareketin açıkça başlatılmasına neden olan karmaşık ve tarihe yön veren bir olay olarak gizemini korumaktadır (Hobsbawm, 1995 s. 184). Christo ve Jeanne-Claude'un seçiminde yapının mimari değeri yanında, gizemli geçmişinin ve görkemli ölçülerinin etkili olduğu açıktır. Lynton'ın Christo'nun sanatıyla ilgili ifadesi de bu görüşü destekler: "İçlerinden biri Sürrealistlerin, örtülü bir nesne ardında saklı olan giz, temasını almış; doğal alanlara ve büyük anıtlara uygulayarak bu düşünceye yeni bir anlam vermiştir" (1991, s. 335-336). Kullandıkları polypropilen örtü aracılığıyla elde edilen, içeriyi tümüyle gizlemeyen, yarı saydam etki de, gizemle ilgili yorumlara doğruluk kazandırır. Sanatçıların büyük ölçekli projelerinin gerçekleşmesi yüksek miktarda yatırım ('Reichstag'ı örtmek için 8milyon dolar) gerektirdiğinden; hazırlık niteliğindeki çizimlerin ve kolajların satılması kaynak oluşturmak açısından olduğu kadar, yapıtın sanat tarihindeki değerinin belgelenmesi açısından da önemlidir. Projeyle ilgili çizimler ve fotoğraflar; 25 Hazirandan 6 Temmuza kadar 12 gün süren etkinliğin koleksiyonlarda yer alan kanıtlarıdır.

Almanya için olduğu kadar dünya tarihi içinde önemli bir geçmişi olan mimari yapıtı; binlerce metrekare kumaşla, yüzlerce işçi çalıştırarak örten sanatçılar, ana fikri dünyanın dikkatini çekmek olmakla birlikte, mimari mekânda var olan bir etkinliğe, imza atarak önemini vurgulamışlardır. Mimari mekân-sanat yapıtı birlikteliğine farklı bir yorum getiren işin, temel öğesi: 'Reichstag' ve çevresidir. Mimari yapıtın varlığıyla şekillenen mimari mekânın taşıdığı tarihi, politik, toplumsal kodlar, sanatsal etkinliğin değerini arttırdığı gibi, dünyanın dikkatinin odaklanmasını sağlayarak mekânı yeniden gündeme taşır. Sanat yapıtı-mimari mekân işbirliği anıtsal boyutuyla gözler önüne serilir.

Sanatçıların bir başka çalışması; sanat yapıtı-mimari mekân beraberliğinin bilinen özelliklerini tersten okumasıyla ünlüdür (Görsel 15). Chicago'daki yeni 'Çağdaş Sanatlar Müzesi'nde bir sergi yapmak üzere davet edilen Christo 'Müze' için özel bir proje teklif eder: "Müze'nin içini dışını bezle kaplamak." Sanat yapıtlarına kabuk olacak şekilde inşa edilen binayı paketleyip dönüştürerek, sanat yapıtı konumunda sahnelemek ve bu yolla: "...müzeyi irdelemeye açık bir konu olarak sunmak, her türlü varsayımın çıkış noktası olan müzeyi sorgulamak, tartışmaya tabi tutmak çağrısı, modernist pratiğe son derece uygun bir stratejidir" (O'Doherty, 2010, s. 123). Gerçekte bu tersten okuma; sanat yapıtı-mimari mekân birlikteliğinde, önceliğin mimari yapıt nedeniyle mekânda olduğunun da kanıtıdır.

Christo'ların projeleri, mimari yapıtları örtmek ya da paketlemek yoluyla: tarihi, toplumsal, politik geçmişinin yüklediği kodları gizlemeyi hedefler gibi görünse de, dikkat çekerek ve tartışmaya açarak, yeniden görünür olmalarına yol açar. O'Doherty'nin: "...sarsıcı, güzel, öğretici, birer anıtsal mesel" (2010, s. 123) olarak değerlendirdiği işleri, sanatçıların 20. yüzyıl sanatının retoriğini genel anlamda bir sonuca ulaştırmak çabasının son derece başarılı örneklerindendir. 'Çağdaş Sanat Müzesi Projesi' ise çağdaş bir yapının sanatsal işlevini sorgulayan, tartışmaya açan bir çalışma olması nedeniyle Christo'ların en çok ses getiren işlerinden biridir.

Sanat yapıtı-mimari mekân birlikteliği; çağdaş sanat, modern sanat vb. farklı adlarla da olsa sanat tarihinin tümünde, sanatçıların farklı arayışlarıyla sanatsal etkinliklere sahne olan: meydanlar, sokaklar, bina cepheleri, kamusal binalar, antrepolar vb. kısaca sanatın var olduğu her yerde gözlenebilir bir gerçekliktir.

Sonuç

İnsanın mağaralara yerleşmesi ve sanat tarihinin ilk görünür örnekleri olan duvar resimlerinin bulunması ile başlayan sanat yapıtı-mekân birlikteliği üzerine söylemlerin hemen hepsinde ana fikir, bu gerçekliğin kaçınılmazlığıdır. Başlangıçtan günümüze örneklenen bu birliktelik; gerçekte sıradan bir matematik işlem kadar apaçık olmakla birlikte, reddeden bir yaklaşımla farklı çözüm yolları aranarak görmezlikten gelinse de, doğanın vazgeçilmezliği kadar kesin bir olgudur.

Sanat, insan düşüncesi ve uğraşı sonucu oluşan bir kavramdır. İnsandan önce var olan 'boş mekân', insanın varlığı ve bıraktığı izler: sanat yapıtlarıyla anlam kazanır. İnsan var olduğu

mekânı; doğal etkenlerden korunduğu, barındığı ve sıradan yaşamsal eylemlerini gerçekleştirdiği bir olgu dışında değerlendirmeye başladığında kendine mal edebilir. İnsanın doğaya egemen olma çabaları yanında, varlığını sorgulayan yapısı, mesken tutmanın ötesinde bir mekân beklentisi, mimari yapıtlar dolayısıyla mimari mekânların oluşum nedeni ve sanat yapıtı-mimari mekân birlikteliğinin de özüdür.

-'Sistin Şapeli', 'Santa Maria delle Grazie Manastırı' gibi mimari yapıtların içerdiği mimari mekânlarda var olmak üzere üretilen sanat yapıtları,

-Geçmişte aritokrasinin hizmetinde olup, günümüzde sanat yapıtlarıyla dolu mimari mekânları halkın ziyaretine açılan Ufizzi ve Pitti galerileri,

-Sanat yapıtlarının korunması, izlenmesi adına estetik duyarlıkla tasarlanan özgün mimari yapıtlar: Guggenheim New York, Guggenheim Bilbao sanat müzeleri,

-Kentsel doku içinde mimari mekânlara yerleştirilen sanat yapıtları: Anish Kapoor'un: 'Gök Ayna'sı,

-Tarihi geçmişi olan mimari mekânları öne çıkaran sanat yapıtları: Buren'in şeritleri,

-Kentsel mekânlara yayılan reklam panolarından izleyiciye ulaşan sanat yapıtları: Torres'in işleri,

-Sanatsal etkinliklerin objesi olan mimari yapıtlar dolayısıyla mimari mekânlar: Reichstag, Chicago Çağdaş Sanatlar Müzesi.

Bağlamları farklı olsa da sanat yapıtı-mimari mekân birlikteliğini imleyen örneklerdir.

İnsan ve yarattığı eserlerin mekânda var olup korundukları, insanın varlığı ve bıraktığı izler olmasa boş mekânın bir değer taşımadığı, yeryüzündeki sayısız mağaradan birkaçının insana özgü izlerin varlığı nedeniyle değerli olduğu varılan sonuçların başında gelir. İrdelenen örneklerin hemen hepsi: insan düşüncesinin ürünü olan görsel sanatın varlığını, sanat yapıtlarını kutsal emanet mahfazaları benzeri bir tür ulaşılmazlık zırhıyla koruyup yücelten ve yine insan düşüncesinin ürünü olan mimari yapıtlara borçlu olduğunu, sanat yapıtı-mimari mekân birlikteliğinin karşılıklı değer artışına katkısını doğrular.

Sanat yapıtlarının özelliklerine uygun mimari mekânlar yaratan tasarım anlayışıyla inşa edilen sanat müzelerinin, geçmişte önce mimari yapıt sonra sanat yapıtlarının tasarlanması sıralamasına uygun olarak yaratılan saray, katedral vb. örneklerden farklılıklarının saptanması da, tasarım ilkeleri açısından değerlendirilmesi gereken bir sonuçtur. Sanat müzeleri; çağının özelliklerini kültürel beğenilerini yansıtan, çoğunlukla üstün bir zekâ ve duyarlıkla yaratılan sanat yapıtlarının algılanmasına katkıda bulunmak üzere özgün mimari mekânlar içermelidir. Sanat müzelerinin; devasa boyutları, geniş alanları, sınırsız gibi görünen yükseklikleri yanında, gelişmiş teknolojik donanımlarıyla, yaratıcı dehanın özgür üretimini destekleyen bir anlayışla tasarlanmasının gerekliliği de varılan sonuçlardan biridir.

Kentsel dokunun içinde yer alan, geçmişten günümüze farklı estetik kaygılarla yaratılan mimari yapıtların bir araya gelmesiyle oluşan mimari mekânların; tarihi, sosyal, politik, ekonomik kodlar taşıdığı açıktır. Bu nedenle Kapoor, Torres, Buren gibi geniş halk kitlelerine ulaşmayı hedefleyen çağdaş sanatçıların işlerinin bir parçası olabileceği de, sanat yapıtı-mimari mekân birlikteliğinin dikkate değer bir başka sonucudur. Kentsel dokuyu belirleyen mimari mekânların, günlük yaşamın hareketliliği içinde kalabalıkları bir araya getiren yapısı nedeniyle, kavramsal yönüyle öne çıkan sanatçılar için de ideal mekânlar olduğu varılan sonuçlar arasındadır.

Mimari mekânlarda yer alan; tarihi, sosyal, kültürel, ekonomik geçmişi olan mimari yapıtları sanatının objesi konumuna taşıyan, dikkat çekerek eleştirmek ve çok sayıda izleyiciye ulaşma arzusunda olan sanatçılar için uygun düzlemler içerdiğinin örneklerle kanıtlanması da kayda değer bir sonucu imler. Özellikle, işlerini kentsel mekânları, dolayısıyla mimari mekânları kullanarak veya dönüştürerek gerçekleştiren sanatçıların, halka ulaşmak adına anıtsal boyutlarda ürettikleri projelerin, sanata yabancı kitlelerin uyarılması açısından başarısı da yadsınamaz bir gerçektir.

Mimarlığın uygulamalı sanatlar kapsamında değerlendirilmesi yönünde görüş bildiren eğilim, şehirlerin uzun bir zaman dilimi içinde edinilmiş tarihi, politik, toplumsal kodlarını belirleyen mimari yapıtlarının, dolayısıyla mimari mekânlarının yok edilmesine, estetik kaygıdan uzak bir yaklaşımla yalnızca barınma gereksinimini yanıtlamak üzere planlanan; beton, metal ve pleksi yığınlarına dönüşmesine seyirci kalabilir. Görsel sanat alanında sanat yapıtı bağlamında irdelendiğinde; gelecekte sanatsal etkinliklerin tarihi, politik, toplumsal kodlarıyla olduğu kadar, estetik değerleriyle de öne çıkan mimari mekânlar bulmakta zorlanacak sanatçıların, üretimlerinde görsel kirliliği öne çıkaran işlere imza atmaları kaçınılmaz görünüyor. 21. yüzyılın başlarında üretilen işler arasında, özellikle video, fotoğraf çalışmalarında; çarpık şehirleşme, görüntü kirliliği, kalabalıklar, trafik yoğunluğu vb. kentsel sorunlar üzerine söylemlerin çoğunlukta olması, bu öngörüyü destekler. Zaman içinde değişen yaşam koşullarının getirdiği farklılıkları sorgulayarak eleştiren ve bu yolla var olan çağdaş sanatçılar için, yeni şehir dokusu da; abartılı görselliği ve kusurlarıyla, estetik yanı ağır basan mimari mekânlar gibi, yeni projeler adına sonsuz bir esin kaynağıdır.

Değişen kafa yapısı, dolayısıyla toplumsal yapı, gereklilikler doğrultusunda değişen sanatsal kavramlar ve bunlara bağlı olarak farklı çözümlere yönelen; performans, video, video yerleştirme, temsili mekânda etkinlikler vb. çağdaş sanat projelerinde, zaman zaman sanat yapıtına veya mekâna öncelik tanınsa da mekân-sanat yapıtı birlikteliğinin süreceği açıktır.

Mekân-sanat yapıtı birlikteliğini, doğrudan etkileyen zaman matrisini de göz ardı edemeyiz. Zaman ve mekân, dokuları bakımından birbirinden ayrılmaz. Mekân bir zaman içerdiği gibi, zaman da bir mekân içerir. Zaman, sanat yapıtı ve mekân açısından değerlendirildiğinde; birbirine böylesine bağlı kavramlar söz konusu olsa da, karşıtlık göz ardı edilemez bir gerçekliktir. Sanat yapıtlarına, galeriler, müzeler gibi özellikle zamandan ve yaşamdan arıtılarak soyutlanmış ideal mekânlarda sergileme yoluyla ruhsal değerler yüklenirken; mekânı

öne çıkaran hesaplı-kitaplı sanatsal projelerin başarısında, geçmişten edinilen kodların etkisinden söz edilir. Sanat yapıtı, zamandan soyutlanarak değer kazanırken; mekân, zamanla değer kazanan bir olgudur.

Kaynakça

Antmen, Ahu. (2013). Rahimden Mezara. Ayşen Anadol. MaudSoethout (Haz/Ed.). Anish *Kapoor*. s. 308-311. İstanbul: Mas Matbaacılık San. Ve Tic. A.Ş.

Arkunlar, Merve. 12. İstanbul Bienali. Erişim: 22.05.2015, www.timeoutistanbul.com/sanat/makale/2356/12-İstanbul-bienali

Baudelaire, Charles. (2004). *Modern Hayatın Ressamı* (A. Berktay, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Bürger, Peter. (2004). *Avangard Kuramı* (E. Özbek, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Bourriaud, Nicolas. (2005). *İlişkisel Estetik* (S. Özen, Çev.). İstanbul: Bağlam Yayıncılık.

Celant, Germano. (2009). *Frank O. Gehry since 1997*. Milano-İtalya: SkiraeditoreS.p.A.

Christo ve Jeanne-Claude. Erişim: 22.05.2015, www.msxlabs.org/forum/sanat-ww/388231-christo-ve-jeanne-claude.html

Dinçer, Suzan. (2013). *Önsöz.* Ayşen Anadol. MaudSoethout (Haz/Ed.). AnishKapoor-Taş, s. 295. İstanbul: Mas Matbaacılık San. Ve Tic. A.Ş.

Eco, Umberto. (2014). *Ortaçağ* (L. T. Basmacı, Çev.). İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım San. Ve Tic. Ltd. Şti.

Fossi, Gloria. (2010). *Uffizi Art, History,* Collections. Prato-Italya: GiuntiIndustrieGrafiche S.p.A.

Gombrich, Ernst Hans. (1992). *Sanatın Öyküsü* (B. Cömert, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Guggenheimmuseumbilbaospain. Erişim: 22.05.2015, http://www.e-architect.co.uk/bilbao/guggenheim-museum-bilbao

Hobsbawm, Eric. (1995). *Kısa 20. Yüzyıl 1914-1991 Aşırılıklar Çağı* (Y. Alogan, Çev). İstanbul: Sarmal Yayınları.

Kortan, Enis. (2005). *Le Corbusier Gözüyle Türk Mimarlığı ve Şehirciliği.* İstanbul: Boyut Yayıncılık.

Lynton, Norbert. (1991). *Modern Sanatın Öyküsü* (C. Çapan, S. Öziş, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Lefebvre, Henri. (2014). *Mekânın Üretimi* (I. Ergüden, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Madra, Beral. (2003). *İki Yılda Bir Sanat Bienal Yazıları 1987-2003.* İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

MaurizioCattelanAll. Erişim: 22.05.2015, www.guggenheim.org/new-york/exhibitions/past/exhibit/3961

O'Doherty, Brian. (2010). *Beyaz Küpün İçinde* (A. Antmen, Çev.). İstanbul: Sel yayıncılık.

Ölçer, Nazan. (2013). *Önsöz.* Ayşen Anadol. MaudSoethout (Ed.). AnishKapoor-Taş, s. 296-297. İstanbul: Mas Matbaacılık San. ve Tic. A.Ş.

Santa Maria delleGraziewiththeLastSupper. Erişim: 24.07.2015, http://www.italia.it/en/travel-ideas/unesco-world-heritage-sites/santa-maria-delle-grazie-with-the-last-supper.html

Santini, Luca. (1993). *Rome and Vatican.* Narni-Terni-İtalya: Plurigraf.

Tunalı, İsmail. (2004). *Estetik.* İstanbul: Remzi kitabevi.

Teshuva, J. Baal. (2007). *ChristoandJeanne-Claude.* Köln, Almanya: Taschen.

Wikipedi: PalazzoPitti. Erişim: 23.05.2015, http://en.wikipedia.org/wiki/Palazzo_Pitti

Yılmaz, Mehmet. (2012). *Sanatın Günceli Güncelin Sanatı.* Ankara: Ütopya Yayınevi

SANAT YAZILARI, 2015; (33): 359-386 / ARAŞTIRMA MAKALESİ

SUPERMAN ÇİZGİ ROMANLARINDA TARİH İÇERİSİNDE TASARIM UNSURLARININ DEĞİŞİMİ

THE CHANGE OF DESIGN ISSUES IN SUPERMAN COMICS THROUGHOUT HISTORY

YRD. DOÇ. DR. **UMUT ŞUMNU**
Başkent Üniversitesi
Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi
İçmimarlık ve Çevre Tasarımı
usumnu@gmail.com

EKİN CAN SEYHAN
Başkent Üniversitesi
Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi
ekincanseyhan@gmail.com

Öz: *Süper-kahraman çizgi romanlarının ortaya çıkışı çizgi roman tarihi içerisinde önemli bir kırılmaya işaret eder. İlk olarak 1939 yılında çizilen Superman ve daha sonra 1940 yılında yayınlanmaya başlayan Batman ile çizgi roman dünyasına yeni bir yaklaşım egemen olmaya başlar. Daha önce yayınlanan çizgi romanlardan farklı olarak, süper-kahraman çizgi romanlarının getirdiği yenilik fantastik bir dünyayı temsil etmelerine rağmen gerçek dünya ile ve çizildiği 'dönemin ruhuyla' kurduğu kuvvetli bağdır.*

Bu kapsamda çalışma süper kahraman hikâyelerinin, çizildiği dönemin siyasal, toplumsal, kültürel ve ekonomik olaylarıyla ilişkisine ek olarak, tasarım kültürüyle olan ilişkisine de bakmayı amaçlar. Çalışma, mimari, iç mimari, endüstriyel tasarım, grafik ve moda tasarımı alanlarındaki değişimleri süper kahraman olgusunu başlatan ve hala yayınlanmaya devam eden Superman adlı çizgi roman üzerinden okumayı hedefler.

1939-2013 yılları arasında çıkan Superman çizgi sayılarının taranması ve tasarım kültürü ile ilişki görsellerin belgelenmesi yöntemiyle şekillenen çalışma, süper kahraman hikâyelerinin tarih içinde sürekli yenilenen yazılı ve görsel belge niteliğinde olduğunun ve bu hikâyelerin dönemlerin tasarım kültürlerini anlamamızda önemli bir veri olarak değerlendirilmesi gerekliliğine işaret eder.

Anahtar Sözcükler: *Superman, Çizgi Roman Tarihi, Mimarlık Tarihi, Tasarım Tarihi, Çizgi Roman ve Tasarım.*

GELİŞ TARİHİ: 26.05.2015 | **KABUL TARİHİ:** 17.11.2015

Abstract: *The appearance of super-hero comic books points out a remarkable change in the history of comics. First with Superman that was first published in 1939, then with Batman that was first published in 1940, a new approach starts to dominate the world of comics. Different from the previous comic types, the novelty ofsuper-hero comicsis that, although they portray a fantastic/unreal world, they also show a close relation with the real/everyday life. In that context the study, in addition to super heroes' close relation with political, social, cultural and technological events, aims to document the relationship of super-hero comics with design issues. The article aims to look at the design issues (like architecture, interior architecture, industrial design, fashion and graphic design) with the framework of Superman comic books.*

Methodologically, the study looks at all the issues of Superman between 1939 and 2913 and documents the images that highlight a close relation with design issues. Considering that these super hero stories always reflect the zeitgeist of the eras, the study aims to reflect the idea thatthe super-hero comics can be considered as invaluable documents to understand the history of design?

Keywords: *Superman, History of Comics, History of Architecture, History of Design, Comics and Design.*

1. Giriş

Süper kahraman çizgi romanları geçmişten bugüne tanınırlığı her geçen gün artan ve sadece çizgi roman dünyasını değil, televizyon, sinema, oyun, oyuncak ve tekstil sanayi gibi birçok alanı etkileyen önemli bir üretim olarak karşımıza çıkmaktadır. Peki, bilinirliği her geçen gün hızla artan ve birçok sanayi için vazgeçilmez bir üretim olarak karşımıza çıkan süper kahraman çizgi romanlarının ortaya çıkışı ne zaman olmuştur? Şu an birçok sanayi için pazar payını geliştirmenin en önemli araçlarından biri olan süper kahraman çizgi romanlarının ortaya çıkışı ne zamana tarihlendirilir?

Görsel 1. a) *Action Comics*'in ilk kapağı. Shuster, Joe. (1938). *Action Comics*. *DC Comics*, 1, kapak sayfası. b) Superman ile Clark Kent karakterinin bir arada bulunduğu bir kapak. Swan, Curt. (1967). Superman. *DC Comics*, 1: 201, kapak sayfası.

Action Comics'in 1938 tarihli ilk kapağı, *Superman* karakterinin dünyaya gelişi ve insanların süper kahraman olgusuyla tanışmasının ilk adımıdır (Görsel 1). *Action Comics*'in bu sayısında okuyucular, yeni bir çizgi roman türünün doğuşuna tanıklık ederler. Kapağa ilk bakışta süper kahraman olgusuyla ilişkili olarak *Superman*'ın sahip olduğu güçler göze çarpmaktadır. Bir arabayı rahatlıkla havada tutabilen biri vardır. Arabayı tutuşundan hareketle bu kişinin insanüstü ve doğaüstü güçlere sahip olduğu söylenebilmektedir. *Action Comics*'in bu sayısına kadar resmedilen çizgi romanlarda sıradan dünyalarda yaşayan sıradan insanların hikâyeleri anlatılırken, ilk kez dünya dışından gelen ve insan gibi gözükmesine karşın bir insana göre daha fazla yetkinliği olan bir kişi göze çarpmaktadır.

Fakat *Superman* sahip olduğu sıra dışı güçlerin yanında, sıradanla her zaman ilişki içinde konumlandırılmıştır. Başka bir dünyaya ait olmasına rağmen, *Superman* dünyayla ve gündelik hayatla yakından bağ kurar. Karakterin ikinci kimliği olan Clark Kent, *Superman*'ı dünyada tutar ve gündelik hayatla ilişkisini sağlar (Görsel 1). *Superman*'ın sıradanla ve gündelik hayatla kurduğu yakın ilişki onun sürekli güncel kalmasına ve çizildiği dönemin değişen siyasal, toplumsal ve kültürel olaylarının hikâyelerinde yer almasına olanak tanır. Süper kahramanların 1939'dan bugüne hikâyeleri oldukça değişken ve uzun solukludur.

Dünyanın yaşadığı değişimlerin onlara da yansıdığı söylenebilir. Çizgi roman kahramanlarının dünyadaki değişik olaylarla aktif teması, bizlere tasarım kültürü ile de ilişkisinin olup olmadığını sorgulatır.

Bu noktada, makale tarih içerisinde *Superman* hikâyelerinde değişen siyasal, toplumsal ve kültürel olaylara ek olarak, değişen tasarım unsurlarının da araştırılmasını hedefler. Başka türlü söylersek, makale *Superman*'in tarih içinde sürekli yenilenen yazılı ve görsel bir belge olduğu düşüncesinden yola çıkarak, *Superman* hikâyelerinin dönemlerin tasarım kültürlerini de anlamamıza yardımcı olup olamayacağını sorgular. Örneğin, 1938 tarihli ilk *Superman* çizgi romanının kapağında, *Superman* tarafından fırlatılan bir araç görülmektedir. Torchinsky bir dönem temsili olan bu aracın modelinin 1937 Desoto olduğunu söyler (Torchinsky,2013). Bu makalenin amacı, bu tip ilişkileri çoğaltarak, *Superman* çizgi romanlarında yer alan tasarımların zaman içerisindeki değişimleri üzerinden çizgi romanın tasarım kültürü ile olan ilişkisini belgelemektir. *Superman* tarafından fırlatılan arabaların zaman içerisinde nasıl değiştiğine bakmak ya da Clark Kent'in üzerini değiştirdiği telefon kulübesinin zaman içerisinde tasarımındaki değişimi gözlemlemek bizlere *Superman* çizgi romanlarının çizgi roman tarihi içim olduğu kadar tasarım tarihi için de önemli bir belge olduğunu fark ettirir.

Bu kapsamda makalede, yöntem olarak, *Superman*'in 1939-2013 tarihleri arasında yayınlanan tüm sayılarını (özel sayılar dâhil) incelemiş ve gerek sosyokültürel tarih gerekse tasarım tarihi açısından önemli bulunan tüm çizimlere yer vermeye çalışmıştır. *Superman* çizgi romanlarının tasarım kültürü ile olan ilişkisine bakmadan önce çizgi roman tarihine odaklanmak ve bu tarih içerisinde süper kahraman çizgi romanlarının yarattığı kırılmayı açığa çıkarmak bizlere tarihsel bir arka plan sunacaktır.

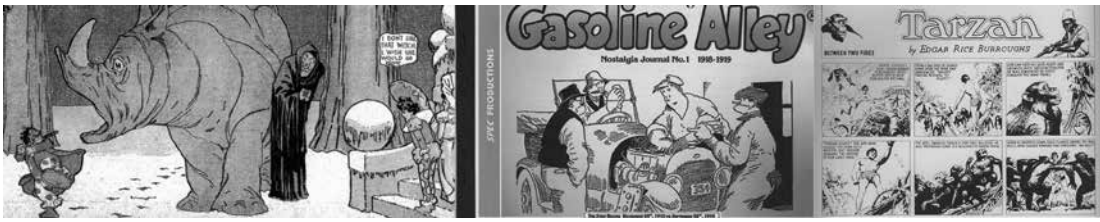
2. Çizgi Roman'ın Tarihi ve Süper Kahraman Çizgi Romanlarının Yarattığı Kırılma

Birçok kaynak tarafından kökeni çok eskiye dayandırılsa da, çizgi romanın bugün bildiğimiz haliyle ilk ortaya çıkışı Türkçesi '*Sarı Çocuk*' olan *Yellow Kid* çizgi romanıdır (Görsel 2). 1896 yılında Richard Fenton Outcalt tarafından çizilen *Yellow Kid* daha önce benzeri olmayan bir anlatım biçimin ortaya çıkmasını sağlamıştır (Bolan, 2000).

Yellow Kid ilk başlarda sadece bant içinde resimler, üstlerde ve altlarda içinde yazı bulunduran karelerden oluşan görsel bir anlatımken, aslında çizgi romanı çizgi roman yapan günümüz balonlama tekniğinin doğuşudur. *The Katzenjammer* Kids adlı maceralar, bu balonlama tekniğinin başlangıcı olarak kabul edilir. 1901 yılında çizgi roman dünyasına giren *The Katzenjammer* Kids balon içinde konuşmalar ile okuyucuyla karakterin direk temasını sağlamıştır (ComicsTimeline.http://www.infoplease.com/spot/comicstimeline.html). Daha önceleri *Yellow Kid*'in düşünceleri sadece çerçeve etrafında yazılar olarak okuyucuya aktarılırken, *The Katzenjammer* Kids ile okuyucuya kişi ağzından söz aktarımı başlamıştır (Görsel 2).

Görsel 2. a) Sarı çocuk adlı eserin kullanılan kapağı. Outcault R. F. (1885). *The Yellow Kid*. New York: New York World. b) *Sarı Çocuk* adlı eserinin New York Journal'da yayınlanan sayısı. Yellow Kid. Erişim: 02.07.2014, http://alankistler.com/wp-content/uploads/2012/11/Yellow-Kid-Advertisement.jpg c) *The Katzenjammer Kids* karakterleri. Katzemjammer Kids. Erişim: 02.07.2014, http://alankistler.com/wp-content/uploads/2012/11/Yellow-Kid Advertisement.jpg

Winsor McCay'ın *Little Nemoin Slumberland* isimli çizgi romanıyla artık hikâyeler devamlılık taşıyan bir karakter kazanmaya başlamıştır (Görsel 3). Ross'un aktardığı gibi, çizgi roman kareleri 1907'lere kadar sadece haftalık ve aylık gazetelerde ve dergilerde yer alırken, 1907'den sonra günlük gazete sayfalarında düzenli bir şekilde görülmeye başlamıştır (2007).



Görsel 3. a) *Little Nemo in Slumberland* içinden bir kare. Little Nemo in Slumberland. Erişim: 05.07.2014, http://marswillsendnomore.files.wordpress.com/2011/12/1907-01-13.jpg. b) *Gasoline Alley* çizgi roman kapağı. Gasoline Alley. Erişim: 05.07.2014, http://comicsobserver.com/tag/walt-wallet/ c)Tarzan çizgi romanından bir sayfa. Tarzan. Erişim: 09.08.2014, http://2.bp.blogspot.com/ _lLwjG_dyb2I/ TIPFItjiOFI/ AAAAAAAAANU / DcRFJ79ABdc/s1600/ Hal+Foster+.jpg

1919'da çizgi romanın günlük yaşam ile kuvvetli bağının ilk örneği, Frank King adlı çizerin yarattığı *Gasoline Alley* ile oluşmuştur. Hikâyede gerçek zamanlı yaşayan, sıradan insan ömründe yaşlanıp büyüyen bir karakterin yaşamı işlenmektedir (Ross, 2007, s. 27) (Görsel 3).

'*The Katzenjammer Kids*' ile başlayan mevcut çizgi roman formatı son şeklini 1929 tarihli Tarzan çizgi romanıyla almıştır. İlk kez Tarzan çizgi romanında kareler birbirini takip eden düzenli/çizgisel kutularla bir anlatım kazanmıştır (Bolan, 2000, s. 1). Bu şekilde artık çizgi romanlardaki hikâye anlatımı yeni bir biçimsel dil oluşturmuştur (Görsel 3).

Çizgi roman dünyası her geçen gün büyürken, süper kahraman ve kahraman olgusunun ortaya çıkışı 1939 ve 1940 yılları içinde iki karakterin çizilmesiyle başlar. İlk olarak 1939'da *Superman* ve ardından 1940'ta *Batman*'ın yayınlanmasıyla dünyada yeni bir çizgi roman akımı başlamıştır. Bu kahramanların ortaya çıkışından sonra çizgi roman evreni iki ayrı biçimsel özellikte şekillenmeye başlamıştır: Bir yarısı tamamen gerçekçi, komik, dramatik türünde ilerlerken, diğer yarısı kahraman kavramı üzerine yoğunlaşarak ilerlemiştir. Bir tarafta *Superman, Batman, Captain America, Shazam* gibi hikâyeler ortaya çıkarken, diğer tarafta daha mizahi içerikte *The Katzenjammer Kids, Tarzan, Little Nemo in Slumberland* hikâyeleri devam etmiştir.

Bu noktada makalenin konusu olarak *Superman*'in seçilme nedeni sadece süper kahraman olgusunun başlatıcısı olması değil, aynı zamanda ilk yayınlandığı yıl olan 1938'den bu güne kadar her dönem düzenli olarak yayınlanmasıdır. Bu devamlılık ile birlikte *Superman* üzerinden süper kahramanların doğuşundan günümüze tarihsel bir analiz yapmak kolaylaşmaktadır.

3. *Superman* Tarihi

Superman çizgi romanları, gerçek-dışı/hayali bir dünyanın parçası gibi gözükmesine rağmen, gerçek dünyayla kuvvetli bir bağ kurar. İlk ortaya çıktığı 1939 yılından günümüze çizildiği dönemin siyasal, toplumsal, kültürel ve bilimsel olayları öykülerinde yer bulur.

Siyasal olaylarla ilişkisi bakımından *Superman* çizgi romanı tarih içinde farklılıklar göstermektedir. 1940'larda 2. Dünya Savaşı'nın *Superman* çizgi romanlarının hikâyesine ciddi anlamda etkisi olmuştur. *Superman* 1940'larda Amerikan vatandaşı olmuş ve halka vatan sevgisi aşılamaya çalışan bir rol üstlenmiştir. İleriki yıllarda, küreselleşmenin de etkisiyle, Amerikan vatandaşı olan karakter bir dünya vatandaşına dönüşmüştür. *Superman*'in 1947 tarihli 17. sayısının kapağında 2. Dünya Savaşı konu edilir (Görsel 4). Kapakta *Superman*, bir elinde Hitler'i diğer elinde Mussolini'yi tutarken görünmektedir. Bu noktada, *Superman*'in Amerikan vatandaşı oluşunun ve 2. Dünya Savaşının yanında, bu savaşın önemli figürlerinin de öykülerde yer alması dikkat çekicidir. Bu yaklaşım daha sonraki yıllarda da devam etmiştir. Örneğin, 2003 yılına ait *Redson* adlı hikâyede Kennedy ve Stalin gibi önemli politik figürle yer verilmiştir (Görsel 4). Bu öykü de, 2. Dünya Savaşından farklı olarak, Amerikan'ın diğer ülkelerle olan savaşı değil, kendi iç siyasetindeki komünizm tehdidi öykülenir.

Superman çizgi romanlarında yer alan dönemlerin önemli siyasal figürlerinin yanında, dönemin önemli siyasal olayları da sıklıkla karşımıza çıkar. *Superman* çizgi romanlarının ortaya çıktığı 1940'lı yıllarda, karakter çoğunlukla savaş öncesi ve savaşın erken dönemlerinde topluma moral vermeyi amaçlayan bir nitelik kazanmış ve bir siyasi propaganda malzemesine dönüşmüştür. Görsel 5, *Superman*'ın 2. Dünya Savaşı sırasında bir Amerikan kahramanı oluşu ve ülke ile bütünleşmesinin bir temsilidir. 1941 yılına ait bu kapakta *Superman* elinde Amerikan simgesi olan kartal ile durmaktadır.

Görsel 4. a) Superman 17. sayının kapağı. Siegel, Jerry. (1942). Superman. *DcComics*,1:17, kapak çizimi. b) Superman hikâyelerinde yer alan Kennedy çizimi. Millar, Mark. (2003). Superman: Red Son. *DC Comics*, 2, s. 41. c) Superman hikâyelerinde yer alan Stalin çizimi. Millar, Mark. (2003).Superman: Red Son, *DC Comics*, 2, s. 4.

Benzer bir şekilde, 1942 yılında yayınlanan *World Finest Comics*'in 7. sayının kapağında da savaşı insanlara daha ılımlı gösterebilmek için sevilen kahramanlar kullanılmıştır. Dönemin popüler süper kahramanlarından olan *Superman, Batman ve Robin* 2. Dünya Savaşına giden bir araç üstünde gülümseyerek durmaktadır.

Görsel 5. a) Superman'in14. sayısının kapağı. Siegel, Fred. (1942). Superman. DC Comics, 1:14, kapak sayfası. b) World FinestComics'in 7. Sayısının kapağı. Siegel, Fred. (1942). World Finest Comics. DC Comics, 1:7, kapak sayfası. c) Action Comic'in 900. sayısından bir kare. Cornell, Paul. (2001). Action comics, DC Comics, 900, s. 6. d) 11 Eylül anısına çıkarılan çizgi roman kitap. Busiek, Kurt. (2002). 9-11- The World's Finest Comic Book Writers&Tell Storiesto Remember. New York. Dc Comics.

2. Dünya Savaşının bitiminden sonra *Superman*'in dönemin siyasal olaylarıyla ilişkisi de değişmeye başlar. 2. Dünya Savaşı'nın ardından ortaya çıkan küreselleşme süreci *Superman*'i de etkiler. *Superman*'in 900. sayısında kahraman artık bir Amerikan vatandaşı değil, bir dünya vatandaşıdır. Kapakta konu edilen hikâye, 2. Dünya Savaşı dönemindekilerden farklı olarak, Amerika'yla ilişkili değildir. Hikâyede dönemin Ortadoğu'daki siyasal ortamı ve özellikle de İran'daki ayaklanmalar konu edilmiştir (Görsel 5). Hikâyede, *Superman* İran'daki ayaklanmalar sırasında halk ile askerin çatışmasının tam ortasına iner ve hiçbir şey yapma-

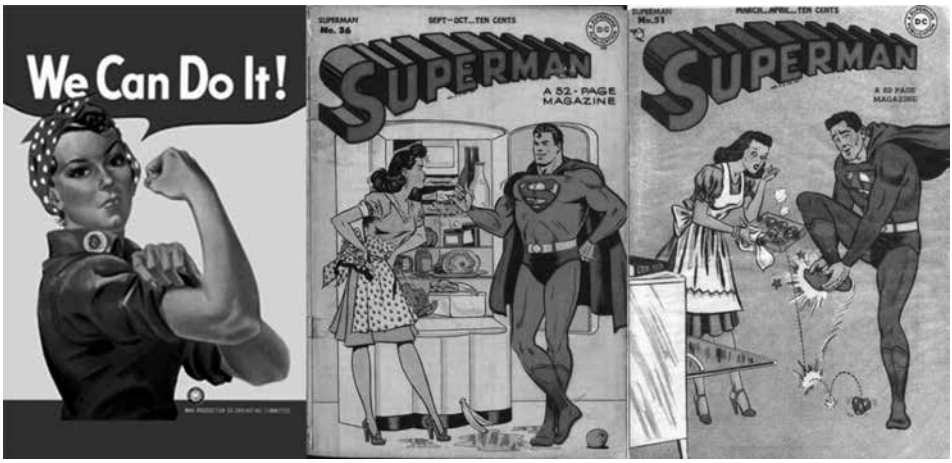
dan bekler. Kendi sözlerinde söylediği gibi 'kıpırdamadan ve konuşmadan onlarla 24 saat bekler'. Aslında burada onlara, onların yanında olduğunu ve yalnız olmadıkları mesajını verip gider. Artık *Superman* Amerikan propagandası yapan bir karakter olmaktan çıkmış ve tüm dünyada satış hedefi olan küresel bir karaktere dönüşmüştür.

Superman'in hikâyelerinde dönemin önemli siyasal olaylara yer vermesinin diğer önemli bir örneği de 2002 yılına ait bir kapakta karşımıza çıkar. Bu kapakta 11 Eylül 2001 günü Amerika'da ikiz kulelere yapılan saldırı yer alır (Görsel 5).

Superman'ın gerçek dünya ile iletişimi/etkileşimi sadece siyasal olaylarla sınırlı değildir. Özellikle 1950'li yıllardan başlayarak *Superman* hikâyelerinde dönemin toplumsal olaylarına/hareketlerine de sıklıkla yer verilir. Bu hareketlerden ilki 2. Dünya Savaşının ardından ortaya çıkan Feminist hareketlerdir. Bu hareketlerin etkisiyle, *Superman* hikâyelerinde ilk olarak *Superman*'ın sevgilisi olan Louis Lane karakteriningüçlü kadın imajına dönüştüğü farkedilmektedir. Ardından *Louis Lane*'in sahip olduğu güçler daha da arttırılarak, Louis Lane'i *Superman*'le eşit güçlere sahip olan *Supergirl* karakterine dönüştürürler[1]. Görsel 6'daki 1949 yılına ait kapakta "*Louis Lane*'in *Superman*'in yapabileceği herşeyi yapabileceği" ifadesi yer alır. Bu kapakta diğer dikkat çeken bir diğer şey de *Superman* ve *Louis Lane* arasındaki rollerin değişimidir. Kapakta *Superman*'in yıllarca onu uçurduğu şekilde *Louis Lane Superman*'i taşımaktadır. Görsel 6'da ise 1951 yılına ait Action Comics'in 156. sayısı görülmektedir. Bu kapakta balon içlerinde *Superman*, "bu iş *Superman*'e göre" derken, araya giren Louis Lane "bu iş *Superwoman*'a göre", der. Bu ikili balonlama tekniğinde artık *Louis Lane* tamamen *Superman*'ın önüne geçebilir hale gelmiştir. Görsel 6'da dönemin dergilerinde baskın şekilde yer alan kadın temasının sadece *Louis Lane* karakteri ile kalmayıp, birden çok hikâyede birden çok şekilde devam ettiği görülmektedir. 1962 yılında *Superman*'in 123. sayısında "*Supergirl*'e hoş geldin" yazılı bir kapağa yer verilmiştir. 1958 yılındaki kapakta ise *Superman*'le aynı güçlere sahip olan *Supergirl*'in doğduğunu müjdeleyen bir kapak yer alır.

Görsel 6. a) *Supergirl Superman*'ı taşıyor. Hamilton, Edmond. (1949). *Superman. DC Comics*, 1:57, kapak sayfası.
b) *Action Comics*'in 156. sayısı. Plastino, Al. (1951). *Action Comics. DC Comics*, 1:156, kapak sayfası
c) *Superman*'in 123. sayısı. Binder, Otto. (1958). *Superman. DC Comics*, 1:123, kapak sayfası
d) *Superman'*in 285. sayısı. Siegel, Jerry. (1962). *Action Comics. DC Comics*, 1:285, kapak sayfası.

Superman çizgi romanlarında kadın temasının işlenişi ile ilgili bir diğer bakış açısı da kadın karakterlerin gündelik yaşamdaki yeri ile ilgilidir. Kadın karakterlerin 'süper güçlerini' ortaya çıkarmanın yanında bir diğer eğilim de onların gündelik yaşamdaki önemine dikkat çekmektir. Bu yaklaşım, 2. Dünya Savaşı sırasında kadınların savaşa desteğini anlatmak için J. Howard Miller tarafından çizilen ve *Rosie The Riveter* olarak bilinen afişle ilişkilendirilebilir (Görsel 7). Alia Hoyt *Whowas Rosie The Riveter* adlı makalesinde bu afişte verilmek istenen mesajın, savaş alanından uzak olsalar da ev kadınlarının savaş için çok önemli olduklarından ve onlarsız bir savaşın kazanılamayacağından söz eder (http://history.howstuffworks.com/historical-figures/rosie-riveter.htm). *Rosie The Riveter* ile doğan kuvvetli ve bağımsız ev kadını imgesinin öne çıkışı, *Superman*'in 1945 yılında yayınlanan 36. sayısında ve 1948 yılında yayınlanan 51. sayısında görülmektedir (Görsel 7). Özellikle sayı 36'da baskın olan ev kadını teması okunmakta, dolabın önünde *Superman*'ı azarlayan *Louis Lane* karakteri görülmektedir.



Görsel 7. a) Rosie The Riveter posteri. *Whowas Rosie The Riveter?*
Erişim: 15.12.2014, http://history.howstuffworks.com/historical-figures/rosie-riveter.htm
b) *Superman*'in 36. sayısını kapağı. Schartz, Alvin. (1945). *Superman. DC Comics*, 36, kapak sayfası.
c) *Superman*'in 51. sayısının kapağı. Schartz, Alvin. (1948). *Superman. DC Comics*, 51, kapak sayfası.

Feminist hareketler gibi, 1950'li yıllarda ortaya çıkan diğer önemli bir toplumsal olay da ırkçılık-karşıtı hareketleridir. 1950'li yıllarda başlayan bu hareketler özellikle 1960'lı yıllarda ciddi anlamda yaygınlaşır. 1963 yılında Martin Luther King'in yaptığı 'İş ve Özgürlük için Washington'a yürüyüş' adlı konuşması bu süreçte önemli bir kırılmaya işaret eder. Bu noktada, dönemindiğer çizgi romanları gibi, *Superman* çizgi romanlarında da ırkçılık-karşıtlığı temasının sıklıkla kullanırlar. 1970 yılına ait bir kapakta, dönemin ırkçılık-karşıtı hareketleriyle empati kurmaya çalışan *Louis Lane* karakterigörülmektedir (Görsel 8). Balon içlerinde ilk olarak *SupermanLouis Lane*'e buna emin misin? diye sorar ve *Louis Lane* buna karşı ısrarcı olur. Bir sonraki balonda ise siyah-tenli bir insana dönüşen *Louis Lane* karekteri gözükür. Burada *Louis Lane* ''Bu çok önemli! Önümüzdeki 24 saat siyah bir kadın olacağım'', der.

Superman'ın siyasal ve toplumsal olaylarla bağına ek olarak, dönemin kültürel olaylarıyla kuvvetli ilişkisi de gündeme getirilebilir. Görsel 8'de bir popüler kültür sinema ikonu olan ve birçok kez beyaz perdede yer alan *King Kong* adlı karaktere yer verilir. *Superman*'in kültürel ve popüler olaylara ilişkisi yalnızca sinema filmleriyle sınırlı değildir; sayılarda önemli siyasi kişilerin yer alması gibi dönemin önemli popüler kişileri de *Superman*'in hikâyelerine konu olur. Bu konudaki en önemli örneklerden biri 1978 yılındaki *Superman* vs. *Muhammad Ali* çizgi romanıdır (Görsel 8). 1964 ve 1974 yıllarında dünya şampiyonu olan *Muhammed Ali*'nin 1978 yılında kazandığı son şampiyonluğun hemen arkasından ünlü boksörünün *Superman* ile macerasının yer aldığı özel bir sayı yayınlanır.

Görsel 8. a) Irkçılığın konu alındığı *Louis Lane* kapağı.
Kanigher, Robert. (1970). Superman's Girl Friend Louis Lane. *DC Comics*, 1: 106, kapak sayfası.
b) *King Kong*'un yer aldığı kapak. Swan, Curt. (1960). Superman. *DC Comics*, 1: 138, kapak sayfası.
c) *Muhammad Ali*'nin yer aldığı kapak.
O'neil, Dennis. (1978). Superman vs. Muhammad Ali. DC Comics, 1: 166, kapak sayfası.

Superman çizgi romanlarında dünya üzerindeki bilimsel ve teknolojik olaylar/gelişmeler de hikâyelerde sıklıkla yer alır. *Superman* hikâyeleri üzerinden dünya üzerindeki bilimsel ve teknolojik gelişmeler kolaylıkla takip edilebilir. *Superman* hikâyelerinde yer alan bu gelişmelere örnek olarak klonlama, robotlar, uzay ve zaman yolculuğu gibi konular verilebilir.

Superman'ın hikâye içlerine işleyen dönemsel teknolojik gelişimler ve fikirlere ilk örnek olarak 1960 yılında *Superman*'ın kendi gezegenine, kendisinin oraya gönderilmeden önceki zamana ziyareti ele alınabilir. Bu hikâyede *Superman* daha doğmamış olduğu bir zamanda kendi gezegeninde dolaşmaktadır (Görsel 9). Bir başka örnek olarak 1983 yılında uzaydan gelen *Robot Brainiac*'ın hikâyesi ele alınabilir. *Superman*'in bu sayısında 1960 tarihli sayı gibi zamansal kırılma ve zamanda yolculuk temaları değil, uzaydan gelen yapay zekâ robot ile hikâyesi işlenmektedir. *Superman* hikâyelerinde yer alan diğer önemli bir bilimsel gelişme de klonlama teknolojisidir. Time dergisinin 8 Kasım 1993 tarihli ilk insan klonlanmasının başladığını duyurduğu kapaktan birkaç ay sonra *Superman*'ın klonlandığı

bir sayıya yer verilir (Görsel 9). Bu sayıda, *Superman*'ın ölümünün ardından ortaya çıkan klon *Superboy*'lar gözükmektedir.

Görsel 9. a) *Superman*'in kendi gezegenine gidişi. Siegel, Jerry. (1960). Superman's Return to Krypton. *DC Comics,* 1: 141, kapak sayfası. b) Uzaylı yapay zeka robotu Brainiac konulu *Superman* kapağı. Bates, Cary. (1983). *Action Comics. DC Comics,* 1: 544, kapak sayfası. c) *Superman* klonu Superboy. Superboy. Erişim: 16.01.2015, http://www.comicvine.com/superboy/4005-1686 d) Time Dergisi'nin Klonlama ile ilgili özel sayısı. Anonim. (2002). Cloning Humans. New York. Time Inc.

Çizildiği dönemin siyasal, toplumsal, kültürel ve bilimsel olaylarıyla ilişkisi düşünüldüğünde, *Superman* hikâyelerinin, tüm kurgusal yönlerine rağmen, kuvvetli bir gerçekçilik duygusu taşıdığının altı çizilmelidir. Bütün *Superman* hikâyeleri çizildiği dönemin gündelik yaşamını oluşturan unsurları içinde barındırır. Bu unsurlar dönemler değiştikçe değişirler. Bu anlamda *Superman* hikâyeleri siyasal, toplumsal, kültürel ve bilimsel tarihimizi okumamızda önemli bir belge niteliği kazanır. Bu noktada, *Superman* hikâyeleri çizildiği dönemin tasarım kültürüyle de önemli bağlar kurarlar.

4. *Superman*'in Tarihindeki Tasarım Unsurları

Superman hiçbir zaman tamamen fantastik bir evrende olmayıp, aslında var olan, gerçek bir evrenin içinde yaşamaktadır. Yaşadığı evren bir kurgu değil, gerçek dünyanın yansımasıdır. *Superman*'in tasarım kültürüyle olan ilişkisi bu var olan evrenle kurduğu ilişkiden filizlenir. Örneğin, *Superman*'in yaşadığı *Metropolis Şehri* New York şehrinin yansıması olarak tasarlanmıştır (Teiltelbaum, 2008). Clark Kent'in üstünü değiştirdiği telefon kulübesi sıfırdan tasarlanmış bir nesne olmak yerine zaten var olan bir telefon kulübesinin yorumudur. *Superman*'in fırlattığı arabalar gerçekte var olan arabalardır. Louis Lane'in giydiği kıyafetler dönemin moda akımlarında öne çıkan tasarımlardır. Bu gibi ilişkiler bize *Superman* çizgi romanlarının tasarım kültürü ile olan ilişkisini açığa çıkarır. Üstelik bu ilişki sadece belirli bir döneme indirgenmiş de değildir. *Superman* çizgi romanlarındaki anlatımlar çizildiği döneme göre değişkenlik gösterir. Hikâyelerde yer alan mimari, iç mimari, endüstri tasarımı, moda ve grafik tasarımı ürünleri dönemin akımlarından etkilenir. Bu sebepten, *Superman* çizgi romanları tasarım tarihi ve kültürünü okumamızda önemli bir belge niteliğindedir.

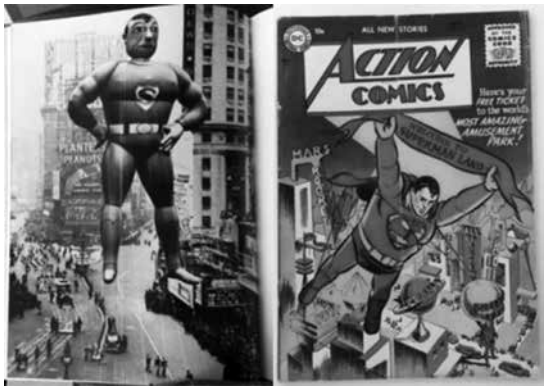
Superman çizgi romanlarındaki öykülerde yer alan tasarımların zaman içindeki değişimleri üzerinden tasarım kültürünün nasıl değiştiği rahatlıkla gözlemlenebilmektedir.

4.1 *Superman*, Mimarlık ve Metropolis

Superman çizgi romanlarında şehirlerin ve mimari yapıların çizimi, yıllar geçtikçe detaylı bir anlatım kazanmıştır. Daha önce, sadece karakter odaklı çizilen kareler, yıllar geçtikçe arka planı önemser hale gelmiştir. Görsel 10'da şehir çizimlerinin değişimlerinin tarihsel olarak sıralaması yapılmıştır. Bu görsel üzerinden çizimlerdeki mekân aktarımlarındaki detayların artışı gözlemlenebilir. Anlatımların güçlenmesinin yanında, altı çizilmesi gereken diğer bir nokta da, bu anlatımların zaman içinde daha fazla gerçek mekânlarla ilişki kurduğudur.

Görsel 10. a) Action Comics'İn ilk sayısından bir kare. Shuster, Joe. (1938). Action Comics. DC Comics, 1, s. 10.
b) 1958 tarihli Superman'den bir kare. Binder, Otto. (1958). Action Comics. DC Comics, 1: 242, s. 7.
c) Metropolisve Superman Byrne, John. (1955) .Superman: ToLaughandDie in Metpropolis. DC Comics, 1: 111, s. 10.
d) Superman ve Metropolis. Ross, Alex (2005) Mythology: the DC Comics, California: Time Warner.

Superman çizgi romanlarında var olan gerçek şehir ve mimari mekanların kullanılmasına örnek olarak 1955 yılında yayınlanan Action Comics'in 210. sayısı gösterilebilir. Aslında bu kapak *Superman*'in 1940 yılında New Yok Times Meydanı'nda gezdirilen dev balonuna bir göndermedir (Görsel 11). 1955 yılındaki kapaktayer alan dev *Superman* balonuna ek olarak Times Meydanı ve çevresindeki binalarda büyük bir titizlikle aktarılmıştır.



Görsel 11. a) Times meydanı 1940'lar. Levitz, Paul. (2013). The Golden Age of Dc Comics. New York: Taschen, s. 124.
b) 1955 yılına ait Times meydanlı kapak. Levitz, Paul. (2013). The Golden Age of Dc Comics. New York: Taschen, s. 125.

Times Meydanı'nın ve New York şehrinin *Superman*'in hikâyelerinde önemli bir yeri olduğunun altı çizilmelidir. Kentsoylu bir karakter olan *Superman*'i New York şehrinin yansıması olan Metropolis'ten bağımsız düşünmek neredeyse olanaksızdır. New York şehri ve bu şehirde yer alan binalar *Superman* hikâyelerinde sıklıkla yer alırlar. New York şehri gibi, diğer bazı önemli dünya şehirleri de *Superman*'in hikâyelerinde karşımıza çıkar.

Görsel 12. a) *Action Comics*'in 92. Sayısının kapağı. Samachson, Joe. (1946). Action comics. *DC Comics*, 1: 92, kapak sayfası. b) *Superman*'in 45. Sayısının kapağı. Schwartz , Alvin. (1947). *Superman. DC Comics*, 1: 45, kapak sayfası. c) Hanshan Tapınağı. Suzhou Hanshan Temple.
Erişim: 14.12.2014, http://travelneu.com/o/Hanshan-Temple-o66.jpg

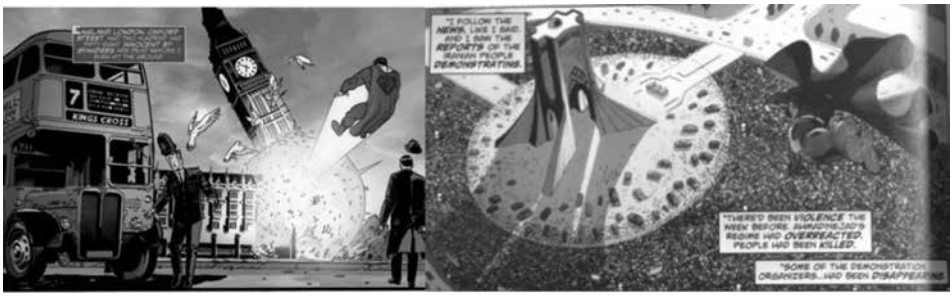
Action Comics 1946 tarihli 92. sayısı ve *Superman*'in 1947 tarihli 47. sayısı birbirleriyle ilişkili bir anlatıma sahiptir. Bu kapakların ilkinde *Superman* toprağı kazarak içine dalar. İkincisinde ise kazdığı tünelden dışarı çıkar. *Superman*'in dışarı çıktığı yer Çin'dir (Görsel 12). Onu karşılayan iki Çinli insana ek olarak kapakta klasik Çin mimarisine gönderme yapan bir yapı yer alır. Yukarı doğru daralarak yüksele ahşap yapıya dikkatli bakıldığında, yapının Suzhou kentinde bulunan ve 502-557 yılları arasında yapılmış olan Hanshan tapınağıyla benzerliği dikkat çekicidir (Görsel 12).

Görsel 13. Super Duel adlı karakter.
Binder, Otto. (1958). Action Comics. *DcComics*, 1: 242, s. 4.

Benzer şekilde, Action Comics'in 1958 tarihli 242. sayısında şehirleri ele geçirip küçülten bir karakter ile ilgili hikâyeye yer verilmiştir. Şehirleri küçültüp kavanozlara koyarak buradaki yaşam formlarını esir alan karakter *Superman*'le şehirler hakkında diyaloğa girer. Kavanozun içine koyulan şehirler sırasıyla Londra, Paris, Roma ve New York'tur; ve anlatımda bu şehirleri temsil etmek için bu yerleşimlerin simge yapıları olan Big Ban, Eyfel Kulesi, Kolezyum ve Empire State binası gibi anıtsal binalara yer verilir (Görsel 13).

Görsel 14. Hikayelerde yer alan anıtlar.
Levitz, Paul. (2010). *75 years of Dc Comics: The Art of Modern Mythmaking Amerika.* New York: Taschen, s. 335.

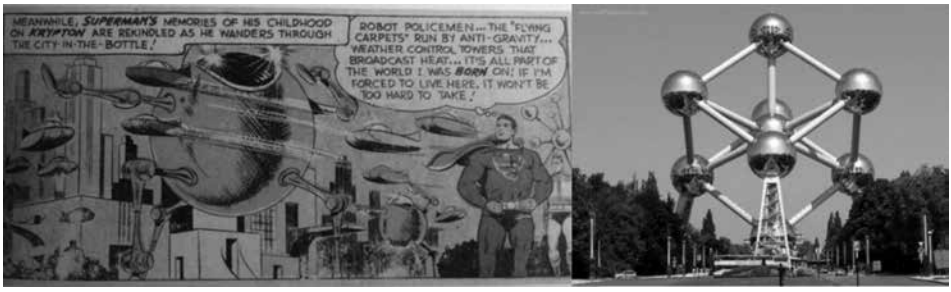
1962 yılında basılan Action Comics 295. sayısında yine dünyadaki önemli yapıların temsilleriyle karşılaşırız. *Superman*'in kötü robotlarının dünyaya zarar verdiği hikâyenin düşünce balonlarından birinde şöyle bir ifadeye yer verilir: "Eyfel Kulesini yok etmeliyim ve diğer dünyanın ünlü objelerini". Eyfel Kulesine ek olarak, hikâyenin diğer karelerinde Mısır Sfenksi, Pisa Kulesi ve *Superman*'in kendi yaşadığı şehrin sembolü olan *Daily Planet* binası yer almaktadır (Görsel 14).



Görsel 15. a) Big Ban Kulesi. Millar, Mark. (2003). Superman: Red Son. DC Comics, 1: 4, s. 35.
b) Superman'in 900. Sayısından iç kare ve Azadi Kulesi.
Cornell, Paul. (2001). Action comics. DC Comics, 1: 900, s. 4, 900.

Superman'in daha güncel hikâyelerinde yukarıdaki örneklere benzer örneklerin devam ettiği görülür. 2003 yılına ait *Red Son* hikâyesinde *Superman* İngiltere Big Ban saat kulesine çarpmıştır. 2011 *The Incıdent Action Comics* 900. sayıda ise Tahran'a giden *Superman* kendini Azadi Tower meydanında bulmuştur (Görsel 15).

Superman öykülerinde yer alan gerçek şehirlere ve mimari yapılara ek olarak bazı hikâyelerde tamamen kurgusal mekânlarla karşılaşırız. Bu kurgusal mekânlardan en önemlisi *Superman*'in dünyaya geldiği gezegen olan Krypton gezegenidir. Fakat tamamen kurgusal bir mekân da olsa, *Kyrpton* gezegeninin temsilinde bile gerçek mekânlarla kuvvetli bir ilişkinin var olduğu görülür. 1958 yılına ait *Action Comics*'in 245. Sayısında *Superman* çoçukken yaşadığı *Krypton*'u hatırlar. Hikâyenin yayınlandığı 1958 yılı bilimkurgu estetiğinin belirgin bir şekilde mimariye yansıdığı bir dönem olarak değerlendirilebilinir. Bunun en önemli sebebi, Sputnik-1 adlı SSCB tarafından gönderilmiş olan dünyanın ilk yapay uydusunun 1957 yılında yörüngeye oturtulmasıdır. 1958 yılı aynı zamanda 2. Dünya Savaşı'ndan sonra ilk dünya fuarının yapıldığı yıldır. Belçika'da gerçekleştirilen bu dünya fuarında da dönemin mega-strüktürlü ve uzay estetiği içeren yapılarının ön plana çıktığı görülür. Bu fuarın sembol yapılarından biri Atomium olarak bilinen ve atomun yapısından esinlenilerek tasarlanan Belçika pavyonudur. Bu noktada *Superman*'in çoçukluğunda hatırladığı Kryptonla Atomium yapısı arasındaki biçimsel benzerlik dikkat çekicidir (Görsel 16). Her ne kadar kurgusal da olsa, *Krypton* gezegeni temsil edilirken yine dünyada var olan yapılarla ilişkilendirilerek aktarılmıştır.



Görsel 16. a) Action *Comics245* sayısından iç kare.
Levitz, Paul. (2010). *75 year of DcComics: The Art of Modern Mythmaking.* New York: Taschen, s. 313.
b) Atomium, Expo'58 Belçika Pavyonu. Atomium. Erişim: 15.12.2014, www.atomium.be/history.aspx

Daha önce de belirtildiği gibi, her ne kadar dünyadaki önemli şehirler ve mimari mekânlar *Superman* çizgi romanlarında sıklıkla yer alsa da, Metropolis ve bu şehirde Clark Kent'in çalıştığı *Daily Planet* binası *Superman* hikâyelerindeki en öne çıkan mimari mekânlardır. Metropolis ismi ilk olarak *Superman*'ın 1939 yılında yayınlanan Action *Comics*'in 16. sayısında kullanılmıştır (http://www.supermansupersite.com). O tarihten itibaren hikâyelerde, Metropolis *Superman*'in yaşadığı şehir olmaya devam etmiştir. 1977 yılında *Superman*'ın yaratıcıları/çizerlerinin katıldığı *Ask the Answer Man* adlı programda Superman'in yaşadığı

Metropolis kenti sorulmuş ve çizerler Metropolis'i New York'un bir yansıması olarak düşündüklerini dile getirmişlerdir (Ask The Man, 1970).

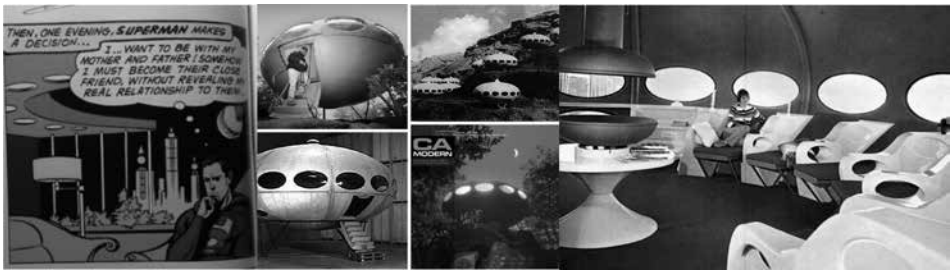
Superman hikâyelerinde yer alan Metropolis temsillerinde *Daily Planet* binası her zaman şehrin en önemli yapısı olarak konumlandırılmıştır. *Daily Planet* binası ilk olarak Action Comics'in 1940 yılında yayınladığı 23. Sayısında resmedilmiştir. *Superman*'ın yaratıcılarından olan Joe Shuster, *Daily Planet* binasını 1929 yılında tasarlanmış olan *Old Toronto Star* binasındanyola çıkarak çizdiğini açıklamıştır (CTV News) (Görsel 17). *Superman* hikâyelerindeki tasarım unsurlarının değişime uğraması gibi, zaman içinde Daily Planet binası da farklılık göstermiştir. Bu değişimin en önemli nedeni zaman içinde değişen çizerlerdir. Her çizer Daily Planet yapısını var olan farklı yapılarla ilişkilendirerek ve kendine göre yorumlayarak çizmiştir.

Jimmy Stamp'e göre daha önceleri Old Toronto Star binasını referans alarak şekillenen Daily Planet binası zaman içinde değişim göstermiştir. Stamp'e göre, Daily Planet'in yeni formu Art Deco mimari akımının etkisiyle tasarlanan The Paramount binasıyla benzerlikler gösterir (2013). 1929 yılında tasarlanan The Paramount binasının etkileri Daily planet binasının cephe biçimleniş kararlarında ve üst terasında açıkça görülebilir. Binanın cephe kararları dışında tepesindeki dünya formlu heykelsi elemanda zaman içinde Daily Planet yapısının ayrılmaz bir parçası olmuştur (Görsel 17).

Görsel 17. a) Toronto Star Binası. Toronto Star Building. Erişim: 15.12.2014, http://en.wikipedia.org/wiki/Old_Toronto_Star_Building#mediaviewer/
b) Daily Planet binası. The Daily Planet. Erişim: 15.12.2014, http://www.smithsonianmag.com/arts-culture/the-architecture-of-Superman-a-brief-history-of-the-daily-planet-22037/?no-ist
c) Paramount Binası. Paramounth Building. Erişim: 15.12.2014, http://www.smithsonianmag.com/arts-culture/the-architecture-of-Superman-a-brief-history-of-the-daily-planet-22037/?no-ist

4.2 *Superman*, İç Mekan ve Telefon Kulübesi

Superman çizgi romanlarında mimari yapılarla karşılaştırıldığında iç mekân temsillerine daha az rastlanmaktadır. *Superman*'in kentsoylu bir karakter olması ve iç mekânlardan daha çok kent mekânlarıyla ilişki kurması bu durumun başlıca sebeplerinden biridir. Her ne kadar az da olsa, bazı *Superman* hikâyelerinde iç mekân temsillerine de rastlanmaktadır. Ve mimari yapılara benzer bir şekilde, bu iç mekân temsilleri de çizildiği dönemin öne çıkan tasarımların etkilenerek ele alınmıştır.



Görsel 18. a) *Superman*'in 141. Sayısından iç sayfa. Siegel, Jerry. (1960). Superman. *DC Comics,* 1: 141, s. 6.
b) Dönemin Futuro House'larının dış ve iç mekân görüntüleri. Futuro House.
Erişim: 15.12.2014, http://img.weburbanist.com/wp-content/uploads/2010/01/Futuro_main1.jpg

1960'larda *Superman* hikâyelerindeki iç mekânlar döneminin akımı olan uzay çağı estetiği ile ilişkilidir. 1960 dönemindeki soğuk savaş halindeki iki ülke arasındaki uzay yarışı, 1960 başlarında Rus kozmonot Yuri Gagarin'in uzaya çıkışı, 1960 sonlarında Amerikalı astronot Neil Amstrong'un aya ayak basışı, dönemin tasarımlarında uzay temasının ve uzay çağı estetiğinin egemen olmasına yol açmıştır. *Superman*'in 1960 yılında yayınlanan 141. sayındaki bir karede bir iç mekân temsiline yer verilir (Görsel 18). Temsil edilen iç mekânın dönemin Futuro House anlayışıyla şekillendiği söylenebilinir[2] (Görsel 18).

Görsel 19. a) 1988 tarihli "The Legend Returns" iki yönlü Superman Posteri (Yazarın koleksiyonu).
b) *Superman* telefon Kulübesi içinde. Superman and Phone booth. Erişim: 14.12.2015,
http://www.Supermanhomepage.com/other/other.php?topic=phonebooth

Şehir ve mimari konusunda Daily Planet binasının ayrıcalıklı konumu gibi, iç mekân konusunda da telefon kulübelerinin ayrı bir yeri vardır. *Superman* telefon kulübesini kendi kullanım amacının dışında kimlik değiştirmek için bir iç mekân ve kapalı bir alan olarak kullanmaktadır (Görsel 19). Younis, *Superman and the Phone Booth* adlı makalesinin girişinde ''eğer ki sokaktan herhangi birisine Clark Kent *Superman*'e nerede dönüşüyor diye sorarsanız, 10 kişiden 9'u size telefon kabininde der'' der (2014, s. 1). Steve Younis belirt-

tiği gibi, *Superman* ilk olarak 1942 yılındaki bir sayıda telefon kulübesini kullanmıştır. Bu sayıdaki bir karede *Superman* ilk kez kullandığı telefon kulübesi için balonunda kıyafetini değiştirdiği yeri; "kesinlikle kıyafet değiştirmek için dünyanın en konforlu yeri değil fakat benim kimliğimi değiştirmek için acelem var", der (Görsel 19).

Superman'in telefon kulübesiyle kurduğu ilişki ilerleyen yıllarda artarak devam eder. Telefon kulübesinin sembolik önemi zaman içerisinde yayınlanan birçok çizgi roman kapağında konu edilir. Bu kapaklara yan yana baktığımızda *Superman*'in telefon kulübesi ile olan ilişkisi değişmese de, telefon kulübesi tasarımlarının hem biçimsel hem de teknolojik anlamda çizildiği döneme göre değiştiğinin altı çizilmelidir (Görsel 20) .

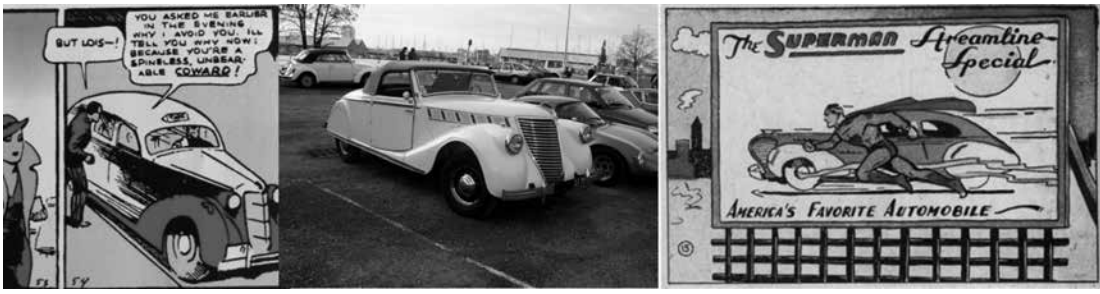
Görsel 20. a) Dorfman , Leo. (1967). Action comics. *DC Comics*, 1: 345, kapak sayfası.
b). Dorfman, Leo. (1967). Action Comics. *DC Comics*, 1: 355 kapak sayfası.
c) Dorfman, Leo. (1969). Superman. *DC Comics*, 1: 221, kapak sayfası.
d) Bates, Cary. (1973). Action Comics. *DC Comics*, 1: 421, kapak sayfası.
e) Casey , Joe. (2002). Adventures of Superman. *DC Comics*, 1: 598, kapak sayfası.
f) Schultz, Mark. (2002). Superman: Man of Steel. *DC Comics*, 1: 120, kapak sayfası.

4.3. *Superman*, Endüstriyel Tasarım ve Araçlar

Telefon kulübeleri gibi, Superman çizgi romanların kapaklarında yer verilen diğer bir tema da 'tutulan araba'dır. 1939 tarihli ilk *Superman* kapağıyla başlayarak 'tutulan araba' temasına zaman içerisinde birçok kez yer verilmiştir. Farklı zamanlarda yapılmış olsalar da, bu kapaklardaki anlatımların neredeyse tamamı 1939 yılında yayınlanan kapağa gönderme yapar. Superman'in bir insana çarpamadan tuttuğu arabanın dışında, kapakta yer alan çığlık atan insan figürü, boşta dönen tekerlek, arabanın altında ezilmekten kurtulan dehşet içindeki insan gibi öykü elemanları değişmeden tekrar eder. Fakat yan yana koyulduğunda, kapakların kurgusunda herhangi bir değişiklik olmamasına rağmen, hikâyede yer alan ögelerin tasarımlarının değiştiği/değiştirildiği fark edilir. *Superman* tarafından tutulan arabalar kapakların yayınlanma tarihine göre tasarımlarında değişiklik gösterir (Görsel 21).

Görsel 21. a) Stern, Roger. (1993). Action Comics. *Dc Comics*, 1: 685, kapak sayfası.
b) Jurgens , Dan. (1997). Superman. *Dc Comics*, 2: 124, kapak sayfası.
c) Jurgens , Dan. (1998). Superboy/Risk: Double Shot. *DC Comics*, 1: 1, kapak sayfası.
d) Jurgens , Dan. (1998). Superman 2099. *DC Comics*, 1: 7, kapak sayfası.
e) Hernandez, Jaime. (2003). Tales of bizarro World. *DC Comics*, 1: 1, kapak sayfası.
f) Abnett, Dan. (2004). Superman. *Dc Comics*, 2: 201, kapak sayfası.

Kapaklarda yer alan arabalar gibi hikâyelerde yer verilen araba tasarımları da çizildiği dönemle kuvvetli bağlar kurarlar. Örneğin, Action *Comics*'in 1938 yılında yayınlanan bir sayısında karşımıza çıkan araba 1936 yılında tasarlanan *Renault VivaGran Sport* adlı araba ile biçimsel anlamda benzerlikler taşır (Görsel 22).

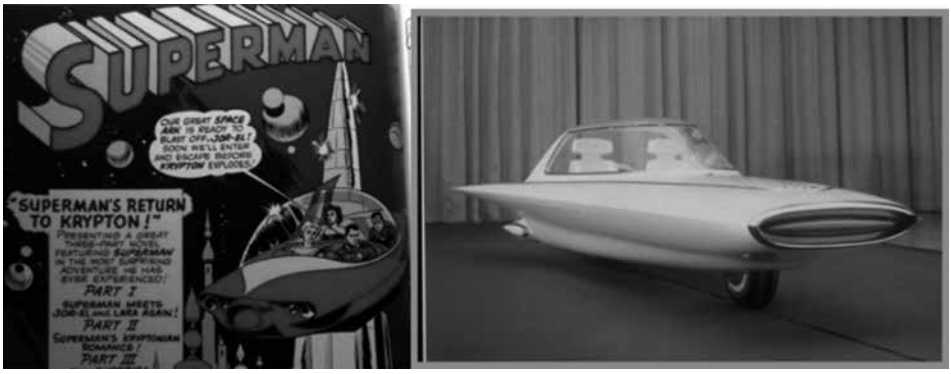


Görsel 22. a) 1938 yılında çizelen *Superman*'in iç karesi.
Shuster, Joe. (1938). Action Comics. *DC Comics*, 1: 1, s. 6.
b) 1936 model Renault Viva Gran Sport. Renault Viva Gran Sport. Erişim: 15.10.2014.
http://www.bush-planes.com/bush-helicopters.html.
c) 1938 lere ait *Superman* çizimleri içinde reklam panosu.
Levitz, Paul. (2013). *The Golden Age of Dc Comics*. New York: Taschen, s. 93.

Superman çizgi romanlarının çıkış tarihi olan 1930'ların sonu ve 1940'lar Amerikan tasarımında Streamline dönemiyle çakışmaktadır. Budd Steinhilber'ın *The Streamline Era* adlı makalesinde belirttiği gibi, 1950'lerin sonuna kadar sürecek olan bu akım kesik ve keskin çizgiler yerine yuvarlak çizgiler ile devamlılık duygusu sağlayan bir anlayışa sahiptir (Fictional City of *Metropolis*). Art Deco akımının da bir yorumu olan *Streamline Moderne*, Art Deco estetik anlayışına aerodinamik prensiplerin uygulanmasıdır. Streamline tasarımlarda, aerodinamik açıdan daha az dirençle karşılaşmak için dalga gibi tek ve kıvrımlı bir hat kullanma anlayışı benimsenmiştir. Streamline tasarım anlayışı *Superman* hikâyelerindeki

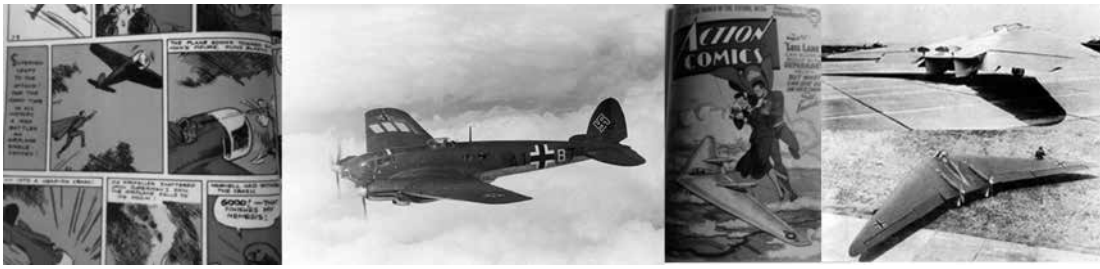
araçların tasarımlarında karşımıza çıkmanın yanında bazen direk kavram olarak da karşımıza çıkar. Action *Comics*'in 1938 yılında yayınlanan 6.sayısında *Superman*'in hızı ve çevikliğiyle Streamline akımının estetik anlayışı arasında bir reklam panosunda analoji kurulduğu görülür (Görsel 22).

1950'li yılların sonuyla beraber *Superman* hikâyelerinde yer verilen araçlar tasarımlarında bir değişme fark edilir. 1930-1950 yılları arasında etkili olan Streamline akımı yerini 1960'ların ana-akım tasarım anlayışı olan organik tasarım ve uzay çağı estetiğine bırakır. 1960 yılında yayınlanan *Superman*'in Krypton'a döndüğü bir hikâyede bu uzay çağı estetiği hemen fark edilir. Bu hikâyede yer alan bir karedeki araç tasarımı bizlere 1930-1950 döneminin Streamline anlayışından daha farklı bir biçimsel tasarım sunar. Hikâyedeki arabanın tasarımı 1961 yılında Alex Tremulus tarafından Detroit Motor Show için tasarlanan Ford Gyron modelinin futuristik tasarım anlayışıyla ciddi benzerlikler gösterir (Görsel 23). Hikâyedeki araç, organik tasarım anlayışı, cam tavan kubbesi, uzay mekiğini andıran formuyla, Ford'un Gyron modelinin tekersiz uçan halidir.



Görsel 23. a) Superman'in uzay temalı bir kapağı. Siegel, Jerry. (1960). Superman. DC Comics, 1: 141, s. 6.
b) Ford Gyron görseli. Ford Gyron. Erişim: 15.12.2014,
http://i0.wp.com/www.nigelblackwell.com/wp/wp-content/uploads/2011/08/1961-Ford-Gyron-Show-Car-1.jpg

Superman hikâyelerindeki araba tasarımları dışında diğer araç tasarımlarının da çizildiği dönemin tasarım anlayışı ve dönemin tasarım ürünleriyle ciddi bağı vardır. Bu kapsamda, 1940'lı yıllarda, *Superman* hikâyelerinde dönemin etkisiyle savaş görüntülerine yer verilir. Bu savaş sahnelerinde yer alan araçlar dönemin askeri araç tasarımlarıyla kuvvetli bağlar kurar. 1940 yılında *Look* magazine adlı seri için özel yazılan bir hikâyede *Superman* gökyüzünde pervaneli bombardıman savaş uçaklarıyla beraber çizilir (Görsel 24). Bu hikâyede çizilen uçakla Erns Heinkel tarafından tasarlanan ve 2. Dünya Savaşı'nın önemli bombardıman uçaklarından biri olan Heinkel III ile benzerliği dikkat çekicidir (Aircraft: DK Publishing, 2013).



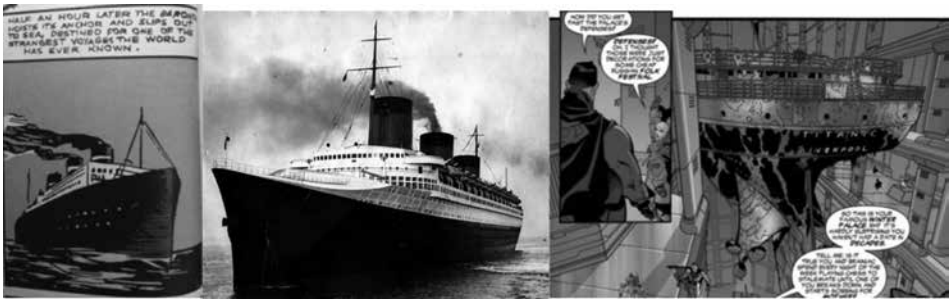
Görsel 24. a) 'how Superman wouldend the war' adlı hikâye.
Siegel, Jerry. (1940). How Superman Would End the War. Look Magazine, 145, s. 10.
b) İki motorlu uçak Heinkel III's. Heinkel III's. Erişim: 15.10.2014,
http://www.bush-planes.com/bush-helicopters.html
c) Action Comics'in 138. sayısının kapağı.
Hamilton, Edmond. (1949). Action comics. DC Comics, 1: 138, kapak sayfası.
d) Horten ho-vb ve ho-vc modelleri. Horten. Erişim: 15.10.201,
http://www.ww2aircraft.net/forum/aviation/horten-ho-ix-gotha-229-ho-229-a-24160-4.html>

Superman hikâyelerinde yer alan diğer bir uçak tasarımı da Action *Comic*'in 1949 yılında yayınladığı 138. sayının kapağında karşımıza çıkar. 1940'lı yılların başında Heinkel III'ün etkisiyle çizilen pervaneli bombardıman uçağından farklı olarak 1940'lı yılların sonunda çizilen bu uçakta gerek biçimsel gerek teknolojik anlamda ciddi farklar gözükür. *Superman ve Louis Lane*'in üstten bakarak seyrettiği bu üçgen biçimli uçağın, Horten Walter isimli Alman uçak tasarımcısının kendi ismini verdiği ve dönemin ilk 'sessiz-uçaklarından' biri olan Horten adlı uçakla arasındaki benzerliğin altı çizilebilir (Görsel 24).

2. Dünya Savaşı sürecinde çizgi romanların hikâyelerinde yer alan uçak tasarımları gibi, sonraki dönemlerde de birçok hava aracı *Superman*'e konu olmuştur. 1960 yılında yayınlanan *Superman Girl Friend Louis Lane*'in 16. sayısındaki bir kare buna örnek olarak gösterilebilir (Görsel 25). Bu hikâyede yer alan bir helikopter hikâyenin çizildiği dönemde yaygın olarak kullanılan Bell 47 adlı cam yuvarlak kokpit tipi helikopterle ciddi benzerlikler taşımaktadır (Bell 47). Temsil edilen helikopterin iniş takımlarının teker duruşlarından pervane sistemine kadar Bell 47'nin tasarım çizgisiyle ciddi bir akrabalığı bulunmaktadır.

Görsel 25. a) *Superman's Girl Friend Louis Lane*'in16. sayısında yer alan araç.
Swan, Curt. (1960). Superman's Girl Friend Louis Lane. *DC Comics*, 1: 16, s. 7.
b) Bell 47 uçakları. Bell 47. Erişim: 15.12.2014, http://www.bell47.net/Family/NC1H.gif

Superman hikâyelerinde yer alan hava taşıtlarının yanında, Normandie[3] ve Titanik gibi önemli deniz taşıtı tasarımları da hikâyelerde sıklıkla yer almıştır. Action Comics'in 1938 yılında yayınlanan 1. ve 2. sayısında yer alan gemi bu kapsamda örnek olarak gösterilebilir. Bu hikâyede yer alan geminin biçimsel tasarımı 1935 yılında üretilen Art Deco Normandie yolcu gemisiyle neredeyse aynıdır (Görsel 26). Benzer şekilde, 2003 yılı basımlı *Red Son* hikâyesinde de 1912 yılında ilk seferinde batışıyla ünlenen Titanic gemisine yer verilmiştir (Görsel 26 c)[4].



Görsel 26. a) Normandie'nın gözüktüğü sayıdan bir kare.
DC Comics. (2013). Superman: A Celebration of 75Th Years. California: Time Warner.
b) SS Normandie gemisi. SS Normandie. Erişim : 17.12.2014, http://en.wikipedia.org/wiki/SS_Normandie.
c) Red Son Çizgi romanında yer alan Titanic gemisi. Millar, Mark. (2003). Superman: Red Son. DcComics, 1: 4, s. 20.

3.2.4. *Superman*, Moda Tasarımı ve Kostümler

Superman hikâyelerinde her zaman iki kişilikli bir yaşam sürdüğü için *Superman*'in moda tasarımıyla ilişkisine bakarken, bu kişilik bölünmesi üzerinden bir okuma yapmak mümkündür. Bir yanda süper güçleri olan dünya dışı teknolojiyle dikilmiş *Superman* kostümleri varken, diğer tarafta tamamen 'normal' olması gereken gizli kimlik Clark Kent'in gündelik kıyafetleri vardır.

Tıpkı *Batman* ya da *Captain America* benzeri süper kahramanlarda olduğu gibi, *Superman* karakteri yaratılırken de karakterin kostüm ile ilişkisi fazlasıyla dikkate alınmıştır. Tasarımcıların *Superman*'in kostümü üstünde yoğun çalışmalar yaptığı ve kostümün biçiminden seçilen renge kadar verilmek istenen sembolik mesajlar özenle düşünülmüştür. Tarihsel olarak *Superman* okuyucuyla ilk tanıştığı yıllarda bir vatansever olarak ortaya çıktığından, kostümündeki renk kararlarında Amerikan bayrağının renklerinin önemli bir etkisi vardır. Görsel 27'de yer alan resimdeki notlarda, kahramanın kıyafetinin taşıması gereken anlamlar aktarılmaktadır. Buna göre, resimlerin üstlerine kırmızının sağlığı, gücü ve gençliği sembolize ettiği not edilmiştir. Kullanılan kırmızı renk sadece logo ve pelerinde kullanılmış ve bu şekilde kahramanın fazla agresif bir görüntü sergilemesi engellenmiştir. Mavi rengin ise Amerikan bayrağını yansıttığı için tercih edildiği yer alan notlarda açık bir şekilde belirtilmiştir. Görselde ikinci satırda yer alan karelerde ise neden sarının var olduğunu anlatan bir cümle yer almaktadır. Superman'in kostümünün üstüne mayo giymesinin de tarihsel

bir karşılığı bulunmaktadır. Bu mayo, tarihsel olarak, 1890'larda Prusyalı Eugen Sandow'un ağırlık kaldırırken giydiği dansçı mayosu ile başlayan ve sirklerde güçlü adamların mayo giymesi ile kolektif bellekte yer eden bir imge ile ilişki kurar (Kaknüs Yayınları, 2013, s. 217).

Görsel 27. a) *Superman* kostüm tasarımı sırasında yapılan çalışmalar.
Levitz, Paul. (2010). *75 year of DC Comics: The Art of Modern Mythmaking.* New York: Taschen, s. 695.
b) *Adventure Comics*'in ilk sayısında *Supergirl* kıyafet seçerken.
Levitz, Paul. (2010). *75 year of DC Comics: The Art of Modern Mythmaking.* New York: Taschen, s. 526.

Superman çizgi romanlarında kostümün kahraman ile ilişkisinin ne derece kuvvetli olduğunu gösteren bir diğer durum ise *Supergirl*'ün kapağında fark edilir (Görsel 27). Görsel içindeki balonda *Supergirl* "okuyucularından çok fazla öneri geldiğinden ve hangi kostümü giyeceğini bilemediğinden" söz eder. Burada *Supergirl*'ün kostümüne verdiği öneminin altı çizilebilir.

Superman ve *Supergirl*'ün kostüm tasarımları ve kıyafetin taşıdığı yoğun sembolik anlamlar zaman içinde, çok ufak değişiklikler dışında, biçimsel bir değişiklik göstermemiştir. Fakat, *Superman*'in ikinci kimliği olan ve onun gündelik hayatla ilişkisini kuran Clark Kent üzerinden benzer bir şey söylemek mümkün değildir. Superman hikâyelerinde Clark Kent'in giydiği kıyafetler çizildiği dönemin moda akımlarından etkilenmiş ve değişiklik göstermiştir. Benzer bir yaklaşım Clark Kent gibi *Superman*'in iş arkadaşı ve sevgilisi olan *Louis Lane*'nin kıyafetlerinde de görülebilir (Görsel 28).

1968 tarihli *Louis Lane* dergisinin kapağı bizlere bu ilişkiyi anlamamızda yardımcı olabilir. 1960'lı yıllarda, dönemin kadın hareketlerinin de etkisiyle kadın kıyafetlerinde ciddi bir kırılma yaşandı. Bu dönemde kadın kıyafetlerinde görülen en önemli değişikliklerden biri tasarımcı Mary Quant tarafından tasarlanan mini eteğin varlığıdır. Mini etek ya da tek parça mini kıyafetler 1960'lı yılların kadın kıyafetlerinde ayrıcalıklı bir yere sahiptir. Bu noktada derginin kapağında *Louis Lane* tarafından giyilen kıyafetin John Bates tarafından tasarla-

nan kıyafetle benzerlikler gösterdiği ve hem rengiyle/dokusuyla hem de biçimsel kesimiyle dönemin yaygın moda anlayışını yansıttığının altı çizilmelidir (Görsel 28).

Görsel 28. a) Louis Lane 80. sayı kapağı.
Dorfman, Leo. (1968) .Superman's Girl Friend Louis Lanevol 1 no. 80 Amerika *Dc Comics*.
b) 1972 yılındaki John Bates tasarımı kıyafet. John Bates. Erişim: 15.12.2014,
http://forums.thefashionspot.com/f116/1938-john-bates-aka-jean-varon-63537.html>
c) Clark Kent ve Louis Lane. Anonim. (1987). Superman, *DC Comics,* 1: 11, s. 247.
d) 1980'li yılların kadın kıyafetleri. Kaknüs Yayınları. (2013). *Moda: Geçmişten Günümüze Giyim Kuşam ve Stil Rehberi.* İstanbul: Kaknüs Yayınları, s. 397. e) Miami Vice dizisinden bir sahne.
Miami Vice. Erişim: 15.12.2014, http://ecx.images-amazon.com/images/I/512GQ253P3L.jpg

Superman ve *Louis Lane*'in moda tasarımı ile ilişkisine diğer bir örnekte 1987 tarihli bir Superman hikâyesinde karşımıza çıkar. Bu görselde *Louis Lane*'nin giydiği kıyafet moda tasarımcısı Oscar De La Renta'nin 1983 yılında ofis tarzı kadın tipine uygun olarak tasarladığı kıyafeti andırmaktadır (Görsel 28). Aynı görselde yer alan Clark Kent de bizlere alışık olduğumuzdan daha farklı bir Clark Kent imgesi sunar. Clark Kent'in bu görselde giydiği kıyafet moda tasarımcısı Giorgio Armani'nin 1980'lerin popüler dizisi *Miami Vice*'ın oyuncularına tasarladığı takım elbise ile ciddi benzerlikler taşımaktadır (http://www.biography.com/people/giorgio-armani).

3.2.5. *Superman*, Grafik Tasarım ve *Superman* Amblemi

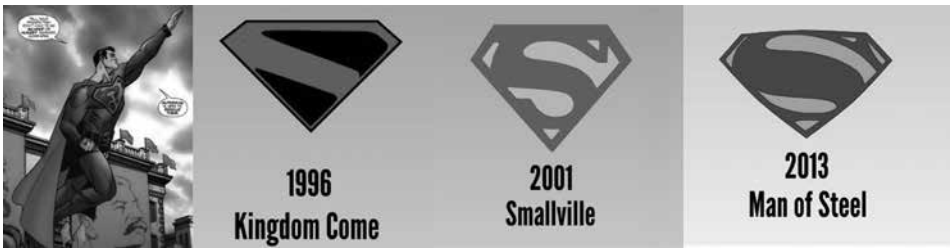
Superman ve grafik tasarımı denildiğinde ilk akla gelen artık bir simge haline gelmiş olan 'S' amblemi olur. *Action Comics* çizgi romanının 1939 tarihli ilk sayısı sadece süper kahramanların değil, aynı zamanda süper kahraman ikonografi geleneğinin de doğumudur. *Superman*, tarihin ilk süper-kahramanı olarak göğsünde "S" amblemiyle ortaya çıktıktan sonra *Kaptan Amerika, Whizzer, Destroyer, Blue Diamond, Union Jack ile Miss America, Fantastic Four, Spider-Man, Daredevil* gibi hemen hemen tüm süper kahramanlar göğüslerinde amblemleri ile görünmüştür.

Günümüzde bir popüler kültür ikonu olan *Superman* amblemi ilk ortaya çıktığı yıldan günümüze kadar çeşitli değişiklikler göstermiştir. İlk ortaya çıktığı haliyle bir itfaiyeci veya polis arması üzerine karakterin isminin kapital serifli (bazı fontlarda karakterlerin sahip olduğu çıkıntılar) baş harfi konarak başlayan tasarım, zaman içinde pek çok ufak değişikliğe uğramış olmasına rağmen ana formunu korumuştur. Bilinen ilk *Superman* amblem çizimlerinden birisine Görsel 29' da yer verilmiştir. Jerry Siegel ve Joe Shuster tarafından

Superman basılmadan önce yapılan bu amblem şu anki amblemden epey farklı bir amblem gibi görülmektedir.

Görsel 29. *Superman* ve *Clark Kent* en ilkel halleriyle.
Clark Kent'in ilk ortaya çıkışı. Erişim: 15.12.2014,
http://abbracadabbling.blogspot.com.tr/2010/05/boy-its-vintage-first-time-for-clark.html>

Superman logosunun *Batman* logosundan farkı, çizere veya zamana göre değil, hikâyeye göre de değişim göstermesidir (The History of The Superman Logo 1938-2014). Bunun önemli örneklerinden biri 2003 yılında yazılan *Superman*'i bebekken dünyaya getiren aracın Amerika'daki bir çiftlik yerine Ukrayna'ya düştüğü ve *Superman*'ın bir komünist Rus olarak yetiştirildiği "*Superman: Red Son*" hikâyesindeki logonun tanıdığımız arma içine S harfi yerine bir orak çekiç yerleştirilmesidir (Görsel 30). Farklı bir örnek de Alex Ross tarafından çizilen Kingdom Come serisinde görülen futuristik amblemdir. Bu seride amblem alışılmışın dışında daha sadeleştirilmiştir. Çizgisel olarak tıpkı gelecek dönem çizgileri gibi sade ve yalın hatlar kullanılmıştır. Amblem zamanla ve çizgi romanın gerçek hayata uygulaması denemeleriyle bugün alışa geldiğimiz Christopher Reeve filmleri ve *Louis&Clark, Superboy, Smallville* gibi dizilerde gördüğümüz ikonik haline gelmiştir (Görsel 30). Modern filmler ise Görsel 30D'de görüldüğü üzere ambleme daha koyu renkler ve rölyefler eklemiş, Superman zırhının bir parçası olan bu sembole 2013 yılına ait *Man of Steel* filminde *Superman*'ın kendi ağzından yeni Kriptoncada "umut" anlamı katmış ve kendi ailesi olan El ailesinin işareti olduğundan bahsedilmiştir (Görsel 30).



Görsel 30. a) *Superman Red Son*. Millar, Mark. (2003). Superman: Red Son. *DC Comics*, 1: 2, s. 45.
b) Kingdom come 1996. *Superman Symbols.* Erişim: 14.12.2014,
http://travelneu.com/o/Hanshan-Temple-o66.jpg
c) Smallville 2001. *Superman Symbols.* Erişim: 14.12.2014, http://travelneu.com/o/Hanshan-Temple-o66.jpg
d) Man of steel 2013. Superman Symbols. Erişim: 14.12.2014, http://travelneu.com/o/Hanshan-Temple-o66.jpg.

5. Değerlendirme ve Sonuç

"*Superman* Çizgi Romanlarındaki Tasarım Unsurlarının Tarihi İçindeki (1938-2014) Değişimleri" başlığında üretilen makale çalışması, süper kahraman çizgi romanlarının siyasal, toplumsal ve kültürel olaylarla kurduğu yakın ilişkiye ek olarak, tasarım kültürü ile olan ilişkisine de odaklanır. Mimarlık ve Tasarım tarihine dışarıdan, süper kahraman çizgi romanlarının dünyasından, bakmamızı sağlayan bu yaklaşımla, mimarlık ve tasarımı disiplinine özgü bilgiler genişler ve yeni anlamlar/bakış açıları kazanırlar. Başka türlü söylersek, tasarım ve mimarlık tarihi ile direkt ilişkisi olmayan bir alanın tasarım ve mimarlık için söyleyebileceği şeyler bizlere yeni okumalar yapmamıza olanak tanır. Görsel ve yazınsal sanatların kesiştiği bir temsil biçimi olan süper kahraman çizgi romanları, bizlere tasarım ve mimarlık tarihine ilişkin hem biçimsel hem de içerik anlamda zengin bir kaynakça sunar.

Makale, *Superman* örneğini detaylı bir şekilde incelemeden ve kahramanın tasarım kültürü ile olan ilişkisine bakmadan önce, genel olarak çizgi roman dünyasına süper kahraman yoğunluklu olarak bakmıştır. Modern bir üretim olan çizgi romanların tarih içerisindeki gelişimine odaklandıkça çizgi romanların dönemin siyasal, toplumsal ve kültürel olaylarından direkt ve dolaylı olarak ciddi anlamda etkilediği görülmüştür. Her biri birer 'kentsoylu' olan bu süper kahramanlar, diğer çizgi roman türlerinden daha fazla gündelik hayatla daha fazla ilişki kurar ve değişen zaman-mekânın koşullarına kendini daha fazla adapte ederler.

Sonuç olarak, çizgi roman tarihi özellikle de süper kahraman çizgi romanların tarihi çizildiği dönemin toplumsal, ekonomik, siyasal, kültürel ve teknolojik olaylarından fazlasıyla etkilenirler. Bu kapsamda, üretilen çizgi romanlarda bu olaylar kadar tasarım unsurlarının da yer alıp almadığı makalenin ana sorularından biri olmuştur. Mimarlık ve tasarım tarihi için önemli olan kırılma noktalarının süper kahraman çizgi romanlarına yansıyıp yansımadığı, yansıyorsa nasıl karşımıza çıktığı makalenin temellendiği ana yaklaşımlardan biridir. Tasarım kültürüne çizgi roman tabanlı bir okumanın yapıldığı bu çalışmada dönemlerin siyasal, toplumsal ve kültürel yapıları tasarım ve mimarlık tarihiyle eş zamanlı olarak okumak mümkündür. Bu okumalar da her disiplinin üretimlerini aynı yoğunlukta etkilemediği görülmüştür. Mimari ve şehir alanında yaşanan gelişmelerin izi çizgi romanlarda eş zamanlı olarak okunabilmektedir. Özellikle *Superman*'in kent soylu bir kahraman olup şehir ve mimari ile olan ilişkisinin daha fazla olduğu, iç mekân örneklerinin daha zayıf kaldığı görülmektedir. Diğer bir sonuç ise, endüstriyel tasarımın da güçlü ve tarihsel okumalar yapabilecek kadar üretime sahip olduğu tespit edilmiştir. Moda alanında karakterler üzerinden dönemsel değişimlerin takibi mümkündür. Grafik tasarım etkilerinin karakterlerin logo tasarımları üzerinden genel bir yargı oluşturmak için daha grafik alanında geniş bir çalışmaya elverişli olduğu görülmüştür.

Bu makalenin gösterdiği çıkarımlar doğrultusunda çizgi roman tarihi ile *Superman* özelinde yapılan tasarım unsurlarının tarih içindeki değişimleri, ileriki çalışmalar için öneriler sunmaktadır. Gelecekte bu çalışmanın önerdiği yöntem, hem dünya hem de Türkiye bağ-

lamında üretilmiş olan çizgi romanları üzerinden yapılacak bir tasarım kültürü okumasına dair önemin altını çizmektedir.

Kaynakça

A Brief History of Comics Books. Erişim: 18.05.2015, http://www1.heritagestatic.com/comics/d/history-of-comics.pdf

Bell 47. Erişim: 15.10.2014, http://www.bush-planes.com/bush-helicopters.html

Bolan, Burhan. (2000). *Çizgi Roman Sanatı. İ*stanbul: Engin Yayıncılık

Comics Timeline. Erişim: 31.01.2015, http://www.infoplease.com/spot/comicstimeline.html

CTV News. Erişim:15.10.2011, Ctv.ca. 2006-06-28

DC Comics. (2013). *Superman: A Celebration of 75th Years.* California: Time Warner.

DC Comics. (2014). *Batman: A Celebration Of 75th Years* .California: Time Warner.

DK Publishing. (2013). *Car: The Definitive Visual History of the Automobile.* London: Penguin.

Fictional City of Metropolis. Erişim: 15.12.2014, http://www.supermansupersite.com/Metropolis 2.html

Giorgio Armani Biography. Erişim: 15.12.2014, http://www.biography.com/people/giorgio-armani-9188652#synopsis.

Kaknüs Yayınları. (2013). *Moda: Geçmişten Günümüze Giyim Kuşam ve Stil Rehberi.* İstanbul: Kaknüs Yayınları

Ross Shmuel's Comics Timeline: The History of the Funnies in America. Erişim: 18.05.2015, http://www.infoplease.com/spot/comicstimeline.html

Torchinsk's What Car Is Superman Trashing on The Action Comics. Erişim : 18.05.2015, http://jalopnik.com/what-car-is-Superman-trashing-on-the-action-comics-no-509461042

Who Was Rosie The Riveter?. Erişim:16.12.2014, http://history.howstuffworks.com/historical-figures/rosie-riveter.htm

Younis' Superman And the Phone Booth. Erişim : 18.05.2015, http://www.Supermanhomepage.com/other/other.php?topic=phonebooth

The Futuro Houses. Erişim:15.12.2014, http://img.weburbanist.com/wp-content/uploads/2010/01/Futuro_main1.jpg

The Futuro House: Space Age UFO Archiecture Comes Home. Erişim: 15.12.2014, http://weburbanist.com/2010/01/10/the-futuro-house-space-age-architecture-comes-home/

The History of The Superman Logo 1938-2014. Erişim: 15.12.2014, http://static.comicvine.com/uploads/original/5/54353/3289636-Superman+-+symbols_color_21x-lrg.jpg

The Streamline Era. Erişim: 15.12.2014, http://www.industrialdesignhistory.com/node/102

[1] Bu noktada, dönemin kadın hareketlerinden etkilenen sürecin sadece *Superman* üzerinde etkisinin olmadığı ve dönemin diğer çizgi romanlarında da öne çıkan bir tema olduğunun altı çizilmelidir. Bu noktada William Moulton Marston tarafından çizilen, ilk olarak 1941 yılında ortaya çıkan ve 1950'li ve 1960'lı yılların en önemli kadın karakterlerinden biri olan Wonder Woman'dan bahsedilebilir.

[2] *Web Urbanist* adlı dijital mimari dergisinde yer aldığı gibi, 1960'larda uzay çağını evlere taşıyan bir tasarım çizgisi ortaya çıkmıştır (*The Futuro House). Futuro House* adı altında yaygın bir şekilde üretilen bu evlerde organik mimari anlayış ve dönemin uzay mekiği estetiği göze çarpar. Tamamen yerden bağımsız, bağlamsız ve modüler bir ünite olan Futuro ile 60'ların özgürlükçü ve harekete hazır yaklaşımları da okunabilmektedir. Yapısal olarak yer ile güçlü ilişkiler kurmayan bu ünite, birden fazla modül ile yan yana getirilerek arazi üzerinde küçük çaplı bir yerleşim de oluşturmaktadır. Yapım tekniği olarak güçlendirilmiş plastik, fiberglas, akrilik cam ve polyester kullanılmaktadır.

SANAT YAZILARI, 2015; (33): 387-402 / ARAŞTIRMA MAKALESİ

SANATIN ÖTEKİSİ OLARAK KITSCH

KITSCH AS OTHER TO ART

YRD. DOÇ. **ENGİN ÜMER**
Ordu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Tasarım Bölümü
umerengin@gmail.com

Öz: *Kültürel olarak banal ya da basit estetizme işaret ettiği düşünülen kitsch, modern kültüre özgü bir olgudur. Kitsch, duygusal ve gerçekçi bir sanatı işaret etmesiyle sanatın karşıtı olarak konumlandırılmıştır. Bu çalışmada da bu yaklaşımlara değinilerek, kitschin kısa bir tarihi anlatılacaktır. Kitsch olgusu kitle kültürü ile olan ilişkisinde seçilen bazı tarihsel durumlar ve düşünceler içinde gösterilecek ve devam eden kısımda Thomas Kulka'nın kitsch üzerine düşünceleri ele alınacaktır. Çalışmada gösterilmek istenilen kitsch'in sanatın karşıtı olarak, onun değersiz ötekisi olarak düşünüldüğüdür. Kitsch üzerine yazan ve düşünenlerin genel eğiliminin onun modernleşme ile birlikte sanatta da meydana gelen dağılmaların kısmen üstünü örtmek için kullanıldığı ve 'sahici' sanatı tanımlamak için bir sıçrama noktası sayılıyor olduğudur. Bu durumlar içinde önerilen ise kitle içinde bireyin kültürel ve estetik konumunun yeniden düşünülebileceği ve sanata dair sahicilik söylemi yerine gündelik yaşamın daha fazla ortaklığa dayalı hale gelebileceğidir.*

Anahtar Sözcükler: *Kitsch, Avangard Sanat, Kitle Kültürü, Estetik, Sahicilik.*

Abstract: *Kitsch, which is thought to be a banal and plain understanding of esthetics, is a notion characteristic of modern culture. Being the expression of an overly sentimental and realistic form of art, kitsch is often viewed as the opposite of real art. In this study, we will provide a brief history of kitsch by examining various views and perceptions about this form of esthetics. The relationship between kitsch and mass culture will be brought to light using several selected examples from history and the thoughts of various historical figures; following this, we will evaluate Thomas Kulka's thoughts on kitsch. The aim of this study is to show*

GELİŞ TARİHİ: 06.07.2015 | **KABUL TARİHİ:** 05.10.2015

that kitsch is viewed as the opposite of art – an alternative devoid of any value. The general view of authors and thinkers writing about kitsch is that this notion is partly used to conceal the dismantling that took place inside art in parallel with modernization, and that it is often considered as a stepping stone for identifying "real" art. Furthermore, these authors/thinkers recommend that the cultural and esthetic position of individuals within society (or the masses) should be reconsidered, and that rather than discourse on the "authenticity" or "realness" of art, there should be a greater focus on the association of art with daily life.

Keywords: *Kitsch, Avant-garde Art, Mass Culture, Esthetics, Authenticity.*

Kitsch olgusunun sanat üzerine tartışmalarda kendisini göstermesi ve bunun derece derece değişimi üzerine düşünüleceği bu çalışmada amaçlanan kitschin sanatın negatifi, sanat olmayan ya da değersiz sanat olan, ondan nemalanan, sanatın asalağı veya onun türevi bir yaşam tarzına sahip şekilde düşünmenin eleştirisini gerçekleştirmektedir. Eğer kitsch, biri ya da birilerinin beğenisine dair bir ifadeyse elbette beğeniler, aralarında farklılıklar gösterebilir ve hatta bunlar hiyerarşik bir düzenlemeye sahip olabilir. Kitsch de buna çok müsaittir; çünkü kitsch, birinin keyifle üstlendiği değil, bir başkasının kendi beğenisinin niteliğini belirleyen bir yargı özelliğine sahiptir. Teorik çerçeveden değil de pratikte gündelik, sıradan gerçekliğe bakıldığında bireylerin beğenilerini, diğerlerine göre daha nitelikli veya üstte gördükleri kolaylıkla gözlemlenebilir. Eğer kitsch böyle bir durumda kendisini gösteriyorsa banallik, zevksizlik, kültürsüzlük, cahillik olarak hayatına devam edecektir. Fransız sosyolog Pierre Bourideu'nun estetik beğeniyi 'ayrım' kavramı üzerinden düşünmesindeki gibi kitschin ayrımın sınırlarından olduğu düşünülebilir. Bourdieu'ya göre ayrım, bireyin estetik beğenisine dahil etmediği başka sanatsal stilleri görünür ya da hissedilir düzeyde ifade etmesidir (Health ve Potter, 2012, s. 132). Kişinin kendi beğenisi, bunun içine girmeyen beğenileri dışlamasıyla oluşur ya da beğeni içinde olmayanlarla anlaşılabilir. Ayrım da beğeniler hiyerarşisine işaret eder. Estetik beğenilerin kendi olağanlığını kendisine benzemeyenlerde, değersiz olanlarda bulması basit bir 'zevkler ve renkler tartışılmaz' değil, bireyler arası gerekli olduğu varsayılan bir mesafenin kurulması halini alır.

Kitsch, bu açıdan bireyler ve belli gruplar arası bir ayrım üzerinden anlam kazanıyorsa estetik bir kategori olarak kitschin ne olduğu toplum üzerine düşünmeyle anlam kazanabilir. Öncelikle kitsch, ayrım yoluyla düşük beğeniye sahip bir kesimi işaretlemesiyle ona özgü olmaktaysa burada ayrımı olağanlaştıran, yani estetik zevk ve onun nesneleri olarak sanat nesnelerinin diğerlerinden neden üstün olduğunu gösteren bir dizi kategoriye ihtiyaç olacaktır.

Mona Lisa tablosuyla sıradan bir dekoratif peyzaj arasındaki çok da düşünülmeyecek farkı ele alalım. Yirminci yüzyılda da gizemli olmayı sürdüren, daha doğrusu gizemini kazanan Mona Lisa, modern anlamda dahi sanatçı Da Vinci'nin eseridir ve basit bir peyzajla aynı kefeye bile koyulamaz. Böyle bir ayrımın standart olduğunu düşünmek olasıdır. Çünkü bunu gerçekleştiren tarihsel bilginin ve müze kültürünün koruyuculuğunun eserin parıltısını sürdürmedeki başarısı göz önünde bulundurmalıdır. Bu nedenle kurumsal açıdan resim sanatının değerli bir eseri gerçektende sıradan bir peyzajla, ressamı bile belli olmayan bir eserle niye aynı kefeye konulsun ki? Bu ayrım güvenlidir. Çünkü bu sorunun sorulmasına bile izin vermez.

Mona Lisa, Marcel Duchamp'ın onun röprodüksiyonuna çizdiği bıyık ve altına yazmış olduğu müstehcen yazıyla karşı karşıya getirildiğinde de benzer bir işleyiş devreye girecektir. Bir Da Vinci sever de olan Duchamp'ın çalışması, Da Vinci'ye, müze kurumuna, klasik sanata bir hakaret gibi algılanabilir. Mekanik bir üretimin üzerine yapılan kalemle müdahale üretilen çalışmanın, ilk örnekteki dekoratif bir peyzajdan bile teknik açıdan aşağıda olduğunu

düşünülebilir. Duchamp'ın parodik çalışması içerdiği espri gücüyle belki bir nebze estetik keyif verebilir. Ancak kurumsal açıdan ayrımı, Da Vinci ile isimsiz bir sanatçıya ait peyzajdaki farkı kolaylıkla olağan kılan düzenek devreye girdiğinde Duchamp'ın çalışmasının bir şansı vardır. Klasiğe onun sanatsal ve estetik düşüncelerine karşı olmak, sanatın alaycı dilinin bunun için seferber edilmesi avangard akımların kültür kırıcılığı içinde Duchamp'ın Mona Lisa yorumunu değerli görmek için haklı bir neden sunmaktadır.

Kurumsal ayrım, sanat tarihinden sanat felsefesine, müzelerden sanatçı atölyelerine kadar geniş ve karmaşık bir ağ olarak kolaylıkla eserler arası bir hiyerarşiyi, değerler ve beğeniler üzerinden gerçekleştirilmesine yardımcı olmaktadır. Ancak yukarıdaki örneğe yeniden dönülürse, isimsiz sanatçının peyzajının müzelik olamayacak, sanat tarihine geçemeyecek olması onun sahip olduğu kişinin zevklerinin de, diyelim ki o kişi kıramayacağınız bir yakınınız olsun, gerçekten değersiz olması için geçerli bir neden midir? Çok sevdiğiniz yakınınızın evinin duvarında, orayı süsleyen diğer objelerle birlikte bu resim müzelik olamayacaksa bile onun için seyretmesi keyifli bir resimdir. O zaman onun kitsch olmasının önemi ne olabilir? Çok sevilen yakının kolaylıkla duvarındaki resmin bir Mona Lisa ya da onun parodileştirilmiş hali olmadığını ancak kendisine keyif verdiğini bu nedenle o duvarda asılı kalmasını istediğini söylediğinde ne yapılabilir? İşte bu kitschin kaygan bölgesi, tanımı zor tarafıdır.

Gündelik yaşantıda pek çok insan, estetik keyif aldığı sıradan sanat nesnelerini deneyimlemektedir. Sürekli aynı sözleri ve temaları kullanan pop şarkıları, yüzlerce bölüm aynı hikayeleri anlatan pembe diziler, kopya ya da ucuzlukçudan alınmış biblolar, heykeller ve resimler ve daha pek çoğu ayrımlara sahip bireylerin yaşantısında görülmekte onların sanatsal zevklerinin parçası olabilmektedir. O zaman problem nerededir? Herkesçe ne olduğu bilinen, kültürün biricik nesneler olamayacağına kesin gözüyle bakılan, ancak pek çok insan tarafından keyifle tüketilen nesneler neden tartışma konusu haline getirilmektedir? Bu araştırmada bu tartışmanın kısa tarihine bakılacak ve kitsch tartışmasının neden önemli olduğunu, aynı önemin şimdi için ne kadar geçerli olduğu üzerine düşünülecektir. Kısa bir kitsch üzerine düşünceler tarihinin ardından estetik bir kategori olarak kitschi ele alan Thomas Kulka'nın düşünceleri incelenecektir. Kulka'nın estetik formülleri içinde kitsche biçtiği değere karşılık, aynı zamanda kitschin hakiki sanatı kurtaran ya da sanatın arınması için kullanılan bir sıçrama noktası olduğu anlatılacaktır. Buna karşılık ise kitschin kitlenin bir kısmı, eğitim ve ekonomik düzeyleriyle ele alınan kesimlerin estetik sessizliği olmadığı, tersine tüm sanatlarda yaygın bir zevk sorunu olduğu ancak bunun da içsel bir problem olduğu iddia edilecektir.

'Kitsch'in Kısa Tarihi

Kitsch nesneler ve görüntüler listesi üzerine varılan mutabakat onların duygusal bir yüzeyselliği ve gerçekçi temsil durumunu kullandığı şeklindedir. Thomas Kulka, kitsche özgü temaları şöyle ifade eder: "Kedi ve köpek yavruları, gözü yaşlı çocuklar, kucağında bebeği ile anneler, şehvetli dudakları ve baygın bakışları olan uzun bacaklı kadınlar, arkasında

güneşin battığı palmiyeli sahiller, dağ manzaralı İsveç köyleri, ormanda gezinen geyik, dolunaya karşı oturmuş sevgililer, fırtınalı bir denizin kıyısında koşan atlar, neşeli dilenciler, mutsuz palyaçolar, sonsuzluğa doğru bakan yaşlı, hüzünlü ve sadık köpek…" (Kulka, 2014, s. 42). Amerikalı sanat eleştirmeni ve teorisyen Clement Greenberg'de kitsch nesneleri şöyle sıralar: "…kromotipleri, magazin kapakları, illüstrasyonları, ilanları, süslü, cilalı ucuz romanları, çizgi romanları, Tin Paley müziği, tepinme dansı, Hollywood filmleri vb. şeylerle bir arada boy gösteren popüler, tecimsel (ticari) sanat, edebiyat" (Greenberg, 2004, s. 251). Kitschin bu temalar ve nesneler repertuarının söylediği bir şey varsa onun kitlesel bir özellik içerdiğidir. O zaman kitsch kitlenin zevkine işaret etmektedir.

Sanat tarihinde böylesi sıradan duyguların görülmesi ne kadar eskilere dayanmaktadır? Ya da kitsch sayısı fazlaca olan bir kesimin duygusallığını cezbeden bir temsil sunmaktaysa bunun tarihi nereye kadar dayandırılmaktadır? Eğer kitsch ince beğenileri olmayan kitlelere sesleniyorsa onun halk kültürüne özgü görmek mümkün müdür? Kulka ve onun gibi kitsch listesi yapmış olanların ortak fikirleri sanat tarihinin çok büyük bir döneminde kitsche özgü bir temsile rastlanmıyor olduğunu düşünmeleridir. Sadece batı sanat tarihi geleneğinde değil, basit bir gözlemle diğer kültürlerin değer verilen sanat üretimlerinde de böylesi bir temsile rastlamak o kadar kolay değildir. O zaman kitsch halk kültürüne ait denilebilir. Çünkü sanat tarihine kaba bir bakışla bakıldığında üst sınıfların beğenilerinin tarihi olduğunu söylemek yadırgatıcı olmayacaktır[1]. Basit bir deneyle popüler bir sanat tarihi kitabında görülen eserlerin sergilendiği duvarların ya dinsel bir mekan ya da bir üst sınıfların duvarları olduğu görülecektir. Tüm kültürlerde değer verilen temsillerin herkese ait olmadığı, onların yönetici kesiminin himayesiyle varlık bulduğu görülecektir. Halk kültürünün, "sıradan insan"ın (Burke, 1999, s. 201) estetik ilgilerinin kitschi oluşturduğunu düşünmek o kadar olasılık dışı görünmese de, bunun oldukça sıradan bir yaklaşım olduğu görülür. Çünkü kitschin, eski bir Afrika kabilesinde ya da Orta Asya bozkırlarında görülmesi oldukça zordur. Ya da daha yakın tarihlerde saray sanatlarının gölgesindeki halk şiirlerinde veya türkülerinde. Buralarda olsa olsa üst sınıfın kaba gördüğü bir beğeniyi, halk tabakasının içinden de yanlış, kutsala aykırı ve benzeri sınır aşımlarına dair bir mekanizmanın olağan bir şekilde işlediği görülebilir. Bu her ne kadar kitschin insanda uyandırması istenilen ya da uyandırdığı duyguya karşılık gibi dursa da çok ciddi farklar vardır. Bunları anlamak için ise 'sıradan insan'ın tarihinin daha yakın dönemlerine gelmek gerekecektir.

Kitsch, modernleşmeye özgü, modernite içinde kendisini gösteren bir olgudur. Sanatlar açısından onların diğer alanlarla olan ilişkisinin dağılması, alanlaşmaların meydana gelmesi sadece sanatın özerk bir konum elde etmesine neden olmamıştır. Sanatlar aynı zamanda kendisini meşru hale getirecek normları üretmek zorunda kalmışlardır. Bu alanlaşma, sanat

[1] Sanat tarihçisi Nicos Hadjinicolaou, "Sanat Tarihi ve Sınıf Mücadelesi"nde bu durumdan bahseder ve sanat tarihinin sadece kendi gerçekliğinde değil, sanat tarihi disiplinin ürettiği anlamda üst sınıfların tarihi olduğunu ifade eder (Hacınikola, 2000).

sisteminin değişmesi olurken önceki sistemde geleneklerin rolü, estetik güzelin tarih dışı bir kategori olması ve sanatların gündelik olan ile ilgisinin kısıtlı şekilde varlık bulması gibi durumlar kökten değişmeye başlamıştır. Bu yüzden kitsch, sanatsal ve estetik ile olan farkı kadar ortaklığını bu tarihsel çevre içinde göstermektedir. Matei Calinescu, "Moderliğin Beş Yüzü" adlı kitabında bunu kitsch ile romantizm arasındaki benzerliklerle ifade eder:

> Kitsch ile mannerist ya da barok sanat arasındaki biçimsel ilişkilerin bir kısmını ortaya çıkarabilsek de, kitsch tarihsel olarak romantizmin bir sonucu gibi görünüyor. Bir yandan, romantik devrim –antiklerle modernler arasındaki onsekizinci yüzyıl tartışmasının bir sonucu olduğu ölçüde- zevk ölçütlerinin neredeyse tam bir görecelileşmesine yol açtı; diğer yandan, romantikler (bunların bir kısmı gerçekten büyük şair ya da sanatçıydı ve kitsch'le açıkça ilişkileri yoktu) duygusal yönelimli bir sanat kavramını övdüler. Bu da çeşitli türden estetik kaçışlılığın yolunu açtı (Calinescu, 2010, s. 263).

Calinescu, romantik estetiğin antik ideallere uygun estetizmi yerine getirdiği duygusallığı, akımın kendisinin kitsche dönüşmesi olarak görmez. Ancak kitsch ile ilgili ortak kabul olan estetik deneyimi sıradanlaştırma durumunun romantik dönem sanatlarına kadar izinin sürülebilineceğini söyler. Duygusallık, romantik bir duygu durumunun üretimi olarak dönemin eserlerinde kendisini farklı şekillerde gösterirken bunların arasında daha yüzeysel olanların da kendisini gösterdiği görülür. Romantik akımın duygulara verdiği değerin kitsche de neden olduğu gibi bir fikrin esas olması olarak görülemez. Yine de bu fikir döneminin ruhunu yakalayan Romantizm'in kitschleşebilecek bir yönü olduğunu göstermesi veya düşündürmesiyle önemlidir. Kitschin aşağı düzeyde bir estetik deneyim ve ifade olduğu ortak fikirdir. Bu aşağı duygu durumunun kökeni halk kültüründe veya romantizmde aranmamalıysa nerede aranmalıdır?

Kitschin tarihsel serüveninde on dokuzuncu yüzyıl batı kültürü önemlidir. Öncelikle kelimenin ortaya çıkışı bu döneme rastlar ve bir olguya işaret eder. Almanca olan kitsch kelimesi Almanya'daki kente göç eden kırsal hayatın topluluklarının kent kültürüne özenmesine karşılık gelmektedir (Calinescu, 2010, s. 260). Kırsaldan kente göç eden ve buranın kültürüne adapte olmak ve ince bir zevke sahip olmak isteyen ancak bunu sadece bir taklit ile gerçekleştirebilen kesimin zevkine işaret eden bu kelime, sonradan görme bir zenginlik ve kültüre işaret etmektedir. Sınıfsal değişimden başka sanatsal zevke dair değişime işaret etme Fransız şair Charles Baudelaire'in, kitschin benzeri olarak "chic" ve "poncif" kelimelerinde görülür. Baudelaire bu kelimeleri Horace Vernet gibi sanatçıların eserlerini tanımlamak için kullanıyordu (Artun, 2011, s. 28). Vernet'in eserleri üst sınıfın beğenisini kendisine çekerken, Baudelaire için eskilerde kalmış bir stili tekrar etmekten başka bir şey yapmamaktaydı. Baudelaire'in bu tutumu sürekli tekrar eden bir stilin yaşamı ıskalaması anlamına gelmektedir. Çünkü Baudelaire'in estetiği, 'şimdi' olanın içinden meydana gelen biçimlerdeki ebediliği, bunun yeniliğini esas görmekteydi (Frisby, 2012, s. 28). Sınıfsal değişimin kültürel birikimde meydana getirdiği yarılma, kendisini Fransa'da eski üslupların cazibesine kaptırma olarak göstermekteydi. Kitsch, estetik ve sanat sorunları içinde artık bitmiş ve ekolleşmiş bir dizi kalıbın uygulanmasına karşılık gelmekte ve yeni olanı dola-

yısıyla modern hayatı göz ardı etmenin bir yolu olmaktaydı. Baudelaire'in tutumu kitsch ve avangardın karşı karşıya gelmesinin belki de ilk yazılı buluşmalarından ve avangardın öneminin en güçlü savunmalarından biri olarak değerlidir.

Benzer bir durum Almanya'da Karl Marx'ın şahit olduğu Nazarenler ekolüyle olan ilişkide kendisini göstermekteydi. Bu konuda "Marx'ın Kayıp Estetiği" kitabında Margaret A. Rose, genç Marx'tan olgunluk evresindeki Marx'a ve görüşlerinin Ortodoks Marxizm'e dönüştüğü Rusya'ya kadar ki dönemde Marxist estetik ve sanat düşüncesinin nasıl değiştiğini anlatmaktadır. Nazarenler, 1830-40'lı yıllarda Prusya'da etkili olmuş olan bir resim ekolüdür. Dürer'in 1500 tarihli kendisini İsa'ya benzettiği resminden ismini alan Nazarenler, "Reform hareketi öncesi sanatın, dinin ve yaşamın "bütün" olduğu bir dönem olarak ortaçağ" ekolün sanatsal estetiğini ifade etmekteydiler (Rose, 2015, s. 21) ve kalıplaşmış bir stilin güncel hale getirilmesi ve beraberinde bir duygu durumunun da göze getirilmesini amaçlamışlardı.

Nazarenler, Marx için, dinsel duygusal coşku halini temsil etmeleriyle "insan doğasının 'fetişist' bir yabancılaşması"nı ve "çağdışı feodal ilişkilerin temsilcisi" olmalarıyla sorunlu bulunmuştur (Rose, 2015, s. 52- 53). Marx, Yunan sanatını değerli görmekte, Helen kültürünü romantik kültürün karşısına çıkartmaktaydı (Rose, 2015, s. 69). Marx'da eskilerin sanatına dair düşüncelere dalsa bile modern sanata yabancı kalamayacağını görmekteydi. O'nun tutumu aslında tipik bir modern düşünür ve sanatçı tutumudur. Baudelaire'in eski Yunan mitolojilerinden gelen perileri Paris sokaklarında dolaştırması gibi Marx içinde Helen kültürü modern zamanlara karış şekilde varlık bulmaktaydı (Calasso, 2003). Ancak sorun Marx'ın kişisel olarak beğenisi değil, Nazarenler ve Marxist estetiğin ilginç hikayesinin kitschin tarihinde bugün bile tartışmalarda karşısına çıkartılan avangard sanatın kitsche basit bir deyişle 'yenilmesine' dair ciddi bir örnek olduğudur.

Marx'tan sonra Marxizm'in Rusya'daki kültür politikalarındaki işlenişi açısından görünümü ise oldukça çarpıcıdır: "... 1930'ların ve sonraki dönemin Sosyalist Realist eleştirmenleri ve savunucuları, estetik anlayışlarının Marx tarafından meşrulaştırıldığını iddia etmekle kalmayacak; aynı zamanda ... tıpkı Hübner ve Hasenclever gibi, Alman Nazarenlerden etkilenmiş olan 1860'ların ve sonrasının Rus Sosyal Realistlerinin, Gezginlerin, Sosyalist Realizmin direkt önderleri olduklarını da öne sürecekti" (Rose, 2015, s. 156). Yeni olan bir sanat isteğine karşılık, geçmişe nostaljik bakan bir stilin kitleler için uygun bulunması kitsche özgü sayılan kategorilerin o kadar da kişisel zevklerle ilgili olmadığını göstermesiyle çarpıcıdır. Sovyet Rusya'da Nazarenlerin duygusal, romantik ve dinsel sanatının sosyalist gerçekçiliğe doğru evrilmesi devlet eliyle dönemi avangardlarına karşı geliştirilmiş bir sanat politikası (Rose, 2014, s. 187-223) olurken batıda avangard'ın kitsch ile olan çatışkısı kitle kültürü ve modernizm arasında seyretmekteydi. Clement Greenberg, 1939 tarihinde bu konuda yazdığı yazısında kitle kültürü ve yeni sanatı karşılaştırma yoluna giderek bu sefer başka bir coğrafyadan Amerika'dan benzer bir durumun üzerine düşünmüştür.

Greenberg için kendi 'saf resim' düşüncesine uygun olarak avangard, nesnel dünyanın temsiliyle değil "estetik bağlamda geçerli olduğu biçimde; artan anlamlardan, benzeşmelerden, orijinallerden bağımsız verili bir şey yaratarak Tanrı'yı taklit etmeye" çalışmaktadır (Greenberg, 2004, s. 247). Greenbergci formalizmin işaret ettiği sanatın kitsch ile tarihsel eş zamanlılığı kitschin derinlikli sanattan faydalanmasıyla vuku bulmaktadır (Greenberg, 2004, s. 252). Kitsch her zaman sanatın ensesinde bitiverendir ve onu soğurarak ince ve derin beğeniyi de alaşağı etmektedir. Greenberg, kitschin tarihsel koşullarını, Amerikan kültüründen örnekler verse bile, kitle kültürünün üretimi üzerine detaylı bir şeyler söylemez. Daha çok Sovyet Rusya'daki devlet eliyle halka öğretilen gerçekçi sanatı özellikle temsil ve yanılsama konusunda avangard akımlar ile karşılaştırarak ele almayı tercih eder.

Bu da kitschin belki de en önemli ve hala geçerli olan özelliğini onun kitlesel olmasını karşımıza çıkartmaktadır. Kitsch, halk sanatı değilse ve kökenlerini halk sanatından almıyorsa bunun nedeni yüksek sanat ve halk sanatının dağıldığı bir atmosferde kendisini göstermeye başlamış olmasıdır. Kitlenin meydana çıkmasıyla kitschin arasında oldukça yakın bir zamandaşlık vardır. Her ikisi de modern fenomenlerdir ve bu yüzden bugün bile kitschi kitle kültürü olmadan düşünmek o kadar kolay değildir.

Baudelaire'in modern ressamı kent sokaklarında başı boş dolanan bir gezgin gibi kentin etkilerine zihnini açmış olan biriydi. Avangard 'yeni' kategorisinin çıkartılacağı yer antik sütunlar ya da yeniden doğuş dönemi kuralları değil, kentin insanları büyüleyen keskin dönüşümleri, sürekli artan nüfusla birlikte tedirgin duyguların oluşması ve kol gezen tehlikenin, değişen gündelik sıradan deneyimlerin, vitrinleri dolduran nesnelerin büyüsüydü. Kısacası günümüz yaşantısının ilk oluşumu, sanatçının imgeleminin kaynağı da olmaktaydı. Modern kentlerin en bilineni Paris caddeleri büyüleyici bir deneyim sunma gücündeyse, modern sanatçı için yeni deneyimlerin nesneleşebileceği farklı bir evren meydana getirmişse sadece sanatçının değil kitlelerinde büyüleyici bir deneyim yaşamadığı söylenebilir. Walter Benjamin, "Paris XIX. Yüzyılın Başkenti" adlı yazısında, kitlelerin büyülenmesini dünya fuarını örnek göstererek anlatır:

> Dünya sergileri mal denen fetişe yönelen hac ziyaretleridir. "Avrupa, mal görmek için, bir yerden bir yere taşındı boyuna" der Taine 1885'te, Dünya Sergilerinin öncülü, ilki 1789'de Mars Alanı'nda kurulan ulusal endüstri sergileridir. Bu sergi, "işçi sınıflarını eğlendirmek" isteğinden doğar ve "aynı sınıflar için bir kurtuluş bayramı" olması dilenir. İşçi kesimi müşteri olarak ön plandadır. İlerde sergilerin çerçevesini oluşturacak olan eğlence endüstrisi henüz ortada yoktur....
>
> Dünya sergileri malları değişim değerini nurlu bir görünüme sokar. Kullanım değerlerinin geri plana çekildiği bir çerçeve yaratırlar. İnsanın önüne, aklını dağıtmak için gireceği bir hayal dünyası açarlar. Eğlence endüstrisi insanı mal düzeyine çıkararak bu dünyaya girmesini kolaylaştırır. İnsan kendini eğlence endüstrisinin manipülasyonlarına teslim ederek hem kendinin, hem başkalarının yabancılaşmasının tadını çıkartır (2009, s. 37).

Benjamin, kitle kültürünün nasıl oluştuğunu sunmasıyla oldukça önemli görünen bir düzeneği de betimlemiş olur. Sanatçı için her türlü iğrençlikten de çıkabilecek olan 'yeni'

(Frisby, 2012, s. 28) kitleler için her türlü iğrenmeden kaçmak için büyüleyici bir meta dünyası demektir. Yeni olan, kitleler için şaşırtıcı ve kendinden geçen bir duygu durumunun karşılığıdır. Calinescu'nun bahsettiği kitschin estetik açıdan duygusallıkla olan ilişkisini belki de bu durum çok daha güçlü bir şekilde ifade etmektedir. Sanatın yabancılaştırıcı, olağan algılara ve yaklaşımlara kısacası izleyicinin kendisine ait olan temsillere karşıt olan gücü, kitle kültürü içinde kendisine dalınan, seyirlik ve keyif veren bir fantezi ile karşılığını bulmaktadır. İlki yaşantıya dair olağan algıların bozguncusu olurken ikincisi bireyleri sürekli fantezilere ve keyfe daldırmak ile ilgilenmektedir. Bu iki durumun birbirlerini itmesi bugün bile estetik beğeni ve zevk açısından kitch tartışmasının merkezinde yer almaktadır. Diğer taraftan keyif ve fantezi durumları kitschin düşük estetizminin o kadar da güçsüz olmadığının bir başka göstergesi sayılmalıdır. Kitsch, basitçe duygusal bir yüzeysellik değil, büyüleyici olma iddiasında bir keyfin karşılığı olarak düşünmeye, nesnelerinin genişletilmesiyle müsait görünmektedir. Bu ikili halde yapıtların meta değerleri ve onların büyüleyici olmaları önemlidir.

Benjamin çoğaltım tekniklerinin ve modern kültürde yapıtın aura yitimine uğradığını düşünmüştür (Benjamin, 2001, s. 50- 87). Benjamin'de çarpıcı olan nokta bugün de çokça ifade edilen sanat eserinin metalaşırken, metanın auratik görünüme sahip olmasıdır. Meta, sanat eserinin parıltısını kolaylıkla ele geçirebilir. Bu da yapıtın arzuladığı etkinin kolaylıkla taklit edilebileceğidir. Adorno'nun kültür endüstrisindeki kendisine karşıt olan avangard sanatın taktiklerinin bile kolaylıkla taklit edilebileceği düşüncesindeki gibi kültür endüstrisi içine her şeyi çekebilir, yeter ki kontrol edilebilsin ve kar getirsin (Adorno, 2009, s. 57).

Estetik deneyim açısından Adorno, kitschi "katharsis parodisi" olarak düşünür (Calinescu, 2010, s. 254). Estetik deneyimin yabancılaştırıcı ve hayatın ardındaki saklı olan ideolojik düzenlenmesini gösterme gücüne sahip olmayan sadece keyifli bir seyir sunan kitsch, bu yönüyle dekoratif nesnelerden fazlasını sunmaktadır. Kitsch ya da kitle kültürünün üretimleri sadece estetik keyfin hizmetinde ya da bunu uyaran değil, ideolojik açıdan da bireylere belli dünya görüşlerini sunan sahnelemeler sayılabilmektedir.

Adorno, kitsch karşısında sanat eserinin kolaylıkla kırılganlaşabileceğini "bir zamanlar sanat olan şey sonradan Kitsch olabilir" diyerek ifade eder (aktaran Nalbantoğlu, 2002, s. 202)[2]. Eleştirel teorinin kitle kültür eleştirisinin "seçkinci olma eğilimi" Adorno'nun sözünün arka planını gösterir gibidir (Stauth ve Turner, 1993, s. 259) . Ancak seçkinci tutum, kitschin tarihi boyunca avangard sanat odağında kendisini modernite ile birlikte sanatın ve değerlerin ortaklaşa mutabakatını sağlayan normların erimesini fark ettirmesiyle anlamlıdır. Seçkincilik, "günümüz toplumunda, değerlerin altında yatan cemaat gerçekliği parçalanmış olduğundan, kitle kültürü eleştirisinin yürütülmesine olanak sağlayan net bir değer konumu"nun olmamasıdır (Stauth ve Turner, 1993, s. 259). Hasan Ünal Nalbantoğlu'nun,

[2] Adorno (kitschleşme için) bu konuda "her türlü dışavurumu bertaraf eden birinin, şeyleşmiş bilincin sözcüsü mü, yoksa o bilince karşı çıkan dilsiz, ifadesiz dışavurum mu olduğu konusunda genel bir yargıya varılamaz" diye ekler (aktaran Burger 2003, s. 124).

"Etik, Estetik ve Teknik" makalesinde ifade ettiği gibi: "Burada da sanat yapıtı ve bu yolla sanatın, tıpkı pratik yaşamdaki "doğru olan"ın kuramsal etik reçetelere ihtiyacı olmayışına benzer biçimde, kendi iç devinim ve çelişkileriyle oluşurken kendi "doğruluk" ilkesini oluşturmakta, üstüne parmak basılamayacak "o şey"e işaret etmekte, bunun yaparken de herhangi bir "sanat bilimi"nin (Kunstwissenschaft) reçete ve buyruklarına ihtiyaç duymamaktadır. Hem ahlaki hem de kendine kaldıramayacağı ölçüde ahlak misyonu yüklenen modern çağ sanatı için de sözünü ettiğimiz "o şey" ... ya da benzeri geçerli mi, bunu yanıtlamamız şu anda zor" (Nalbantoğlu, 2002, s. 191).

Kitschi sıkıntılı yapan ne olduğunu bilinse bile karşıtı olarak düşünülen, en azından onun kısa tarihinde, modern kültürde karşısına çıkartılan avangard sanatın, kitsch karşısında gücünün kolaylıkla sarsılmasının çözümünün bulunamayacağıdır. Kitsch nesneleri her zaman görmekte, onlarla karşılaşmaktayızdır. Ancak sorun onların sanatın statüsünü, ister biçimsel ve estetik ister değer açısından eline geçirmesi değildir. Sorun bunların içini boşaltması olarak asıl sorunun söz konusu olan sanatın kendi varlığını nasıl sağlayacağıdır?

Kitschin kısa tarihi elbette on dokuzuncu yüzyıldan 1950'lere kadar gelmemektedir. 1960 sonrası batı toplumlarında, küresel bir kültüre doğru yol alan 1980'ler ve en önemlisi 1990'lar sonrası dünyada kitsch fenomeni varlığını genişleterek sürdürmekteyken sanat nesnesi çoktan üzerinde duracağı değerleri yitirmiş olarak görülür. Estetik üzerinden artık sanatın ne olduğunu sormak pratik açıdan bir tür sanatı işaret etmeyi şart koşsa da kitle kültürünü dışarıda bırakmak, onun bağrında yatan, sürekli değişen, moda/demode, yeni/eski türünden ikircikli piyasa değerinin, ileri teknolojinin yüksek çözünürlüklü temsillerinin gerçeğin yerini aldığı görsel kültürünün, sansasyonel estetiğin dışında kalınacağı anlamına gelmemektedir. Kitschin kısa tarihinin şaşırtıcı olan noktası kendi derinliğini sürekli kurmakla uğraşan sanatın kendi kendisini yıkmak gibi bir alışkanlık edinmiş olduğunu göz ardı etmektir. Böyle bir sanattan geri kalanlar ise onun izlerini birleştirmek gibi görünmektir[3].

Kulka'nın Kitsche Bakışı

Thomas Kulka'da buna benzer bir şekilde "Kıtch ve Sanat" adlı kitabında kitschi, sanat felsefesi ve estetik açısından ele alır. Kulka, kitschi estetik bir kategori olarak düşünmeyi önerirken, sanat ile olan farkları ve aralarındaki ayrımı gösterme amacında olur. Asıl ilgisi ise sanatta olması gerekenleri anlatmaktır. Yöntem olarak da Kulka, bir sitem içinde o sistemin hatası ya da içinde problemler barındıran unsurları düşünmeyi esas aldığını, "kitsch fenomenine yakından bakmanın, sanatın kendi doğasına ışık tutacağını" yazar (Kulka, 2014, s. 32). Kitsch burada sanatın kendisine ait sınırları yeniden tazelemek ya da hatırlatmak, onun estetik açıdan durumunu düşündürtme görevindedir. Kulka için kitsch, "kültürel-doğal bir tür"dür (Kulka, 2014, s. 21). Böyle bir olgunun incelenmesinde ise "bir sistemin uç noktalarındaki vakaları analiz etmenin, o sistemin kendi prensiplerine dair iç görü sağladığını

[3] Adorno (kitschleşme için) bu konuda "her türlü dışavurumu bertaraf eden birinin, şeyleşmiş bilincin sözcüsü mü, yoksa o bilince karşı çıkan dilsiz, ifadesiz dışavurum mu olduğu konusunda genel bir yargıya varılamaz" diye ekler (aktaran Burger 2003, s. 124).

belirten genel bir metodolojik kural"dır (Kulka, 2014, s. 31). Kitsch, burada kültürel bir olgu olarak sanatın ötekisi, onun zayıflatılmış halidir ve aynı zamanda kitsch üzerine düşünmek sanat üzerine düşünmek anlamına da gelmektedir.

Kulka, kitschin "oldukça güçlü bir hitap becerisi" olduğunu, "sanat eğitimi almış elit bir grup tarafından estetik anlamda kötü olarak" değerlendirildiğini yazar (Kulka, 2014, s. 33). Devamında da estetik açıdan "kötü" olan kitschin hitap gücünün nereden geldiğini ve bu gücün onun "estetik olmasından mı" kaynaklandığını sorar. Kulka bu soruya kitschin estetik olarak ele alınamayacağı şeklinde cevap verir (Kulka, 2014, s. 34). Bu yüzden kitabında sanatsal estetiğin ya da nitelikli bir estetiğin karşıtı olarak ondan nasiplenmemiş bir kitsch düşüncesine eğilmeye çalışır. Kitsche dair keyfin estetik ile ilgili olması mümkün değildir. O zaman estetik kategoriler hakkında onların görecelilikleri ne olacaktır? Estetik kategorilerin belli tanımları yapılsa bile bunların bir noktaya kadar kullanışlı oldukları görülebilir. Onlar üzerine mutabakata varılsa da kolaylıkla kırılganlıklar göstermektedirler. Güzelin uyumluluk olduğu düşünülebilir. Bu basit tanım bile pek çok eseri dışarıda bırakacaktır. Bu seferde tanımın özelliklerini daha da genişlettikçe onun kesin ve tek bir tanımının olamayacağıyla karşılaşılır. Bu sefer devreye dönemsel değişimler girecektir: Kültürel ve tarihsel kapsamın güzel yargısına dair gösterdiği beğenilerin dönemselliği. Bunlar ise basitçe kimi geçmiş dönemden kalan eserlerin neden bugünde güzel olarak kabul edilebildiğine dair bir soruya cevap veremeyebilir. Kulka da estetik kategorilerin tarihsel ve kültürel göreceliliğini ve beraberinde bu kategorilerin tanımsız olduğuna inanmaktadır: "Bu argümanlar elimizde neden kitsche dair işe yarar bir açıklama olmadığını izah ettiği gibi, asla bu tip bir açıklamamızın olmayacağını da bir koşul olarak ileri sürüyor. Ben, gerekli ve yeterli koşullar bağlamında, kitschin bir tanımını yapmak istiyorum ve bu koşulları da, tanımlamaları için estetik yargı gerektirmeyen özelliklere dayandırmak istiyorum..." (Kulka, 2014, s. 40-41).

Kulka, formel ve normatif bir çözümlemeyle kitsche yaklaşmayı amaçlar. İlk koşul kitschin "duygusal yoğunluğu olan nesneleri ya da temaları tasvir" ettiğidir (Kulka, 2014, s. 45). İkinci koşul, "kitsch tarafından tasvir edilen nesneler ve temalar, hemen ve çaba sarf etmeden ayırt edilebilir"dir (Kulka, 2014, s. 51). Üçüncü koşul ise kitschin "tasvir ettiği nesnelerle ya da temalarla ilgili çağrışımlarımızı temel ölçüde zenginleştirmez" olduğudur (Kulka, 2014, s. 56). Bu üç koşul kitschin ne olduğu ve kitsch olan bir nesneye bakarken aranması gereken kriterleri ortaya koymaktadır. Bu koşullar ilk olarak estetikteki anti özcü düşünmenin, estetik kategorilerin kesin tanımlanabilir olduğunu düşünenlerin fikrine karşı gelir. Kitsch bu üç koşulla tanımlanmıştır. İkinci olarak da bu koşullarla kitschin beğeninin tarihsel ve kültürel açılardan değişebildiği düşüncesi de karşılanır. Bu koşullar Kulka için "esnek"lik içerse bile kesin olarak değişmez ve bu özelliklere sahip bir sanat eseri kitsch olarak değerlendirilmelidir (Kulka 2014, s. 58).

Kulka herkesin bildiği ancak o kadar kolay mutabakata varamadığı kitsche özgü durumları kanıtlar gibidir. Kitschin üç koşulu da onun "asalak doğasına işaret" etmektedir (Kulka, 2014, s. 61). Kulka bu koşullar ile kitschin estetik bir kategori olmadığı ve ondan pay alamadığını kanıtladığını düşünür:

> Belirlediğimiz koşullar, kitschin kendi güzelliğini yaratmadığın söylüyor, yani kitschin hitap gücü için kendisinin estetik değerinden değil, tasvir edilen nesnenin duygusal hitap gücünden kaynaklanıyor. Bu, gerçek sanat eserlerindeki durumdan oldukça farklı. Ciddi sanatçıların, genel olarak güzel ya da duygusal yoğunluğa sahip olduğu düşünülen konulardan uzak durduklarını belirlemekte fayda var. Bu konuları ele alsalar bile sadece işin duygusal yoğunluğunu vurgulamıyorlar. Hali hazırda mevcut olan etkilerle ilgilenmiyorlar. Bu gözlemler, kitschin hitap gücünün estetik olarak sınıflandırma konusunda şüpheye düşmemize neden oluyor (2014, s. 61).

"Kitsch, sanatsal bir statü elde etmek ister" (Kulka, 2014, s. 63). Bu yüzden de kitsch sanatı taklit eder. İzleyici, karşısında gördüğü eserin sanatsal niteliklere sahip olduğu için beğendiğini düşünmektedir. Kısacası izleyici, kitsch olarak nitelendirilmesi gereken nesneleri tanımakta zorlanmaktadır (Kulka, 2014, s. 64). Kulka, kitschin insanları kandıran bu yönünden sonra gerçek sanatın niteliklerini anlatır. Gerçek bir sanat eserinin nitelikli olduğunu belirten unsurlar ise "sanatsal ya da sanat-tarihsel değer" ve "estetik değer"dir (2014, s. 77-78).

Bir eser getirdiği yeniliklerle değerlidir. "Yenilik, estetik nesnenin içkin özelliği değil, değerlendiren iş ile ilgili kategorilerin diğer işler arasındaki ilişkidir" (Kulka, 2014, s. 79). Estetik donanım, kişisel beğeniler burada asıl yardımı tarihsel bir kabul ile bir eserin diğerleriyle olan ilişkileri açısından ne kadar yeni olduğu sorusuna verilen cevaptan alır. Kulka'nın estetik üzerinden kitschin sanatın dışında kalması gerektiği düşüncesini keskin hale getiren boyut, kitschin yenilik getiremeyeceği üzerinden kesinleşmiş olur. Kitsch, yeni olmak zorunda değildir. Bir dizi kalıp içinde varlık bulur, sürekli onları tekrar eder. Bunların dışına çıkmasını sağlayacak olansa yöneldiği kitlenin algısındaki değişim olur. Çünkü kitsch ticaridir. Kitsch, bir nesnenin amacı belirlenmiş bir estetik keyfi biçimlendirip olabildiği kadar geniş bir tüketici kitleye ulaştırmasıdır. Gerçek bir sanat eseri ise sanatsal nitelikleriyle estetik nitelikleri "kombine" edebilendir (Kulka, 2014, s. 81). Kitsch ise stil yoksunu ya da stil taklitçisidir. Bir eser tarihsel bir yenilik taşımasa bile izleyicisinde belirsiz bir estetik duygu uyandırmasıyla değerli olurken kitsch nesne, böyle bir kendiliğinden ilişkiyi kuracak güce sahip olamaz (Kulka, 2014, s. 84).

Kulka, estetiğin kaygan zeminini meydana getirebileceği sıkıntıları en azından hafifletmek için estetik yargıların mantıksal yapısına bakar ve epistemolojik bir sorgulamada bulunur (2014, s. 89-102). Kitsch, böyle bir sorgulamada sanatın hakiki ve değerli eserleri karşısında ondan pay almaya çalışsa da kendisine ait sınırın içinde kalır. Bu nedenle ona yöneltilecek olan değerlendirmeler sanatın estetik, nicelik ve teknik kabiliyet açısından kendisini göstermez. Kitsch, kötü sanat değildir, sanat sistemi içinde "beliren yabancı" dır (Dorfles, akt. Kulka, 2014, s.108). Epistemolojik düzeyden bir nesnenin kitschliği sanatın kendi kategorilerinin bu yabancı tarafından sadece sömürülmesi şeklindedir. Kitsch, sanat açısından ele alınırken belli bir biçime kavuşur ancak kendisi olarak düşünüldüğünde, onun tanımına özgü belirsizlikler yeniden kendisini gösterir (Kulka, 2014, s. 108). Kategorik olarak duygusal ve hisli, bunların yoğun düzeyde hissedildiği, kaba bir gerçekçilikle, sadece yanılsama düzeyinde kalan ve gerçekliğe dokunmayan bir tavırla dekoratif olana düşmesiyle kitsch

bir nesne, izleyicinin bakışını onaylamak için onu beklemektedir. Bu da Kulka'nın sözünü ettiği gerçek bir estetik deneyim olmama durumunu karşılamaktadır.

Gerçekten de kitsch nitelemesini alan resim ve diğer nesneler modern sanatın gerçeklik problemini düşünmeyen, kabul görmüş kalıplara uygunlaşan işlerdir. Kulka ve O'na gelene kadar kitsch üzerine düşünen isimlerin haklılık payları oldukça yüksek olan düşünmeleri karşısında kitschin yaygınlığı başka bir sorun olarak kendisini göstermektedir. Kitsch, kitleye dair, bireyi yüzeylerde gezen bir duygusallıkla buluşturan görsel bir yanılsama etkisine dekoratif bir göz okşamaya dayalı olsa da sadece ağlayan çocuk resimleri, tipik doğa manzaraları, gündelik hayat kesitleri değildir. Sinemada, romanda, şiirde ve diğer tüm sanatlara kadar yayılan, neredeyse gündelik estetik beğeninin içine sinmiş banallikte kendisini gösteren bir genişlik içinde kitsch ele alındığında genel kabul gören bu gibi kategoriler zora girecektir. Kitsch tartışmalarının yukarıda da gösterilmeye çalışıldığı gibi karşıtı olan yüksek bir sanat kültürü veya avangard sanattır. Artık sanatın içinde kendisini bir öncelik olarak göstermeyen bu birikim, bir kriter olma özelliğini de yitirmiştir. Burada çözüm sanatın estetik ve epistemolojik düzeylerde niteliklerini belirlemek ve kitlelere anlatmak mıdır? Bir diğer nokta kitlenin içinde topluluklara, alt kültürlere bölünmesiyle her birinin kendisine ait bir zevki sanatta bulması ve bunu üretebildiğidir. Belki de kitsch olgusunu daha kolay tanımaya sevk eden bu değişimler olduğu gibi aynı değişimler onu kolaylıkla kabul edilebilir de kılmaktadır.

Kulka'nın fikirlerinin yanlışlanabilir yanlarından ziyade bu yazı açısından yardımcı olan noktaları önemlidir. Kulka, kitsch ya da estetik zevksizlik, kötü sanat üzerine olağan ve haklı fikirler öne sürmüştür. Ancak kitschin kendi tarihinde Kulka'nın konumu, sanat kurumunu kutlayan, onun bir esere değer biçmesini, ondaki yeniliği, sanatsal ve estetik kabiliyetlerini ölçen yönünü öne çıkartmasıyla diğerlerinin yanında yer alır. Kitsch sorununda önemli olan boyut insanların sanat zannettikleri nesnelerle kandırılmalarını fark etmeleri değil, neden sanatın kültür içinde kolaylıkla eriyebildiğini görmektir. Kitsch bunu göstermesiyle değerli bir olgudur. Evlerde ve iş yerlerindeki fabrikasyon resim ve bibloların neden tercih edilmesi yönünden değil. Sanat kurumunun kendi sınırları içinde doğruyu üretmesi yukarıda da anlatıldığı gibi bir zamanlara ait olan "o şey"i yeniden inşa etmek demektir ve bu sürekli yeniden ve yeniden yapılmaktadır. Yirminci yüzyıl sanatı bir yerde bunun tarihi olarak okunabilir. Bir ontoloji ve epistemoloji tarihi. Ancak yerine konamayan bir şey hala vardır. Bu yüzden de Adorno'nun ifade ettiği gibi sanat eserinin bir sonrasında kitsche dönüşmesi gerçekleşebilmektedir. Kulka'da "o şey"in peşine düşerken aslında kitschin tarihindeki sırtını bir kültür ve estetik birikime dayayan düşünceleri kendisine korunaklı bir yer olarak almıştır.

Göz ardı edilemeyecek olan nokta her zaman sanat kurumunun olacağı ve kimi nesnelere özel değerini vereceği, kitlelerin önüne onları 'başyapıtlar' olarak çıkaracağıdır. Kişisel estetik tutumun ortaklığı sahici eseri görse bile kurumsal sanat ağı geçen otuz yılda olduğu gibi aynı kitleye görmesini istediklerini sunacaktır. Bu estetik seçkinciliğin bir türevidir.

Özgür ve demokratik, çoğulcu ve yenilikçi olsa bile. Ancak bir noktada aynı kurumun "o şey"i tahsis etmesini beklemek de oldukça zordur.

Kitschin tarihinin ilk zamanlarında yüksek kültüre dair kalıntılar işe yaramaktaydı. Ancak kültürlerin erimesi karşısında muhafazakar tutumun sadece nostaljici tavırla geri getiremeyeceği bütünlüklülüğe ihtiyaç olunduğu anlamına gelmemelidir. Elit bir sanat tavrı sürekli olarak kendisini yaratmaktadır. Çünkü sermaye ve eser ilişkisinde estetik değeri aşmak zorunda olan eserin maddi değeri ondaki harici sanatsal nitelikleri kolaylıkla onaylamaya yaramaktadır. Hiç bir zaman böyle bir piyasanın kitsch olduğu ortak bir dille ifade edilmez. Tıpkı Kulka gibi. Çünkü kitsch isimsiz bir ressama ait ağlayan çocuk resmiyle amblemini kazanmıştır. Yani çokta sanat zevki olmayan ve bunun tersi için çalışmayan kitlelerin duvarlarını süsleyen Mona Lisa'sıyla.

Sonuç

Kitlenin tiplerinden birisi olarak kitschin izleyicisi, masum bir estetik fenomen olarak banallik ve dekorasyon isteyen, sanat eserinin gösterdiği fantezi mekanında kendisini kaybeden, bu mekanda büyülenmiş vaziyette haz alan birisidir. Ancak bu mekana dair duyulan arzunun altında bireyin yaşamda kendi haklarının ellerinden alınması, artan nüfus ve sürekli dengesizleşmeye müsait ekonomide kendi hayatını ihtiyaçlar düzeyinde karşılaması, medyalarla bir korku kültürü tarafından sarılmış olması, bir fikir ve eylem üretmek yerine kanaatleriyle yetinerek kolaylıkla angaje olur hale gelmesi göz ardı edilmez.

Eğer kitsch olgusundan ve sanattan biraz olsun sıyrılarak düşünmek gerekirse, sorunun bir yönünde kitle kültüründe bireylerin konumunun düşündürücü özellikler içerdiği görülebilir. İlk olarak topluluklar, gruplar kendilerine özgü kültürel bir değeri hala sürdürme amacına sahiplerdir. Karşı kültürler, alt kültürler veya belli bir ideolojik anlamda isimlendirilebilinecek kesimler (muhafazakar kesim mesela)... Böyle bir ortamın küresel ölçekte etkin olan kitle kültürünü ezdiğini düşünmekten öte onun imkanlarını kullanarak kendi temsillerini meydana getirdiklerini görmek mümkündür. Bu da izleyici kitlenin nasıl değişken ve farklılaşabileceğini tek bir tür ya da birbirlerine yakın durur şekildeki estetik görüşlerle yetinilmesinin zor olduğunu akla getirmektedir. Böyle bir düşüncede estetik ilgilerin a priorik boyutundan, insan soyuna özgü güzele ulaşma amacından ziyade bilincin nasıl varlık kazandığı ve hangi temsillerle ilişkiye geçtiğini düşünmek gerekli görünmektedir. Amaçlanan ise kültüre etkin katılacak bireyleri hissedilir kılmaktır.

Kitsch üzerine düşünmek kaçınılmaz olarak sanat hakkında düşünmeyi şart koşar gibidir[4].

---

[3] Kitsch olgusunun sanattan bağımsız düşünülmesi gerçekten zor gibi görünmektedir. Mesela günümüz sanatçılarının kitsch estetiğini benimseyerek eserler verdiği görülür. Jeff Koons, Takashi Murakami gibi isimler için 'bilinçli' kitsch eserler verdiği iddia bile edilebilir. Ancak bu ve benzeri sanatçıların 'bilinçli' kitsch eserler yaptığı düşüncesine bir başka yorum da eklenebilir. Bu gibi sanatçılar eserleriyle kitschi sanatta ayrı şekilde yüceltmezler, onu sanatın dilinin içine alırlar. Belki de var olan sanatsal dilin çoktan içinde olduğu için dahil ederler. Koons'ta Murakami'de işlerini Warhol'un popüler kültür sembollerini kullanma tarzını izleyen sanatçılardandır. Bu gibi sanatçılar işleriyle kitsch ile sanatın sınır silikliği olmayacağını, günümüz yüksek ve alçak kültür ve beğeni gibi hiyerarşilerin çoktan geçerli norm olmaktan çıktığını örneklemeleriyle ilgiye değerdir.

Kulka ve diğerlerinin bu açıdan doğal bir tavrı sergiledikleri düşünülebilinir ve onların bu tavrı kayda değerdir. Ancak her iki kelime, yani sanat ve kitsch, akla Edward Shils'in tanımını getirmektedir: "Kesin, kapalı, yeniliğe direnen, büyük ölçüde insanların duygularına hitap ederek yayılan ve kendisini savunanlardan mutlak bağlılık isteyen" şey (Eagleton, 2011,s. 21). Bu cümlesiyle Schills, ideolojiyi tanımlamaktadır.

"Mutlak bağlılık isteyen" böyle bir şey karşısında ise bir tür sanat ve estetiğin kurtarılması gibi bir amaçtan çok günümüzün çoklu görünen estetizmi içinde dolanımda olan ideolojileri açığa çıkartmak, temsilleri üzerine düşünmek ve anlam araçlarını sürekli kritik etmek önemli görünmektedir. Belki de bu sanattaki otantiklik, sahicilik veya hakiki olma isteği için daha gerçekçi bir önerme olabilir.

Kaynakça

Adorno, Theodor. (2009). *Kültür Endüstrisi* (N. Ülner, M. Tüzel, E. Gen, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Artun, Ali. (2011). *Çağdaş Sanatın Örgütlenmesi.* İstanbul: İletişim Yayınları.

Benjamin, Walter. (2001). *Pasajlar* (A. Cemal, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Burger, Peter. (2003). *Avangard Kuramı* (E. Özbek, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Burke, Peter. (2003). *Tarihin Görgü Tanıkları* (Z. Yelçe Çev.). İstanbul: Kitap Yayınevi.

Calasso, Roberto. (2003). *Edebiyat ve Tanrılar* (A. Fethi, Çev.). İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.

Calinescu, Matei. (2010). *Modernliğin Beş Yüzü* (S. Gürses Çev.). İstanbul: Küre Yayınları.

Greenberg, Clement. (2004). Avangard ve Kiç. Mehmet Yılmaz (Ed.). *Sanatın Felsefesi*, Felsefenin Sanatı, s. 245- 260. Ankara: Ütopya Yayınları.

Danto, Arthur. (2015). *Sanat Nedir* (Z. Baransel Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Eagleton, Terry. (2011). *İdeoloji* (M. Özcan, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Frisby, David. (2012). *Modernlik Fragmanları* (A. Terzi Çev.) İstanbul: Metis Yayınları.

Hacinikola, Nicos. (2000). *Sanat Tarihi ve Sınıf Mücadelesi* (M. H. Spatar Çev.). İstanbul: Kaynak Yayınları.

Health, Joseph ve Andrew Potter. (2012). *İsyan Pazarlanıyor* (T. Tosun Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Kulka, Thomas. (2014). *Kitch ve Sanat* (G. Gülbey Çev.). İstanbul: Altıkırkbeş Basın Yayın.

Nalbantoğlu, Hasan Ünal. (2002). Etik, Estetik, Teknik. *Defter Dergisi,* 45, s. 187-229.

Rose, Margaret A. (2015). *Marx'ın Kayıp Estetiği* (A. Çavdar Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Stauth, G. ve Turner, B. (1993). Nostalji, Postmodernizm ve Kitle Kültürü Eleştirisi. Mehmet Küçük (Ed.). *Modernite Versus Postmodernite*, s.259-276. Ankara: Vadi Yayınları.

SANAT YAZILARI, 2015; (33): 403-416 / ARAŞTIRMA MAKALESİ

ŞİŞKİN ANLATILARIN PANZEHİRİ: RİNEKE DİJKSTRA

THE ANDIDOTE FOR BIG NARRATIVES: RİNEKE DİJKSTRA

YRD. DOÇ. **ÇAĞLAR UZUN**
Bülent Ecevit Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü
uzun.caglar@gmail.com

Öz: *1959 Amsterdam doğumlu Almanya kökenli kadın sanatçı Rineke Dijkstra 1992 yılından bu yana uluslararası üne sahip bir sanatçıdır. Diane Arbus, Thomas Struth vb. fotoğraf sanatçılarının yanında Vermeer ve Verspronck'un çalışmalarından da etkilenmesi onu fotoğraflarının resimsel gücünü açıklamamıza yardımcı olur. Dijkstra ergenlerin, yeni doğum yapmış kadınların, matadorların, sokakta yürüyen insanların, plajdaki gençlerin; yapmacıksız, samimi hikayelerini not eder nitelikte çalışmalarıyla kişisel belgesel fotoğrafçılığın sıradışı temsilcileri arasındadır. Onun niyetini, anlatıların insanlarla arasındaki mesafeyi azaltmak olarak okuyabiliriz. Dijkstra'nın fotoğrafları bizi her zaman çerçevenin ötesini sorgulamaya yöneltecek şekilde düzenlenmiştir. Dijkstra müzelerde yer alma arzusu taşımayan, zamanla sararabilen, insani duyguları harekete geçiren, ilişkisel olabilen; insanların yalnızlığını, ruhsal yapılarını, kişisel mitolojilerini açığa çıkartan samimi fotoğraflarıyla kitleleri hayrete düşürmektedir. Onun seri çalışmalarının arkasında yatan niyet ve düşünceleri analiz etmemize yardımcı olacak eldeki inceleme yazısı, bir çok yönüyle güncel sanat ortamında fotoğrafın yeri ve önemi hakkında bizi tekrar düşünmeye itecektir.*

Anahtar Sözcükler: *Rineke Dijkstra, Belgesel Fotoğraf, Samimi Anlatı.*

Abstract: *Born in 1959 in Amsterdam, German origin woman artistRineke Dijkstra has an international fame since 1992. The fact that she was influenced by art photographers like Diane Arbus, Thomas Struth etc. as well as Vermeer and Verspronckhelps to explain the painterly supremacy of her photographs. In a manner of noting down the candid storiesof adolescents, puerperant women, toreadors, people walking on the street, youngsters on the beach, Dijkstra*

GELİŞ TARİHİ: 15.06.2015 | **KABUL TARİHİ:** 07.08.2015

is amongst the extraordinary representatives of personal documentary photography. We can suggest that her intention is to reduce the distance between narratives and people. Dijkstra's photographs are arranged in a way to lead us question what is beyond the frame and astonishes masses with her candid photographs that reveal personal mythologies, the loneliness of people and their psychological moods that triggers humane emotions in the spectator. Without a desire to find a place in museums, her pictures growing yellow in time Dijkstra prioritizes a relational attitude with her viewers. This paper will help to analyze the underlying intentions and thoughts behind her series and lead us to reconsider the place and importance of photography within the context of contemporary art.

Keywords: *Rineke Dijkstra, Documentary Photography, Candid Narrative.*

1959 Amsterdam doğumlu Almanya kökenli kadın sanatçı Rineke Dijkstra 1992 yılından bu yana uluslararası üne sahip bir sanatçı olarak çalışmalarını sürdürmektedir.

Dijkstra'nın fotoğrafları insan doğasına ait olgusal gerçekliklerin, vücut dilinin ve duygu ifadelerinin gerçekçi görsel belgeleri gibidir. Onun renkli çocukluk, genç portre, göçmenler, yeni anneler, boğa güreşçileri ve askerler isimli seri fotoğraflarındaki yalnız ve küçük gruplar, biçimsel bir klasisizmi, psikolojik derinliği ve kavramsal bir sertliği karakterize etmektedirler. Çalışmalarının tamamı incelendiğinde belli ortak noktalar göze çarpar. Dijkstra'nın çalışmaları insanların diğer insanları görme ve anlama arzusunun birer dışavurumudur adeta. Bu yaklaşım onun çalışmalarına kişisel dokümanter bir nitelik de katmaktadır. Peki belgesel fotoğrafçılık nedir? Belgesel fotoğrafçılığı tanımlayarak Dijkstra'nın bu anlayış içinde nerede durduğunu değerlendirmemiz onun yaklaşımını anlamamız için gerekli ve önemlidir.

Belgesel Fotoğrafın Yan Etkileri

Belgesel fotoğraf belge niteliğine sahip, gerçekliği doğrulayan ama şekillendirmeyen, kanıt olma özelliğine sahip doküman olarak tanımlanır (*Redefining-Documentary,* 2010). Ancak belgesel fotoğraf doğrudan, müdahalesiz bir tanıklığı ifade etmesine rağmen fotoğrafçının tanıklığını, onun konuya ve olaylara yaklaşımını, duygularını içinde bulunduğu bağlamda dönüştüğü yapıyı da kapsar. Yani konuya karşı yüksüz ve duygusuz bir makine nesnelliğine sahip, net, dolaysız bir tanıklık değilidir bu pozisyon. Belgesel fotoğrafçıların davranışları bir bakıma antropologların yaklaşımına benzer. Her iki disiplinde kültürel farklılıkları arama, bulma ve göstermeye odaklanır. Ötekiyi anlama, keşfetme merakı zaman zaman National Geographic kameramanı gibi mesafelenme ve ötekileştirme riski de taşır. Bu mesafelenme ve ötekileştirme belgesel fotoğrafçıyı tıpkı yeni türleri keşfetme arzusuna kapılmış bir entomolog[1] veya ornitolog[2]'a dönüştürebilir. Bu yolla fotoğrafı çekilen her yeni keşif, onun adıyla anılmaya başlayacaktır[3]. Bu bağlamda oluşan yarı tanrılık hissi onun gözlemci pozisyonu bir anda kültürel dinamikler, öğretiler, inançlar hakkında hiç bir sorumluluğu olmayan, turistik izleyici/belgeleyiciye, hazine avcısına veya ilginçliklerle karşılaşma olasılığını zorlayan acar kameran kimliğe sokabilir.

Belgesel fotoğrafçının başına gelebilecek belki de en büyük talihsizlik, karşılaşmalarını haz endeksli yaşama alışkanlığı kazanması olacaktır. Endemik ve egzotik durumlar, konusunu arzu nesnesine çevirmesine, objektifin arkasında güvenli bir mesafeden insanlığını ve onu anlama güdüsünü kaybetmiş, yırtıcı bir hayvan iç güdüsüne esir düşmüş, insani duygu ve duyumlarını görmezden gelmiş Şarbat Gula[4] arayışına benzetilebilir. Konusuyla arasına yerleştirdiği ilişiksiz olma hali onun insani yaklaşım becerilerini büyük oranda zedelemiştir.

---

[1] Böcek bilimci.

[2] Kuş bilimci.

[3] 1 Şubat 1968'de Eddie Adams'ın, Güney Vietnam Polis Şefi Nguyen Ngoc Loan'un Viet Kong'lu olduğundan şüphelendiği genci öldürürken çektiği fotoğrafı Adams'a 1969 yılında Pulitzer Ödülü kazandırmıştır.

[4] 1985 yılında National Geographic dergisine kapak olan, Afgan kız.

Ötekinin temsili bu çerçevede okunduğunda Dijkstranın çalışmalarının önemi daha iyi anlaşılır. O seçtiği konuyu, kişileri bir bilim insanı objektifliğinde/disiplininde belgeler ve onların gelişim ve değişimlerini izler. Bir bütün olarak alındığında Dijkstra'nın projeleri kamera karşısındaki insan davranışlarının yarı-bilimsel, kültürler arası sosyolojik, duygusul çalışmaları olarak düşünülmelidir.

Büyük Anlatıların Sonu

Jean François Lyotard, "Postmodern Durum" adlı, kitabında 'ideolojilerin ve büyük anlatıların[5] sonuna gelindiğinden, insani değerleri yücelten söylemlere olan inancın yitirildiğinden bahsetmektedir. Bunun nedeni bilginin meşrulaştırımı sorununda aranmalıdır. Lyotard bu durumu şu sözlerle dile getirmektedir:

> Meşrulaştırım bilginin temellendirilmesiyle ilgili bir sorundur. Anlatısal bilginin temeli, özgürleşim, adalet, mutluluk, haz, yücelik vb. büyük anlatılardır. Anlatısal bilginin meşrulaştırım kaynakları ve malzemeleri bilimsel bilginin kazandığı güç ve itibarla tüketilmiştir (Lyotard, 1994, s. 8).

Modernist anlayışın seçkinci yaklaşımının bir kenara bırakılması büyük anlatılar yerine kişisel mitolojilerin ve yaşamın ta kendisinin yansıtıldığı insanı merkeze koyan bir anlayışa dönüşmüştür. Entellektüel birikime ihtiyaç duyan meta anlatılar yerine insanın kendi olarak yaşamındaki detayları aktif olarak okuduğu ve ilişkilendiği bir yapıya sokmuştur. Dijkstra da izleyiciye kendi kendisini keşfetmesini sağlayacak ipuçlarını barındıran çalışmalarla ulaşmaktadır. Onun niyetini, anlatıların insanlarla arasındaki mesafeyi azaltmak olarak okuyabiliriz.

Princeton Üniversitesi Sanat ve Arkeoloji Bölümü profesörlerinden Carol Armstrong'un yazdığı "Dikkatin Genleşmesi" adlı makalede Fotoğraf ile uğraşan birkaç sanatçıdan ve tabi ki Rineke Dijkstra'dan bahsedilmektedir. Armstrong'un makalede eleştiri getirdiği noktalardan bir tanesi "büyük, gösterişli ve şişkin anlatılar taşıyan fotoğraflar yerine, Dijkstra'nın yaptığı gibi anlık ucuz üretilebilen kalıcı olma ve müzelerde yer alma arzusu taşımayan, durumları ve olayları dönem içinde belgelemek isteyen, dönemine materyal olarak bağlı, zamanla sararabilen, yıpranan fotoğrafları ve bunun yansıttığı fotoğrafçılık anlayışını tercih etmiş olmasıdır (https://www.questia.com/magazine/1G1-112735004/the-dilation-of-attention). Dijkstra'nın soğuk, ifadesiz, bağlamsız bir atmosferde kaydedilen fotoğrafları günümüzde "deadpa[6]" estetiği içinde değerlendirilmektedir. Becerinin vurgulanmasına tepki olarak gelişen deadpan fotoğrafları, görüntünün anlamını kavramamızda sanatçının duygularının işe yarar bir rehber olamayacağı görüşüdür (Cotton, 2009, s. 81).

Ona göre "Büyük Fotoğraf", fotoğrafçılık geçmişinde yer alan en kötü anlayış, bir iletişim aracı olarak fotoğrafın özgünlüğüne en büyük ihanet ve azmettiği büyüklük kadar

---

[5] Toplumda gerçekleşen herşeyi açıklayabileceği iddasında olan düşünce (Metanarratives, 2014).

[6] Donuk, ruhsuz, anlamsız, ölü vb. anlamlara gelmaktedir. Fotoğrafçının pusuya yatmış beklediği, hayatın bilinçli olarak durdurulduğu fotoğrafçılık anlayışı olarak tanımlanır. Hilla Becher, Thomas Ruff, Andreas Grusky, Jitka Hanzlova bu anlayışı etkin kullanan sanatçılar arasındadır.

büyük bir başarısızlıktır.[7] Büyük fotoğraflar şöhret kültürü ile beslenmekte, basın yayın organlarının desteği ile güçlenmektedir. Bu fotoğraflar gerçeklikten uzak reklamcılara, arzuladıkları etkiyi vermek üzere değiştirilip Toys'r us oyuncakları gibi plastik ve renga-renk paketlenip pazarlanmaktadır (https://www.questia.com/magazine/1G1-112735004/the-dilation-of-attention).

Şöhret kültürü ve tekno-kültür görüntüyü gösteriye dönüştürmeye ve bu yolla dolaşımını arttırmaya odaklanır. Ünlülerin fotoğrafları, ünlüler gibi görünmeye çalışan insanların fotoğrafları ve kendi görünümünü pazarlamaya dönük fotoğrafların tamamı medyanın onların nasıl fotoğraflanmasını/görünmesini istiyorsa, o şekilde çekilmekte ve sergilenmektedir. Robert Cornelius'un ilk otoportresini 1839 yılında çekmesinden bu yana anlamı ve işlevi oldukça değişen özçekim (Selfie) fotoğraflarının moda haline dönüşmesinde sosyal medyanın büyük etkisi olmuştur (http://www.theguardian.com/artanddesign/picture/2014/mar/07/first-ever-selfie-1839-picture-from-the-past). İzlenildiğinin ve takip edildiğinin farkında olunması kişinin görünümü ve içeriğinin arzuladığı temsil kalıplarına dönüştürmesine olanak vermiştir. Bu moda eğilim, kişinin samimi görüntüsünü ve ruhunu yansıtma tasası taşımayan poz duruşlarla, yalnızlıklarını omuz üstü bir küresel bakış açısının[8] redde-dilemez standardına oturtmakta ve aslında benzer kadrajı kullanan herkesi aynı ambalajın ürünü ile özdeşleştirme vadinde bulunmaktadır. Görüntünün kullanımının kitleselleşmesi Guy Debord'a göre insanların kendilerini gösterinin merkezine koymasına ve bu yolla kısmi olarak göz önünde bulundurulan gerçekliğin, ayrı bir sahte-dünya olarak, kendi birliğinde sergilenmesidir. Dünyaya ait görüntülerdeki uzmanlaşma, aldatıcı olanın gerçeklikle karşılaşmaktan kaçındığı otonomlaşmış imaj aleminde kendini bütünlenmiş bulur. Guy Debord gösterinin, yaşamın somut tersyüz edildiği altüst edilmiş dünyada canlı olmayanın özerk devinimi olduğunu ifade etmektedir (Debord, 1996, s. 13-15).

Dijkstra'nın portreleri insan doğasının ve ruhunun zamansızlığının kanıtı olarak insanlık vasiyetine katkı sunmaktadır.

Debord'un gösterinin kendisine dönüşen öznesine Dijkstra daha ihtiyatlı yaklaşır.

Onun çalışmaları kendimizi nasıl anlamamız gerektiği, insanların bizi nasıl anlaması ve algılaması, gizlediğimiz şeyi nasıl daha fazla gösterdiğimizi ve neyi özgürce önerdiğimiz ile ilişkilidir. Çalışmaları uç noktadaki insanlığın önemine; anlamsız gözüken imajların arkasındaki duygusal ve ruhsal gerçeklerin binlerce katmanına işaret eder (http://www.zingmagazine.com/zing16/reviews/rev9_dijkstra.html). Dijkstra'nın basmakalıp pozlar, sahte duruşlar ve fotoğraflar yerine; ilişkisel, duygudaş ve içten bir yaklaşıma yöneldiği gözlemlenir. Onun gösterdiği çaba sanatta empatik işler üretmeye olan tekil bağlılığından anlaşılır. Sanatçı bir konuşmasında şöyle diyor; "Benim için anlaşılması gereken, herkesin yalnız olduğudur. Bu

[7] Bu anlayış konuya odaklanıp fotoğrafın kendisini es geçmeyi doğurur.
[8] Özçekim fotoğrafların bir kol mesafeden kadrajlanmaya çalışıldığı çekim açısı.

durum yalnızlık hissinden çok hiç kimsenin bir başkasını tam olarak anlayamayacağından kaynaklıdır". Diane Arbus'un[9] "birisi bir başkasının derisinin içerisine süzülemez" demesiyle neyi kastettiğini Dijkstra çok iyi anlamaktadır. Onun istediği, çektiği fotoğraflardaki kişilerin sempati uyandırmasıdır (https://www.questia.com/magazine/1G1-19587069/out-of-the-blue). Sanatçının fotoğraf serileri bu bağlamda sempatinin, ergenlerin bu tekinsiz dünyada takındıkları pozun, yaşamla kurulan ilişkinin nasıl organize edildiğini ve anlamın nasıl ortaya konulduğunun ip uçlarını taşımaktadır.

Yapmacıksız Fotoğraflar

Dijkstra kendisini ve motiflerini Thomas Struth, Paul Graham, Judith Joy Ross, daha eski kuşaktan August Sander ve Diane Arbus'unkine benzetir. Dijkstra sadece fotoğraf sanatçılarından değil aynı zamanda ressamlardan da fazlasıyla etkilenmiştir. Bilhassa Rijks müzesindeki (Rijksmuseum) Rembrandt'ın, Vermeer'in ve Verspronck'un çalışmalarından esinlenmiştir. Dijkstraya göre bu sanatçıların resimlerinde kullandıkları ışığın duygusal ve psikolojik etki üzerinde inanılmaz bir rolü olduğunu düşünmektedir. Kendisi de bu etkiyi çalışmalarına sezinlenebilir bir biçimde yedirmiştir. Onun fotoğrafları izleyicide sanki bir yağlıboya resimle karşılaşma hissi uyandırmaktadır (http://www.popphoto.com/how-to/2008/12/conversation-rineke-dijkstra?page=0,1).

1984 yılında Amsterdamda açtığı ilk kişisel sergisinden sonra, New York galeride açtığı ikinci kişisel fotoğraf sergisinde masumiyet temasını işlemiştir. Onun sanatsal uyanışının başlangıcı diyebileceğimiz fotoğrafları ise trajik bir durumdan doğmuştur. Dijkstra'nın başından geçen bisiklet kazası ve sonrasında yüzme terapisine gitmesi ve o süreçte çektiği otoportresi (Görsel 1), onun fotoğraf makinesinin kişinin gizlemeye çalıştığı zihinsel durumunu açığa çıkarmada bir araç olarak kullanabileceğini fark etmesine ön ayak olmuştur (http://www.artinamericamagazine.com/reviews/rineke-dijkstra/).

1991 yılında Amsterdamda havuzda çektiği otoportresinden bir yıl sonra Kuzey Amerika, Polonya, İngiltere, Ukrayna ve Hırvatistanda ergenleri konu edindiği önemli serilerinden biri olan "Plaj Portreleri" (Bathers, 1992-2002) gelmektedir. Bu seri aynı zamanda Dijkstra'nın uluslararası bir üne kavuşmasını da sağlamıştır. En uzun süreye yayılan bir diğer çalışması ise Bosnalı mülteci "Almerisa" (1994-2008) serisidir. 1996-1997 yılları arasında yaptığı Buzzclub/Mysteryworld video enstelasyon çalışmaları Dijkstra'nın ergenlerin sosyal yaşamlarını ve alışkanlıklarını açığa vurması bakımından dikkate değerdir. 1998-2000 yılında Hayvanat Bahçesi (Tiergarten) çalışması ve paralı asker *Olivier*'in (2000-2003) fiziksel ve düşünsel dönüşümünün belgesi sayılan serisi gelmektedir. 2005-2006 yılları arasında Amsterdam Vondelpark, Brooklyn Prospect Park, Madrid El Parque del Retiro, ve Xiamen Amoy Botanik Bahçelerinde çektiği "park portreleri" serisi ile sanatçının çalışmaları otoriteleri ve kitleleri etkilemeye devam etmiştir (http://en.wikipedia.org/wiki/Rineke_Dijkstra).

[9] 1923 New York doğumlu sanatçı, çektiği fotoğraflarda çoğunlukla çiftlerin , çocukların, orta sınıf ailelerin, travestilerin, sokaktaki insanların, dışlanmış ve ötekileştirilmiş kişilerin yaşamını konu almıştır.

Görsel 1. Rineke Dijkstra, 1991, Otoportre / Selfportrait. Amsterdam, Hollanda. Erişim: 10.06.2015, *http://potd.pdnonline.com/2012/06/15482#sthash.hW22I6sC.dpuf*

Onun minimal çalışmalarındaki bağlamların detayları bizleri fotoğraf ve videolarındaki izleyen ve izlenen, fotoğrafçı ve konusu arasındaki değişen ilişkiye odaklamaktadır (www.guggenheim.org/new-york/exhibitions/past/exhibit/4424).

Bu ilişkiyi yine bir ikilik olarak gördüğümüz Oliver ve Shaw fotoğrafları üzerinden inceleyelim. O bizleri periyodik olarak resimlerini çektiği iki gencin; İsrail ordusuna yeni giren kız asker Shaw ve Fransız lejyon (paralı asker) er Oliver'in benzerliklerine götürür. Dijkstra'nın çektiği "Shaw" karesi İsrailin Tel Hashomer, askerlik şubesinde geçmektedir[10]. Ancak resmin çerçevesi içerisine bu mekanın aciliyet duygusu ve kargaşası girmemektedir. Dijkstra'nın kahramanıyla ilgili olarak söylenecek tek bir şey belki de onun (yapmacık olmayan) kimsesizliği ve üzerindeki askeri üniformanın yeni moda bir kreasyon gibi gözükmesidir. Açıkçası Shaw gerçekte ne bir model ne de tam bir askerdir. O evinde oturan ve Dijkstra'nın gençliği yakalama, onu çalışma ve anlama arzusunun bir aracıdır adeta.

Dijkstra 2000-2003 yılları arasında Oliver'in fotoğraflarını çekmiş (Görsel 2) ve her seferinde Fransız lejyonu aracılığı ile onu daha iyi tanıma fırsatı bulmuştur. Ancak yine de kendisine şu soruları sormaktan alı koyamamamıştır. "Lejyon'a katıldıktan ne kadar zaman sonra erişkinliğe ulaşacaktır? Bu süreç, görsel olarak, kendisini nasıl belli edecektir" (www.mutualart.com/OpenArticle/RinekeDijkstra/40232D8A3A85FD50).

[10] Burası fotoğrafını çektiği kişiyi tanıma lüksünü vermemektedir.

Kendine yönelttiği bu ve benzeri sorular, fotoğrafların kapsamı, samimiyeti ve anlamı açısından çok önemlidir. Dijkstra Oliver'in fotoğraflarını üç yıl boyunca yılda en az bir kez çekmiştir, yüzünde ve bedenindeki zamanın izlerini belgelemiş ve ondan bir askerin doğmasını beklemiştir. Oliver'in cılız, ürkek bir delikanlıdan sert bir askere dönüşmesini belgelemek niyetindedir adeta. Uniformanın Oliver üzerinde yapısal etkisi olan asker kimliği , sıska bedeninin kıyafeti hem zihinsel hem de fiziksel olarak doldurmasına ve yeni kimliğine adapte olmasına neden olacak bir sürecin habercisidir. Dijkstra kıyafetin kimlik, poz, davranış ve duruşları belirlemede muazzam bir rolü olduğunu düşünmektedir. Oliver, Dijkstra'ya ve bizlere anlatma/açığa vurma işareti vermeksizin onun projesinde yer alır. Sanatçının fotoğraflarını değerli kılan da budur. Kahramanları kendilerini hiç beklenmedik bir biçimde açığa vururlar. Belki de farkında olmadan kendilerini açığa vurmalarını belgelemek istemektedir (www.mutualart.com/OpenArticle/Rineke-Dijkstra/40232D8A3A85FD50).

Görsel 2. Rineke Dijkstra, 2001-2003, Olivier. Korsika, Fransa. Erişim:10.06.2015, *http://potd.pdnonline.com/2012/06/15482#sthash.hW22I6sC.dpuf*

Dijkstra'nın kahramanları arasına ülkesi savaşla yıkıma uğramış Bosnalı mülteci genç kız Almerisa[11]'da girmiştir (Görsel 3). Zamanla, Dijkstra'nın kahramanlarını poz vermek üzere davet etmesiyle gerçek dostluklar doğmaya başlamıştır. İzleyiciler için, bu durum, onunla genç modellerinin kırılganlığı ve sanatçı olarak kendisi ile ilintilidir. Onun fotoğrafları bizi her zaman çerçevenin ötesini sorgulamaya yöneltir. İzleyicinin daha zekice ip uçlarını bulabilmesi için mekan ve fon gibi dikkat çelen ayrıntıları fotoğraflarından çıkarır. Sonuç olarak, biz onun bizi askeri bürolara, askerlik şubelerine götürmede gösterdiği beceriyi hayal eder ve gençliğin savaşa/kavgaya karşı kızgınlığını düşünmeye zorlanırız.

[11] Çocukluğundan itibaren çektiği fotoğraflarda en son kare çocuğu kucağında olan fotoğraftır.

Görsel 3. Rineka Dijkstra, 1994-2008, Almerisa. Leiden, Hollanda. Erişim: 10.06.2015, *http://potd.pdnonline.com/2012/06/15482#sthash.hW22I6sC.dpuf*

Rineke Dijkstra'nın düzenli çektiği belgesel fotoğraflarının oluşumunu ve onları kendi fotoğrafçılık anlayışı içinde değerlendirdiğimizde tutarsızlık olarak tarif edilebilecek durumlar olduğunu düşünebiliriz. Dijkstra konularını çoğunlukla halktan insanları onların farklı durumlarda içinde oldukları yaşamın notlarını tutarmış gibi kaydetmektedir. Bu insanlar bazen orduda asker, bazen bir anne ve çocuk, bazen de sokakta yürüyen bir iş adamı ve hatta arenada bir matador olarak karşımıza direkt/kurgusuz oluşturulmuş gibi çıkmaktadır. Bir bakıma konusunu kendi ortamında, manipüle edilmemiş veya kurgulanmamış haliyle belgelemek istemektedir (Vondelpark fotoğrafları bunu pekiştirir niteliktedir). Dijkstranın buradaki çelişkisi, fotoğraflarının doğal olarak oluştuğunu, modellerini olağan durumlarıyla (rol yapmadan) fotoğrafladığını bilmemizdendir. Ancak modellerinin üzerine düşen ışığın yapay bir ışık olduğu dikkatlerden kaçmayacaktır. Yapay ışıkları oluşturmak için az da olsa bir teknik ekibe veya ekipmana ihtiyaç duyulacaktır. Böyle bir çekimde, biz modelin poz veriyor olmasını etrafındaki techizatı yok saymasını ve böylelikle etkilenmemesini, doğal, çekinmesiz, sahte bir tavır takınmamasını bekleyemeyiz. Dijkstra bu sorunun üstesinden makine ve diğer unsurlar ile arasına bir mesafe koymakla gelmiştir. Buna ek olarak modellerini rahatlatacak sohbetler aracılığıyla da onların katıksız varoluşlarını aktarmayı ustaca başarmıştır. Ancak herşeye rağmen kendisi de iç dökercesine İsrail'de bir çok şeyin fotoğrafını çektiğinden ama buna rağmen karmaşık, politik ve kültürel durumları kavrayamadığından bahsetmektedir.

Geçen on yıldaki çeşitli seri çalışmalarından şu ana kadar Dijkstra genç insanların korunmasızlığını fotoğraflamıştır. Fotoğrafları bireylerin ve onların tekil dönemlerine ait olduğu kadar, coğrafya ve kültürleri aşan bir geçiş katoloğu da oluşturur.

Kültürlerarası geçiş katoloğu olarak tanımlanabilecek en çarpıcı çalışmaları aynı zamanda onun en meşhur serisi de diyebileceğimiz *Plaj Portreleri* (1992-2002)dir. Genç kadın ve erkeklerin düşük bir perspektiften çekilmiş, arka planın düzleştirildiği (tıpkı biyometrik fotoğraflarda olduğu biçimde) fotoğraflardan oluşan bu çalışmalar erişkinlik, beceriksizlik, kullanışsızlık, baygın pozlar, gösterişli özgüven, gençlerin farklılıklarındaki güzelliği maskelediğini ortaya sermektedir. Bu ergenler kendileri ile bir bütün değillerdir. Dünyadaki amaçlarından tam olarak emin olamamaktadırlar ve bu endişe yüzlerinden neredeyse okunmaktadır. Dijkstra da tam bu belirsizliği belgelemekte ve onu genişleterek göstermektedir. Fotoğrafları izleyicinin, konuda görsel olarak temsil edilen farklılıkların her çatlağını izleme ve sorgulamasına olanak sağlayacak şekilde dev boyutlarda basılmışlardır.

Dijkstra'nın sosyolojik saptamalar olarak işlev gören çalışmaları sıklıkla eski ustaların resimlerine öykünmelerin veya sempatinin olduğu, tarihsel bağlamlar içine görsel ve düşünsel olarak yerleştirilmeye veya kompozisyon, duygu ve atmosfer açısından ilişkilendirilmeye çalışılmıştır. Fotoğrafları bu yönüyle sıklıkla makale ve araştırmalara konu olmuştur[12]. Dijkstra'nın bir çok fotoğrafında bu ilişkiler kurulabilmektedir[13]. Ancak plaj portreleri bariz göstergelerle yüklü olduğu için bu benzerlikleri incelemek yerinde olur.

Görsel 4. Rineka Dijkstra, 1992, Hilton Head Adası/ Hilton Head Island. Güney Karolina, ABD.
Erişim: 10.06.2015, *http://artforbreakfast.org/2013/02/02/rineke-dijkstras-hilton-head-island-south-carolina/*

[12] Alissa Guzman'ın kaleme aldığı "Rineke Dijkstra: Çağdaş Bir Fotoğrafçı mı yoksa Eski Usta mıdır? isimli makalesi (Guzman, 2012).

[13] Rineke Dijkstra'nın Boğa güreşçileri ile Goya'nın "Matador Pedro Romero"su veya Dijkstra'nın Almerisa'sı ve Verspronck'un "Mavi Giyinmiş Kızın Portesi"nde olduğu gibi veya Krazyhouse çalışması kapsamında çektiği ergen kız "Amy"nin portresi ile Vermeer'in "İnci Küpeli Kız" arasında kurulan poz benzerliğinde olduğu gibi.

Primavera'nın gizemli hikayesinde merkezi figürü olan Sandro Boticelli'nin "Venüs'ün Doğuşu"undan 50 yıl sonra aynı figürü Dijkstra Hilton Head adasında Amerikalı bir genç olarak geri getirir (Görsel 4). Dijkstra'nın Venüs'ü, duruş ve görünüş olarak Rönesans güzelliğine sahiptir ve aynı zamanda, yarı kurumuş, yarı ıslak, yarı açık, yarı erişkin, yarı büyümüş, açık göz, beceriksiz bir geç 20. yüzyıl gencinin resmidir. Boticelli'nin Venüs'ünden farklı olarak bikinilidir günümüz Venüsü ama bir ayna görüntüsü kadar poz, duruş ve tavır ortaktır. Denge ayağı ve saçların ters tarafta olması dışında, Boticellinin Venüs'ünün bir tanrıçayı temsil ettiğini de düşünmezsek, nerdeyse bir fark yok gibidir iki fotoğraf arasında. Günümüz Venüs'ünün utangaç ve endişeli gözükmesi onun da bizim gibi ölümlü olmasından kaynaklanır. Dijkstra'nın çarpıcı Venüs fotoğrafı izleyeni çağdaş sıcaklıkla kaplı klasik bir kompozisyonun buluşmasındaki tezatları düşünmeye zorlamaktadır (http://jmcolberg.com/weblog/extended/archives/meditations_on_photographs_hilton_head_island_south_carolina_usa_june_24_1992/).

Dijkstra'nın fotoğraflarında ortaya çıkan keyifsizlik ve dokunaklılık o insanların sosyolojik kayıtsızlığını gizlemektedir. Dijkstra fotoğraflarındaki amacını şu sözlerle ortaya koymaktadır: "Benim ilgilendiğim kimlik ve benzerlik arasındaki çelişkinin her bir grupta ve bireylerdeki gücü ve kırılganlığıdır. Bu çelişkide göz önüne almaya çalıştığımız; pozları davranışları, jestleri ve bakışları bir araya getirmektir". Yani bir yerde onları belgeleyerek sabitleme ve açıklama isteğidir.

Rineke Dijkstra'nın fotoğrafları büyük anlatılar yerine, insanların düştükleri dünyadaki katıksız, samimi, duygusal ve fiziksel iz düşümlerinin görsel tespitleridir. Bu yapmacıksız kayıtlar konu ve izleyen arasında katkısız ve bitimsiz bir duygudaşlık ilişkisi kurmaktadır. Duyguların bir bakıma eşitlenmesi olarak tanımlayabileceğimiz bu ilişki insanlar ve yaşama dair yeni, düşündürücü bir ortaklık ve anlam tabakası inşa ederek gerçekler hakkında bizleri bir daha düşünmeye zorlamaktadır.

Kaynakça

Andreasson, Karin. (2014). The first ever selfie, taken in 1839... Erişim: 21.10.2014, http://www.theguardian.com/artanddesign/picture/2014/mar/07/first-ever-selfie-1839-picture-from-the-past

Armstrong, Carol. (2004). The Dilation of Attention. *Artforum International,* 42(5), Erişim: 10.12.2014, https://www.questia.com/magazine/1G1-112735004/the-dilation-of-attention

Avgikos, Jan. (t.y.). New York Rineke Dijkstra Marian Goodman Gallery. Artforum, Erişim: 24.09.2014, www.mutualart.com/OpenArticle/Rineke-Dijkstra/40232D8A3A85FD50

Blessing, Jennifer. (2012). Rineke Dijkstra: A Retrospective.Erişim: 10.11.2014, www.guggenheim.org/new-york/exhibitions/past/exhibit/4424

Colberg, Joerg. (2012). Meditations on Photographs: Hilton Head Island. Erişim: 15.11.2014, http://jmcolberg.com/weblog/extended/archives/meditations_on _photographs_hilton_head_island_south_carolina_usa_june_24_1992/

Cotton, Charlotte(2009). *The Photography As Contemporary Art.* London: Thames& Hudson.

Debord, Guy. (1996). *Gösteri Toplumu* (A. Ekmekçi ve O. Taşkent, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Doskow, Jade. (t.y.). Saying the Most With What is Left Unsaid. Erişim:07.01. 2011, http://www.zingmagazine.com/zing16/reviews/rev9_dijkstra.html

Grundberg, Andy. (1997). Out of the BlueThe Photographs of Rineke Dijkstra , *Artforum International*, 35. (9). Erişim: 10.08.2014, https://www.questia.com/magazine/1G1-19587069/out-of-the-blue

Guzman, Alissa. (2012). Rineke Dijkstra: Contemporary Photographer Or Old Master. Erişim: 08.09.2014, http://hyperallergic.com/57764/rineke-dijkstra-retrospective-guggenheim/

Jaeger, Anne-Celine. (2008). Conversation with Rineke Dijkstra. Erişim: 23.10.2014, http://www.popphoto.com/how-to/2008/12/conversation-rineke-dijkstra?page=0,1

Lyotard, J. François. (1994). *Postmodern Durum* (A. Çiğdem, Çev.) Ankara: Vadi Yayınları.

Metanarratives. (t.y.). Erişim: 01.11.2014, www.sociology.org.uk/ws1k5.htm

(Re)Defining Documentary Photography – Then and Now. (t.y.). Erişim: 25.03.2014, http://aphototeacher.com/2010/02/01/redefining-documentary-photography-then-and-now/

Rineke Dijkstra. (2014). In*Wikipedia*, Özgür Ansiklopedi. Erişim: 14.12.2014, http://en.wikipedia.org/wiki/Rineke_Dijkstraadresinden Aralık 14, 2014 tarihinde alındı

Westerbeck, Colin. (2012). Rineke Dijkstra. Erişim: 15.11.2014, http://www.artinamericamagazine.com/reviews/rineke-dijkstra/

SANAT YAZILARI, 2015; (33): 417-426 / ARAŞTIRMA MAKALESİ

ADİNKRA SEMBOLLERİNİN SERAMİK SANATINDA KULLANILMASI

THE USE OF ADINKRA SYMBOLS IN CERAMIC ART

ARŞ. GÖR. **NESRİN YEŞİLMEN**
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümü
nesrinyesilmen@anadolu.edu.tr

YRD. DOÇ. **CEMALETTİN SEVİM**
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Bölümü
csevim@anadolu.edu.tr

Öz: *Adinkra Sembollerinin çıkışı bugün Fildişi Sahili olarak bilinen eski Gyaman Krallığına dayanmaktadır. Adinkra sembolleri Asante kültürünün atasözlerini, felsefesini ve hayata bakış açısını iletmektedir. Dekoratif amaçlı kullanılan semboller daha çok kumaş baskısı olarak tercih edilmiştir. Geleneksel bir yapı taşıyan bu semboller zamanla yöresel olmaktan çıkmış dünyanın birçok yerinde farklı alanlarda kullanılmıştır. Bu sembolleri kıyafetlerde, takılarda, günlük kullanım eşyalarında görmek mümkündür. Semboller her ne kadar dekoratif amaçlı kullanılıyor gibi görünse de hayata bakış açısı ve çevre ile ilgili önemli mesajlar barındırmaktadır.*

Sembollerin etkili olduğu alanlardan biri de seramik sanatıdır. Bu çalışmada ise Gana Kültürüne ait bu semboller araştırılarak, seramik sanatına yansımaları incelenmiş olup Adinkra sembollerini kullanan seramik sanatçılarından örnekler verilmiştir.

Anahtar Sözcükler: *Adinkra, Sembol, Seramik, Sanat, Gana.*

Abstract: *The appearance of Adinkra symbols dates back to Gyaman Kingdom which is known as Ivory Coast today. Adinkra symbols has passed on the proverbs, philosophy and perspectives of lige of Asante culture. Symbols which have been used decoratively are preffered more as fabric printing. These symbols which have a traditional construction lost their regional meaning and used in different areas in various parts of the world. It is possible to see these symbols on clothing, jewelery and daily usage products. Although these symbols are seen as they are used decoratively, they have important messages about perspective of life and environment.*
One of the areas in which these symbols are effective is the art of ceramics. In this research,

GELİŞ TARİHİ: 13.04.2015 | **KABUL TARİHİ:** 21.10.2015

these symbols which belong to Ghanaian culture will be disscussed by analyzing their reflection on the art of ceramics and giving examples from the works of ceramics artists who use Adinkra symbols.

Keywords: *Adinkra, Symbol, Ceramic, Art, Gyaman.*

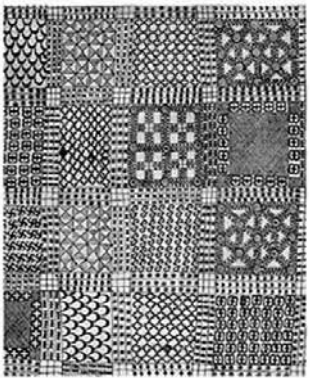
Giriş

Adinkra Gana kültüründen Akan'lar tarafından üretilen kavram(ideogram) ve aforizmalardan oluşan semboller dilidir. Bu sembolleri özellikle kumaş , çanak çömlek ve logolarda kullanan Ganalılar ayrıca mimari alanda, ritüellerde kullanılmak üzere tabureler üzerinde, turizmin gelişmesi ile tişört ve takılarda kullanılmışlardır. Semboller her ne kadar dekoratif amaçlı kullanılıyor gibi görünse de hayata bakış açısı ve çevre ile ilgili mesajlar barındırdığından önem taşımaktadır.

Farklı anlamlara gelen, atasözleri ile bağlantılı çok sayıda sembol bulunmaktadır. "Biçimsel olarak Adinkralar insan ve kullandığı nesneler arasındaki ilişkiye, doğanın unsurlarına, hayvan ve bitki görünümlerine, insana ve onun uzuvlarına, geometrik ve soyut fikirlere dayanmaktadır" (Arthur, 2001, s. 33). Adinkralar piktografik olarak resmedilmiş gibi görünse de Asante kültürünü yansıtması ve fikir iletmesi bakımından ideogram olarak adlandırılabilir.

Adinkrada kullanılan semboller ve şekiller çok estetik ve daha önce görülmemiş semboller olmamalarına rağmen Asante kültüründe içerdikleri yoğun anlam ve kavramsal iletiler sayesinde estetik değer kazanmaktadır. Ayrıca Adinkralar "insanlar arasında meydana gelen fikir ve düşüncelerin çevirisi, değerlerin sembolü ve ifadesidir" (Agbo, 2006, s. iv).

Adinkraların 1818 Asante-Gyaman savaşına dayandığı söylense de 1817 yılında İngiliz Thomas Edward Bowdich'in sahip olduğu bir bez parçası üzerinde Adinkra sembolleri görmek mümkündür (Görsel 1). Bu bez parçası üzerine semboller tahta üzerine oyma tekniği kullanılarak baskı yapılmıştır ve renklendirmek için kök boyalar kullanılmıştır. İngiliz Müzesinde bulunan bu kumaş, bilinen en eski Adinkra sanat örneğidir (Frimpon, Asinyo, Amankwah, 2013, s. 43).



Görsel 1. Thomas Edward Bowdich, 1817, Adinkra Bez/Adinkra Cloth
Wikipedia. Erişim: 10.01.2015, http://en.wikipedia.org/wiki/Adinkra_symbols

Adinkra Sembolleri ve Anlamları

"Sümerler, Mezopotamya'da önce resim yazısı (piktogram)nı buldular, daha sonra bu yazıyı geliştirerek düşünce yazısı (ideogram)na geçtiler. Bu yazı sistemleri çağlar içinde evrile-

rek günümüzdeki modern fonetik alfabe dizgelerine ulaşıldı". (aktaran Akar, 2010, s.16). Adinkra sembolleri Asante kültürünün atasözlerini, felsefesini ve hayata bakış açısını iletmektedir. Oluşturulan sembol sistemi ise görsel çeşitlilik bakımından oldukça zengindir. "Adinkra bir yazı çeşidi olarak düşünülmelidir çünkü ideogram kategorisinde yer almaktadır" (Danzy, 2009, s. 13). Adinkralar birer ideogramdır çünkü resmedildikleri nesneyi değil barındırdığı anlamı ifade ederler. Özel fonetik değerleri olan anlamlar barındırdığı ve fikir ifade ettiklerinden dolayı başka diller tarafından da kullanılmışlardır (Tablo 1).

Sembol	Adı	Anlamı	Açıklaması
	Adinkrahene	Adinkra Sembollerinin Başı	Mükemmellik, Liderlik
	Akoben	Savaş Boynuzu	Uyanıklık, İhtiyat
	Akofena	Savaş Kılıcı	Cesaret, Kahramanlık
	Akokonan	Tavuk Bacağı	Merhamet, Beslenme
	Akoma	Kalp	Sabır, Hoşgörü
	Akoma Ntosa	Bağlı Kalpler	Anlayış, Uzlaşma
	Denkyem	Timsah	Uyma Yeteneği
	Ananse Ntontan	Örümcek Ağı	Bilgelik, Yaratıcılık
	Asase Ye Duru	Dünyanın Ağırlıgı	Toprak Ananın İlahi Gücü
	Aya	Eğreltiotu	Dayanıklılık, Beceriklilik
	Bi Nka Bi	Kimse Başkasını Isırmamalı	Barış, Uyum

Tablo 1. Adinkra Sembollerinden Örnekler
http://www.stlawu.edu/gallery/education/f/09textiles/adinkra_symbols.pdf

Dünyada en çok bilinen ve kullanılan Adinkra 'Gya Nyame' olarak adlandırılan ve tanrının üstünlüğünü vurgulayan semboldür (Görsel 2, 3, 4, 5). Ganalılar tarafından oldukça fazla kullanılan Gya Nyame bu kültürün din ve tanrı bağlılığını göstermektedir. Bazı inanışlara göre ise bu sembol insanların avuç içinde görülmektedir. Bu durum tanrının insan bedeninde zuhur etmesi olarak yorumlanmaktadır.

Görsel 2. Gya Nyame Sembolu
Erişim: 15.02.2015, http://www.soptah.com/collections/men/adinkra

Görsel 3. Gya Nyama Yüzük
Erişim: 15.02.2015, http://christicenter.org/2012/10/ghanaian-adinkra-symbols-and-honoring-the-deceased/

Görsel 4. Gya Nyama Elbise
Erişim: 15.02.2015, https://www.pinterest.com/pin/521784306806444970/

Görsel 5. Gya Nyama Dövme
Erişim: 15.02.2015, http://uptownstaydown.blogspot.com.tr/2011/12/year-is-almost-over-we-are-about-to-b.html

İçerdiği anlam ve taşıdığı estetik değer bakımından 'Gya Nyame' değişik kültürlerde en çok bilinen ve kullanılan sembol olduğundan en fazla deforme edilen sembollerden biri olmuştur. Her ne kadar biçimsel olarak değişikliğe uğramışsa da genel görüntüsü değişmemiştir (Görsel 6).

Görsel 6. Gya Nyame Sembolünün Farklı KullanımlarıCefiks. Erişim: 28.01.2015, http://www.cfiks.org/research/reference/reference/adinkra_assets/catalogue_adinkra_symbols.pdf

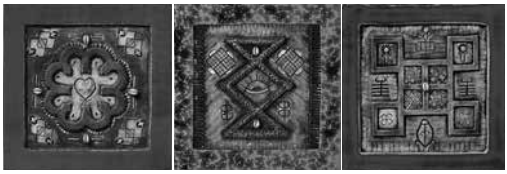
Adinkraların Seramik Sanatında Kullanımı

İnsanlık tarihinde önemli bir yere sahip olan seramik sanatı modern çağ ile birlikte hem sanatsal hem de teknolojik anlamda büyük bir ilerleme sağlamıştır. Seramik neredeyse her alanda karşımıza çıkmaya başlamış, günlük hayatımızın vazgeçilmez bir parçası olmuştur. Sanat alanında ise seramik, çağdaş ve geleneksel yorumlamalarla karşımıza çıkmakla beraber birçok kültürün izlerini de taşımaktadır. Söz konusu çalışmada ise Afrika'da kullanılan ve hızla dünyaya yayılan Adinkra sembollerinin seramik sanatında kullanımına değinilecek olup bu sembollerden esinlenen sanatçılardan örnekler sunulacaktır. Gana Akan gelenek ve kültürünü sembolik bir dille aktarmayı tercih eden sanatçılardan biri Samuel Lovi, 1949 yılında Gana'da doğmuştur. Seramik alanında eğitim almış olan Lovi, kırsal alanda yaşayan kadınlar için bu alanda istihdam yaratmış ve Adinkra Sembollerini tasarımlarında çokça kullanmıştır (Görsel 7). Sanatçı yaşadığı bölgeye ait gelenek ve atasözlerini çalışmalarında kullanarak bir nevi kültür elçisi görevi görmektedir.

Görsel 7. Samuel Lovi'nin Çalışmalarından Ornekler
Swahili African Modern. Erişim : 13.02.2015, http://www.swahiliwholesale.com/home/si2/page_5285/green-ghanaian-adinkra-sovereign-vase

Çalışmalarında Adinkraları kullanan diğer bir sanatçı ise Ella Maria Ray antropolojik bir hikaye anlatımını kullanarak, zeka ve yaratıcılık arasındaki ilişkiyi keşfetmiştir. Dolayısıyla kullandığı semboller sanatçı için sağlam bir veri kaynağı oluşturmuş ve bu veriyle zihninde

etnografik bir konsept ile görsel bir anlatım yakalamıştır. Bu yüzden çalışmalarının neredeyse hepsinde Afrika esinlerini görmek mümkündür. Maria Ray, Afro-Amerikan kültürüne ait çalışmalar yapan akademisyen, sanatçı ve antropolog olmasının etkisi ile insanları anlamak için etnografik verileri sanatla harmanlamaktadır. Bu bağlamda sanat ve kültür arasında ilişki kurmuş kültürlerin sanata yansımaları ile ilgili olarak birçok çalışma yapmıştır (Görsel 8).



Görsel 8. Ella Maria Ray'in Çalışmalarından Örnekler
Erişim:13.02.2015, http://www.ellamariaray.com/index.php

Dünyanın kendisi için bir bilgi ve ilham kaynağı olduğunu söyleyen Corrine Edward'ın ise ilk eğitimi kumaş baskı üzerinedir. Sanatçı daha sonraları seramik ve takı tasarım alanına ilgi duyarak bu konuda da eğitim almıştır. Sanatçı kumaş üzerine yaptığı araştırmalar sırasında Gana'da kumaş üzerine işlenen Adinkra sembollerini tanımıştır. Edward bu sembolleri yaptığı seramik çalışmalarında sıkça kullanmaktadır. Her bir Adinkra sembolü bir mesaj iletmektedir. Sanatçı bu sembolleri çalışmalarında olduğu gibi kullanmış ve herhangi bir soyutlamaya gitmemiştir (Görsel 9). Birçok Adinkra ideogramını bir arada kullanarak dünyada var olan dengeden, birliktelikten ve bu birlikteliğin oluşturduğu sanatsal ahenkten bahsetmektedir. Sanatçı çalışmanın bir tarafında Tanrı'nın üstünlüğünü anlatan sembol kullanılırken diğer taraftan 'umut' ifade eden sembol kullanılmıştır (Yeşilmen, 2014, s. 88, 89).

Görsel 9. Corrine Edwards'in Çalışmalarından Örnekler
Erişim:16.02.2015. http://makerhood.com/corrine-edwards

Araştırmalarında Nesrin Yeşilmen Adinkra sembollerden etkilenmiş ve seramik çalışmalarında kullanmıştır. Yeşilmen uygulamalarında Adinkraların hem dekoratif bir öğe olarak şekillerinden, hem de mesaj iletmesi bakımından anlamlarından faydalanmıştır. Örneğin Koçboynuzu anlamına gelen 'DWENNIMMEN' sembolü tevazu ve gücü simgelemektedir. Bu sembol konik formlar üzerine saydam bir şekilde betimlenerek bu iki anlatının zıtlığı üzerine bir vurgu yapılmıştır. Çalışmalarında siyah sır belirsizliğin yansıması olarak kulla-

nılmıştır (Görsel 10). Bir diğer örnek ise 'MATE MASİE' adlı sembolden esinlenmiş olduğu çalışmasıdır. Bilgi ve basiret anlamlarını taşımaktadır. Ancak sembol anlamı dışlanarak ve şekli deforme edilerek tekrar ilkesi ile yeni bir anlatım kazanmıştır (Görsel 11).

Görsel 10.11. Nesrin Yeşilmen'in Çalışmalarından Örnekler, 2014
Fotoğraf: Nesrin Yeşilmen Arşiv.

Sonuç

Genel olarak semboller nerdeyse yaşamın her alanında karşımıza çıkmakta ve hayatımızı önemli ölçüde etkilemektedir. Günlük hayatta ise Adinkra semboller kimi zaman biçimsel kimi zaman ise simgesel olarak karşımıza çıkmaktadır. Her ne kadar sanatçının kendini ifade etme biçimine göre değişiklik gösterse de geleneksel sanatlardan günlük kullanım eşyalarına kadar farklı alanlarda onları görmek mümkündür. Yöresel gibi görünen, ancak çok derin anlamlar barındıran bu semboller birçok seramik sanatçısını da etkilemiş ve alternatif bir anlatım olanağı sunmuştur. Farklı alanlarda etkili olması Adinkra sembollerin biçimsel özelliğinden çok simgesel olarak barındırmış olduğu anlamlarına bağlıdır. Bu bağlamda Adinkra sembolleri seramik sanatı için de ifadeyi ve anlatımı kolaylaştıracak zengin bir kaynak olarak görülebilir. Çünkü sembollerin taşıdığı anlamlar birçok kültür ve ahlaki değerlerle de çok fazla örtüşmektedir. Her kültürde olduğu gibi kültürümüzde de semboller oldukça fazla kullanılmıştır. Kültürün yaşatılması, topluma mal edilmesi ve gelecek kuşaklara aktarılmasında büyük bir öneme sahip olan semboller, maddi- manevi anlam ve ifadelerinin çağrıştırılması amacı ile oluşturulmaktadır. Aslında bir iletişim türü olarak ortaya çıkmış olan semboller her zaman, kendisini göstermiş ve önemli bir ifade aracı olarak kullanılmıştır. Bu nedenle yapılan araştırmanın sanat çevrelerinde ve kamu alanlarında konu ile ilgili olarak araştırma yapacak kişilere yardımcı olarak kaynak oluşturacağı umulmaktadır.

Kaynakça

Adinkra Cloth Symbol. Erişim: 28.01.2015, http://www.cfiks.org/detailsoptionthree.php?show=10d1fe173d08e959397adf34b1d77e88d7&level=3

Agbo, Adolph Hilary. (2006). *Values of Adinkra and Agama Symbols.* Kumasi: Bigshy Designs and Publications.

Akar, Ali. (2010). Lehçe Oluşma Şartları Ve Evreleri Bakımından Eski Türkiye Türkçesi, *Türklük Bilimi Araştırmaları,* 28, s.15-29.

Arthur, George F. Kojo. (2001). *Cloth As a Metaphor: (re)Reading the Adinkra Cloth Symbols of The Akan of Ghana.* Legon: Centre for Indigenous Knowledge Systems.

Danzy, Jasmine. (2009). *Adinkra Symbols: İdeographic Writing System.* New York: Stony Brook Üniversitesi.

Ella Maria Rey Biography. Erişim: 20.02.2015, http://www.ellamariaray.com/mbr_bio.php

Frimpong, C. Asinyo, B. K. Amankwah A. (2013). Contemporary Trends In Adinkra Cloth Production: Design, Printing Technique, Base Fabric And Printing Paste (Dye), *International Journal for Fibre and Textile Reseacrh*, 3, 43-48

The Gye Nyame Symbol–A Piece of African History. Erişim: 13.01.2015, http://blog.africaimports.com/wordpress/2009/02/the-gye-nyame-symbol-a-piece-of-african-history/

Yeşilmen, Nesrin. (2014). *Piktogramlar, İdeogramlar ve Seramik Sanatına Yansımaları.* Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

SANAT YAZILARI, 2015; (33): 427-442 / OLGU SUNUMU

SOSYO-KÜLTÜREL SÜRDÜRÜLEBİLİRLİK BAĞLAMINDA REHABİLİTE MÜZE YAPILARI

A SOCIO-CULTURAL APPROACH OF SUSTAINABILITY TO REHABILITATED MUSEUM BUILDINGS

DOÇ. **BİLGE SAYIL ONARAN**
Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü
bilgeso@hacettepe.edu.tr

DOÇ. **EMİNE NUR OZANÖZGÜ**
Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü
nurasil@hacettepe.edu.tr

Öz: *İlk olarak Rönesans Dönemi'nde kişisel sanat koleksiyonlarını tanımlamak için kullanılan 'müze' kavramı, süreç içinde daha toplumsal ve sosyal bir kimliğe bürünerek, halkın kültürel seviyesini yükseltme misyonunu üstlenmiştir. 20. yüzyılın ilk yarısında müze yapıları anıtsal bir anlam kazanmaya başlamış; hatta bulundukları şehirlerin 'mimari imzası' olarak kabul edilmişlerdir. Kuşkusuz, tarihsel süreç içinde değişen tasarım anlayışı müze yapılarını ve sergileme alanlarını da farklılaştırmıştır. Son dönemde, gündeme oturan ekolojik tasarım ve sürdürülebilir yapı ölçütleri, müze binalarında, yenilenebilir enerji, yerel malzeme kullanımı ve iç mekanda eko-tek çözüm uygulamaları gibi konulara dikkatleri yoğunlaştırmıştır. Çağımızda, teknolojik gelişim artan bir hızla devam ederken, pek çok bina değişen teknik ve sosyal gereksinimleri karşılamak konusunda yetersiz kalmaktadır. Bu durumu 'binaların strüktürel ömrünün, fonksiyonel ömründen daha uzun olması' olarak da ifade etmek mümkün olacaktır. Günümüzde, özellikle 19. yüzyılda inşa edilen ve mimari miras olma özelliği taşıyan yapılarının, sosyo-kültürel sürdürülebilirlik kriterleri kapsamında sergi ve kültürel kompleks alanlarına dönüştürülmesi yapıların gömülü enerjisinin korunumu açısından da önerilen bir uygulamadır.*

Bu çalışmada amaç, ekolojik tasarım ölçütleri çerçevesinde çağdaş sergileme kavramını irdelerken, kent dokusu içinde kültürel değerini koruyan ancak artık işlevsel gereksinimlere cevap veremeyen, tarihi yapıların yeniden işlevlendirilme sürecini incelemektir. Bu yaklaşımla, İstanbul'da Osmanlı Bankası'nın (1892) ve "Salt Galata Sanat Müzesi" olarak hizmete sunulma süreci, çağdaş sürdürülebilir tasarım yaklaşımları çerçevesinde incelenecek ve durum saptaması yapılacaktır.

Anahtar Sözcükler: *Sosyal Sürdürülebilirlik, Sergi Alanları, Kültür, Yeniden İşlevlendirme, Ekoloji.*

GELİŞ TARİHİ: 15.06.2015 | **KABUL TARİHİ:** 02.11.2015

Abstract: *The concept of museum was firstly used during the Renaissance Period, in order to identify the personal art collections. Museum buildings gained a communal and social identity in the early beginning of 20th century and became symbolic monuments of their cities. Thus, new understanding of exhibition techniques and design criteria of museum buildings also altered the exhibition areas. In recent years, design of museum interiors have been focused on ecological design, sustainable construction criteria, renewable energy, rehabilitation of non-functional spaces, use of local materials and eco-tech solution applications. With rapidly growing technological development, many buildings are inadequate to meet changing technical and social requirements. This condition could be expressed as; 'structural service life of buildings are much longer than their functional life. Today; factory buildings which were constructed in the 19th century and accepted as industrial archeology are rehabilitated as museum buildings. These buildings are the properties of the socio-cultural context of sustainability in terms of conservation of embedded energy.*

The aim of this study is to analyse the contemporary exhibition design understanding in the manner of cultural heritage in the urban texture. However these buildings now can not respond to the functional requirements of current social life. With this approach; "Salt Galata" which was originally built for the use of Bank of Ottoman, İstanbul (1892); taken into a rehabilitaion process of Cultural complex and exhibition building. Today the building contents the activities of workshop, exhibitions, library, auditorium, coffee house and art education lessons for social sustainability.

Keywords: *Social Sustainability, Exhibition Area, Culture, Rehabilitation, Ecology.*

1. Giriş - Tarih Boyunca Müze Kavramı

"Muse" düşünmek, hayal etmek anlamına gelir. 2000 yıldan beri insanlar, değerli eşyalarını, sanat eserlerini, el işlerini sergilemek için bazı özel mekanlar yaratmışlardır. Müze kelimesi Yunanca "Mouseion" kelimesinden gelmekte, düşünme yeri ya da azizlerin mezarı, türbesi anlamındadır. Romalılar bu terimi filozofik tartışmaların yapıldığı yerler için kullanmışlardır (Onaran, 1999, s. 22-25).

Sanat yapıtları ve doğa nesneleri ilk defa paleolitik dönem mezarlarında yaklaşık M.Ö 100,000 ile 40.000 yılları arasında bir araya getirilerek sergilenmiştir. Mezarlarda bulunan eşyalar ölenin ebedi hayatında ona eşlik etme düşüncesiyle bırakılırdı. Anadolu, Uzak Doğu ve Mısır'da bulunan bu eşyaların, sanatsal ve maddi anlamda kişinin sosyal statüsü hakkında fikir verdiği bilinmektedir. Eski Mısır ile Mezopotamya'da değerli eşyaların tapınaklarda, mezarlarda veya saraylarda bir arada sergilendiklerine tanık olunmaktadır. Dinsel amacın ön plana çıktığı bu sergilemelerin yanı sıra, savaşlarda galip gelen hükümdarlar ele geçirdikleri ganimetleri kuvvet ve kudret gösterilerinin bir simgesi olarak halkın görebilecekleri yerlere koymuşlardır (Ozanözgü ve Onaran, 2015, s. 8).

Sanatsal ağırlıklı nesnelerin bilinçli olarak toplanması ilk olarak Yunanlılarda görülmektedir. Sömürge ve koloni kurma hareketleri ile birlikte siyasal ve dinsel önem taşıyan merkezlerde "Hazine Binası" adı verilen binalar inşa edilmiştir. Bu yapılarda, Helenistik dönemde sosyal etkinlikler ve felsefi konuşmalar yapılmıştır. Bir süre sonra mouseionlar, entelektüel kişilerin toplanma yeri haline gelmiştir. Bu yapıların içi daha bir özenle düzenlenerek pek çok sanat eseri sergilenmeye başlanmış, bu duruma koşut olarak da, Helenistik dönemde eski eserlerin toplanmasına büyük önem verilmiştir. Değerli eserleri ve sanat yapıtlarını toplamak ve sergilemek sınıf üstünlüğünün bir göstergesi olarak kabul edilmiştir (Altunbaş ve Özdemir, 2012, s. 72-77).

Aynı terimin, Rönesans Dönemi'nde Floransa'da ünlü Medici Ailesi'nin "Lorenzo"nun koleksiyonunu sergilerken de kullanmış olduğu belirtilmiştir. Aile, elinde bulundurduğu sanat eserlerini arkadaşlarını ve aile etrafına sergiliyordu. Bu nedenle pek çok kişi Medici Sarayı'nı ilk müze modeli olarak tanımlamaktadır. Ancak, objeler planlı bir şekilde sergilenmez, oldukça lüks ve gösterişli olan mekanlarda gelişi güzel asılmış ya da yerleştirilmiş olarak dururlardı (Glesser ve Zenatou, 1996, s. 44-53).

Bilinen anlamı ile müze kavramı ilk olarak 18. yüzyılda karşımıza çıkmaktadır. 18. yüzyılda anlam olarak müze kelimesi, sahipli koleksiyonların sergilenmesi ve korunması anlamına gelen halka açık bir enstitü olarak kullanılmaya başlanmıştır. Böylece, 19. yüzyılın başlarında belli başlı Avrupa şehirlerinde antikaların sergilendiği müzeler ya da özel galeriler oluşturulmuştur. Londra'da Sir John Sloane tarafından açılan British Museum, Rönesans müzelerinden oldukça farklı mekan organizasyonu ile günde sadece 60 ziyaretçi kabul ediyordu. Aynı yüzyılda, sanat müzelerinin artık tamamen halka açıldığını; 1793'de Paris'te Louvre Müzesi, Madrid'de Prado Müzesi, Berlin'de Altes Müzesi sergileme mekanı kavramını geliştiren müze yapıları olmuşlardır (Woodhead ve Stansfield, 1994, s. 102-115).

Ülkemizde ise müzecilik kavramı İstanbul Arkeoloji Müzeleri ile başlamaktadır. Ancak ne yazık ki imparatorluk müzesi çok da önemsenecek bir durumda değildi; eserler Çinili Köşk'te sergilenen 600-700 adet eserden oluşmaktaydı. Bu alan, eski eserlerin sergilendiği bir müze mekanından çok, eski eserlerin depolandığı bir alan niteliğindeydi (Onaran, 1999, s. 31-43).

Türkiye'nin ICOM'a üyeliği, UNESCO'nun teşebbüsü ile Paris'te kurulmuş bulunan Milletlerarası Müzeler Konseyi (ICOM)'nin değişiklikler yapılan tüzüğü kapsamında 1970 yılında yürürlüğe girmiştir. Milletlerarası Müzeler Konseyi (ICOM) Türkiye Milli Komitesi Yönetmeliği'nin 4 üncü maddesine göre 'Kültür eserlerini koruyan ve bu eserleri etüt, eğitim ve bedii zevki yükseltme amacıyla toplu halde teşhir eden kamu yararına çalışan, sanata, ilme sağlığa, teknolojiye ait koleksiyonları bulunan müesseselere müze adı verilir' denilmektedir. Aynı yönetmeliğin devam eden maddesine bakıldığında da "Daimi teşhir bölümleri bulunan kütüphaneler ve arşiv merkezleri, resmi şekilde halkın ziyaretine açık bulunan tarihi anıtlar, tarihi anıtlara ait binaların kısım veya müştemilatı tarihi, arkeolojik tabii önemi haiz mevkiler ve parklar, nebatat ve hayvanat bahçeleri, akvaryumlar ve benzeri teşekküller bu tarife girer" denilmektedir (http://teftis.kulturturizm.gov.tr/TR,14441/milletlerarasi-muzeler-konseyi-icom-turkiye-milli-komit-.html).

Müzeler günümüzde çağdaş anlamda sosyo-kültürel sürdürülebilirliği sağlayan, geçmişle günümüz arasında bir köprü oluşturan mekanlardır. Bu çalışmada sergilenen ürünleri kapsam dışında bırakarak, müze mekanlarının değişim süreci incelenecektir. Bu bağlamda, günümüzde yaygın olarak tercih edilen yeniden işlevlendirme yöntemiyle müze mekanlarına dönüştürülen yapılar arasından örneklemeler yapılacaktır. Çalışmanın amacı, rehabilite edilerek farklı işlev kazandırılan atıl yapıların sosyo-kültürel sürdürülebilirliğe katkısını belgelemektir.

2. Sosyo-Kültürel Sürdürülebilirlik Ve Yeniden İşlevlendirme

Yapılar, -hangi işleve sahip olursa olsun- toplumun ya da dönemin sosyal, kültürel, toplumsal, ekonomik ve siyasal özelliklerini yansıtan ve bu dönemlere tanıklık eden mimari miraslardır.

Günümüzde, sürdürülebilir gelişme kavramı giderek her disiplinde, yaşamın her alanında kendini göstermektedir. Ulaşılabilirlik, çevresel adalet ve nesiller arası eşitlik kavramları bu anlayışın parçalarıdır. Bu kavramlar bugün dünya üzerinde yaşayan farklı grupların yaşam kalitesinin eşitliği anlamına gelmektedir. Bu grupların tek bir toplum adına üretmeleri ve harcamaları anlamında kullanılmakta, yaşayan tüm gruplar için mümkün olduğunca eşit, ekonomik, sosyal ve ekolojik düzenlemeler sağlanması olarak düşünülmektedir.

Her toplumda, sürdürülebilir kalkınmaya yön verebilecek pek çok sosyo-kültürel etmen bulunmaktadır. Bu noktada önemli olan gelecek nesillerin refah içinde yaşayabilmeleri için gerekli kaynakların onlara aktarılabilmesinin sağlanmasıdır. Ancak bu şekilde, hem

günümüz yaşam standartları hem de gelecek nesillerin yaşam hakları korunmuş olacaktır. Sosyal sürdürülebilirliğin toplumlarda devam edebilmesi için, yaşam standartlarının yükseltilmesi, kültürün ve mirasın korunması ve gelecek nesillere aktarılabilmesi bir gerekliliktir. Bu anlamda, sosyal normlar zaman içinde değişse de sosyal ve kültürel yapının devamlılığı önemlidir. Dolayısıyla sosyal sürdürülebilirliğin devamlılığı, sağlık ve güvenliğin sağlanması, herkes için tasarım gerekliğini kabul edilmesi ve yaşam kalitesinin yükseltilmesi kaçınılmazdır (Sev, 2009, s. 20-26).

Sürdürülebilir tasarım ile tarihi yapıların yeniden işlevlendirilmesi ilişkisi sosyo-ekonomik açıdan hem yapılara hem de kentlere pek çok avantaj sağlamaktadır. Bunun iki temel nedeni vardır. Bunlardan birincisi, bu eski yapılar yerel malzemelerden inşa edildikleri için daha düşük maliyetli olurlar ve bölge halkı için yeniden işlevlendirme sonrasında iş olanakları sağlarlar. İkinci neden ise bu yapıların yeniden işlevlendirme süreci toplumlarda farkındalık yaratır ve toplumun bu sürece aktif olarak katılmasını destekler. Bu çalışma kapsamında ele alınacak olan endüstri yapılarının yeniden işlevlendirilmesinde de bu yukarıda sözü edilen avantajların sağlandığı bilinmektedir.

Tarihi yapılar, yeniden ve daha ekonomik kullanılarak, sağlıklı mekanlar yaratmanın yanı sıra, içinde bulunduğu bölgenin gelişimi için de itici güç potansiyelidir (Wilkinson, Remoy ve Landston, 2014, s. 88-100). Günümüzün çağdaş gereksinimlerine cevap veremeyen, ancak mimari açıdan bir döneme damgasını vurmuş olan yapıların yeniden kullanılmaları kentlerin tarihi dokusunun devamlılığını sağlayan önemli bir unsurdur. Kentlerde bu eski yapılara yeni kimlik kazandırma çabaları günümüzde hız kazanmıştır. Yeniden kullanım potansiyeli olan bu binalar, tarihi ve kültürel olabilecekleri gibi, yakın tarihte inşa edilmiş olmasına rağmen çevresel, ekonomik, işlevsel sebeplerle yapılış amacına hizmet edemeyen binalar da olabilir. Bu yapılara, yeniden kullanım yüklemenin alternatifi yıkılmasıdır. Yıkım ile oluşacak çevre kirliliği, malzeme, işgücü, zaman kaybı ve yerine yeni bina yapılması için kullanılacak olan doğal kaynak kullanımları, sürdürülebilirlik kavramıyla örtüşmemektedir. Ekonomik harcamalar ve yine çevreye verilecek zarar düşünüldüğünde bu işlevin dezavantaj olacağı anlaşılmaktadır. Oysa bu binaların "yeniden kullanıma adaptasyon"u ekonomik, çevresel, sosyo-kültürel yarar sağlayacaktır (Kuban, 2001, s. 57).

Yeniden kullanıma adaptasyon, yapısal olarak ayakta olan bir binanın ilk yapılış amacına dönük olarak işlevsel, çevresel, ekonomik sebeplerle kullanılamaması, farklı bir işlevle yeniden değerlendirilerek kullanılması demektir; yani, bir bina için yeni kullanım-işlev bulma eylemi olarak "yapısal yönden kullanım potansiyeli olan eski binaların ekonomik olarak yaşayabilmesi için yeni kullanımlar geliştirilmesi" biçiminde tanımlanmakta ve rehabilitasyon sürecinin bir bileşeni olarak görülmektedir (Wilkinson, Remoy ve Landston, 2014, s. 126-135).

2.1. Tarihi Yapılarında Yeniden İşlevlendirme Süreci

Yeniden kullanıma adaptasyon sosyal sürdürülebilirlik bağlamında büyük önem taşımak-

tadir. Kültürel mirasın devamlılığı ve toplumun yararına sunulması olarak tanımlayabileceğimiz 'sosyal sürdürülebilirlik' kavramının temel amaçlarından birisi de, sürekli gelişmeyi başarmak için tarihi binaların yeniden kullanılması ve iyileştirilmesidir (Wilkinson, Remoy ve Landston, 2014, s. 142-147).

Binanın yararlı yaşamını uzatmak için benimsenen bir yol olarak yeniden kullanıma adaptasyon, sürdürülebilirliği sağlamanın ve korumanın bir kombinasyonu şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Koruma 'insan yapısı çevrenin tümünü kapsayan bir tavırla değerlendirilmeli ve çevrenin tüm özellikleriyle toplumun maddi, fizyolojik ve simgesel gereksinmelerine yanıt vermelidir. Bu tavırla, çevre sorununa yaklaşıldığı zaman eski ya da yeni, bakımlı ya da bakımsız her yapı bir kabuk, bir örtü, bir sığınak olarak doğru bir planlama ile yararlı bir işlev üstlenebilmektedir (Kuban, 2001, s.73). Kültür varlığının 'kullanılarak' korunması, korumaya doğru bir yaklaşım olacaktır. Kullanılmadan koruma, konservatif bir müzecilik anlayışı olarak değerlendirilmektedir (Tapan, 2007). Belirli bir süreçten geçerek günümüze ulaşabilmiş anıtsal yapıların yeni işlevler yüklenerek yeniden örgütlenmesi, geçmişle gelecek arasında sürekliliğin sağlanmasında etkili olduğu kadar, ekonomik olma, kültürel ve tarihsel sürekliliği sağlama, enerji yoğun bir çaba yerine, insan gücünün ve el emeğinin daha fazla kullanıldığı emek yoğun süreci yaşatma ve çevresel anlamda enerji tüketimini azaltma bakımından avantajlar sağlamaktadır (Wilkinson, Remoy ve Landston, 2014).

Yapılı çevrelerin uzun bir yaşam döngüsüne sahip olması çevresel yararlar sağlamaktadır. Mevcut yapı malzemelerinin kullanılarak işe yaramaz atıkların olmaması ve zararlı maddelerin azaltılması, yapım eyleminin bölgesel hale indirgenerek enerji sarfiyatının düşürülmesi, zamandan tasarruf edilmesi ve gömülü enerjinin korunmasıdır. Gömülü enerji, malzemenin hammaddesinin elde edilmesi, taşınması, üretim süreci, yerinde uygulanması, bakımı dahil yaşam döngüsü boyunca kullanılan toplam enerji miktarıdır. Bu bağlamda, yeni bina yerine mevcut yapının yeniden kullanıma adaptasyonu doğal kaynakların daha az kullanımı ve daha az enerji kullanımı anlamına gelmektedir (Wilkinson, Remoy ve Landston, 2014, s. 148-170).

Tarihi eserlerin, işler hale getirilerek çevresiyle etkileşimini devam ettirebilmesi amacıyla yeniden işlevlendirilmesi, günümüz ile geçmişin bağını kuracak olan mekanı yaşatarak oluşturulabilmektedir. Bu bağlamda 2011 yılında Garanti Bankası'nın farklı kültür kurumlarının, (Osmanlı Bankası Müzesi, Platform Garanti Güncel Sanat Merkezi, Garanti Galeri) tek çatı altında toplanarak, kültürel ve sanatsal etkinlikler için yeniden işlevlendirmesi gündeme gelmiş ve bu amaçla SALT Galata kurulmuştur. Yapının renovasyon çalışmasında yalnızca bir müze ya da sanat merkezi olmasının yanı sıra yapının birçok farklı işleve cevap verebilecek, ziyaretçinin bütün bir gününü rahatlıkla geçirebileceği bir alan olması öngörülmüştür. Bu amaçla, mekansal kurgusu da yapının özgün karakterini vurgulamak ve kültür ve sanat merkezi kapsamında farklı birçok işleve uyum sağlayabilmek üzere düzenlenmiştir.

Çalışmanın temel amacı hem geçmişe hem geleceğe bakabilen bir mekânsal kurgu oluşturabilmektir. Bu amaçla restorasyon çalışmasındaki ilk ve en önemli adım, yapının ilk günkü halini yeniden oluşturabilmek olmuştur. Mevcut yapının ve iç mekanın olabildiğince temizlenerek, farklı zamanlarda yapılmış eklentilerini kaldırmak, mekan deformasyonlarını gidermek ve bu işlemler sırasında, gerekli yerlere, geçmişe değil bu yüzyıla ait olduğu belli olan müdahalelerde bulunmak, yapının restorasyon ve renovasyon çalışmasını yürüten mimar Han Tümertekin tarafından belirtilen genel yaklaşımlardır. Yapının mimari değerlerini ilk günkü haline dönüştürmenin yanı sıra fazla sayıda ziyaretçiyi eş zamanlı taşıma kapasitesine sahip olması amaçlanan yapıda, günümüz ihtiyaçlarına yönelik çözümler üretilmiştir. Yeniden kullanıma adapte edilmiş binalar, sosyal ve kültürel sürdürülebilirlik açısından da artı değer taşımaktadır. Kültürel anlamda bir birikimin gelecek nesillere aktarılması sürekliliğin amaçları arasındadır. Bu anlamda yeniden kullanıma adaptasyon ile binaların yaşamlarını devam ettirmesi sağlanmış olacak ve kentsel toplumsal bir gereksinim de karşılanmış olacaktır. Sosyo- kültürel açıdan yeni işlevin değerlendirilmesi, binanın yeni işleviyle bulunduğu yere, dokuya, topluma sağladığı olumlu katkılar ile değerlendirilmektedir.

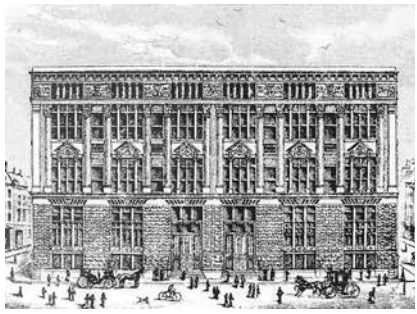
3. Salt Galata; Bir Yeniden İşlevlendirme Örneği

Yapı, XIX. yüzyılda hızla gelişen kent alanlarından olan Galata'da, kuzey cephesi Voyvoda Caddesi üzerinde, güney cephesi Haliç'e dönük olarak konumlandırılmıştır. Giriş cephesi Voyvoda Caddesi'ne bakan ana cephedir.

Görsel 1. Binanın şehir dokusundaki konumu. Erişim: 22.04.2015, http://www.earth.google.com

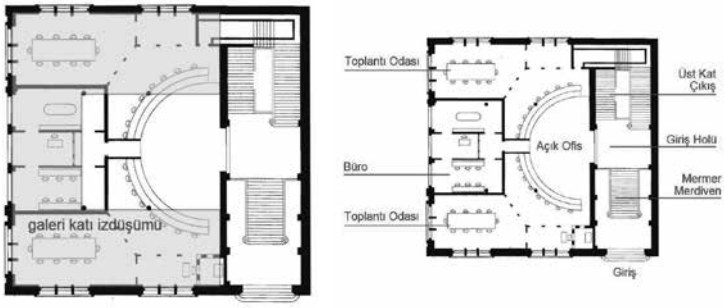
Eski Osmanlı Bankası yapısında, XIX. yüzyıl tarihselciliği etkisiyle seçmeci üsluplar kullanılmış; ancak, yapının mimarı Valluary, bu anlayışa yeni bir yorum getirmiştir. İki bodrum katı ile birlikte altı katlı olarak tasarlanan bina, cephe düzeni açısından Doğu ve Batı kaynaklı mimari öğelerin birlikte kullanıldığı bir yapıdır. Yapının bir cephesi Neoklasik üslupta yani batıya dönük, diğer cephesi de oryantalist yani doğuya dönük olarak sentezlenmiştir. Bir başka bakış açısı ise bu yanının yapıldığı dönemde tek bir bina ancak iki ayrı işlev amacıyla yapılmasından kaynaklandığını belirtir. Çünkü yapıda iki ayrı mimarın, ayrı zamanlarda iki yapıyı tasarladığını düşündüren şekilde bir tasarım ikilemi söz konusudur.

Giriş cephesi olan Voyvoda Caddesi cephesi batı mimarisinin, neorönesans ve neoklasik üsluplarına uyacak, oran, ölçü, düzen, yapı örgüleri ve malzemeleriyle kurgulanmıştır. Haliç'e bakan güney cephesinde ise doğu ve Osmanlı kültürüne ait mimarlık öğeleri bulunmaktadır. Yapının kuzey cephesinde, yarım bodrum kattan başlayarak, birinci kata kadar devam eden bosajlı büyük boyutlu dikdörtgen taşlar bulunur ve bu anlamda Rönesans mimarisine gönderme yapar.



Görsel 2.3.4. Kuzey ve güney cephe düzenleri.
Erişim: 22.04.2015, http://www.mimarlikmuzesi.com

Osmanlı Bankası Genel Müdürlüğü için tasarlanan yapının mimari programı içinde, açık ofis çalışma alanı, kasa bölümü ve küçük bürolar yer alır. Voyvoda Caddesi'ne bakan giriş cephesinde, yarım mermer merdivenle giriş holüne uzanılmaktadır. Giriş Holünün ekseninde, üst katlarda devam eden geniş bir açıklık yer alır. Zemin kattan birinci kata, giriş aksının devamından, üç kollu mermer bir merdivenle ulaşılmaktadır. Daha sonraları bu merdivenin ortasında bir asansör ilavesi olmuştur. Bunun yanı sıra yapının yapıldığı zamandan farklı olarak, yüksek olan zemin kattan yapının kuzeyinde çözülmüş beton bir merdiven ile U şeklindeki asma kata çıkış ilave edilmiştir. Asma kat, giriş aksına kadar taşmamakta, açık ofisin başladığı alanda sonlandırılmıştır. Buna bağlı olarak yapının batı kanadı olan Banka binasında, zemin kat iki birimden, asma kat için ise tek birimden meydana gelmiş olduğunu söylemek mümkündür (Görsel 5).



Görsel 5. 2011 Restorasyon projesi-Plan şemaları. (2011). Osmanlı Bankası Arşivi.

Birinci kattaki galeri boşluğu, revaklı koridorlarla çevrelenmiştir. Ofis alanlarının kapıları bu koridora açılır. Boşluğun uzun kenarı beş eşit parçaya, kısa kenarı ise ortadaki daha geniş olmak koşulu ile üç parçaya ayrılmıştır. Dikdörtgen kesitli ahşap revak destekleri, üstte yatay elemanlarla birbirlerine bağlanırlar. Boşluğu, katın zemininde desteklerin önündeki, babalarla kuvvetlendirilmiş ahşap parmaklık çevirmektedir.

İkinci ve üçüncü kata çıkış merdiveni; birinci kattaki galeri boşluğu aksında çözülmüştür. Böylelikle yapının simetrisi daha da kuvvetlendirilmiştir. Valluary, yapıdaki sirkülasyonu da aksiyel olarak tanımlamıştır. Giriş katında, merdivenin konumu giriş aksını güçlendirirken; bu katta galeri boşluğunun etkisi güçlendirilmiştir.

Birinci kattan farklı olarak, ikinci katta uzun kenardaki revak destekleri sepet kulbu kemerlerle bağlanırken, kısa kenardakiler tek bir kemerle geçilmiştir. Zemin katta başlayan galeri boşluğunun tavanı bu katın bitiminde, hem kısa kenar hem uzun kenar aksında bağlayıcı elemanlarla tavan ızgaralara bölünmüştür.

Üçüncü kat da, alt kattakilerle benzer şekilde boşluğun etrafında ofisler gelecek şekilde düzenlenmiştir. Galeri katı ile birlikte ilave edilen 4. katta, yerden kazanabilmek için galeri boşluğu döşeme ile örtülmüş; kata eklenmiştir. Ancak bu şekilde yapının gün ışığından yararlanması da engellenmiştir.

Yapı çok çeşitli yapısal müdahalelere maruz kalmış ancak, binanın yeniden işlevlendirme çalışmaları yapılırken orijinal haline döndürülmeye çalışılmıştır. Binanın özgün karakterini ortaya koyacak biçimde eklerinden arındırılmış ve mekânsal kurgusu yeni işlevin gereksinimlerine göre yeniden ele alınmıştır. Ancak, yeniden işlevlendirme sırasında, sonradan eklenen asma kat ve 4. kat korunmuştur (Tablo 1).

3.1. Renovasyon Sonrası Yeniden Kullanım Sürecinde Sergi Mekanı

Yapının mimari değerlerini ilk günkü haline dönüştürmenin yanı sıra, fazla sayıda ziyaretçiyi eş zamanlı taşıma kapasitesine sahip olması amaçlanan yapıda, günümüz ihtiyaçlarına yönelik çözümler üretilmiştir.

Yapının Orijinal Adı	Osmanlı Bankası (Bank-ı Osmanî-i Şahane)
Yapının Mimarı	Alexandre Vallaury
Yapının Yapıldığı Tarih	1892 Osmanlı Bankası Genel Müdürlüğü 1899 Reji İdaresi Genel Müdürlüğü
Yapının Yeri	Bankalar (Voyvoda) Caddesi - İstanbul
Yapının Orjinal İşlevi	Reji İdaresi ve Osmanlı Bankası Genel Müdürlüğü
Yapının Mimari Programı	Banka Ofisler Kasa

Yapının İşlev Değişimleri	2000 Osmanlı Bankası Arşiv ve Araştırma Merkezi 2002 Osmanlı Bankası Müzesi 2011 Salt Galata Kültür ve Sanat Merkezi
Yapının Onarım Tarihi	2011
Tasarım Ekibi	Han Tümertekin Edhem Eldem Bülent Erkmen Ömer Ünal Zehra Uçar Arif Özden Tanju Özelgin Koray Özgen
Restore Edilen Yapının İç Mekan Düzenlenmelerinde Görev Alan Mimarlık Ofisleri	Mimarlar Tasarım ZOOM TPU Mimarlık Ltd.Şti. Şanal Mimarlık Autoban Superpool
Yapının Yeni İşlevi	Kültür ve Sanat Merkezi
Yapının Yeni Mimari Programı	Sergi alanı Atölyeler Cafe Restoran Mağaza Kütüphane Oditoryum

Tablo 1. Yapının eski ve yeni işlev tablosu ve tasarım sürecinde görev alan tasarımcılar.

Bu koruma çalışması tüm bunlar gözetilerek, 3 temel karar çerçevesinde ele alınmıştır. Bunlardan ilki, bugünün ihtiyacı olarak düşünülen, iç mekanda dikey dolaşımın rahatlaması ve tanımlanması için gerekli olan asansörün yerinin değişimi ve yeniden üretimidir. Bu sebeple, restorasyon çalışmasında ilk olarak, yapının giriş aksında yer alan üç kollu merdivenin ortasına sonradan yerleştirilen asansör kaldırılarak, merdiven eski görüntüsüne kavuşturulmuş; yeni asansör ise merdiven yanından diğer binaya bağlanan hole alınmış, bu alan asansör ve vestiyere yönelik değerlendirilmiştir. Yapının yeni trafiğine çözüm önerisi olarak yeri değiştirilen ve sayısı arttırılan asansörler olabildiğince şeffaf düşünülmüş; böylelikle

bina ile yarışmayan, mimari kurguyu bozmayan ve günümüzün müdahalesi olduğu hem işlev hem malzeme aracıyla vurgulanan bir sistem tasarlanmıştır. Temel koruma ve eklentilere yönelik alınan kararlardan ikincisi, sonradan yer kazanmak amacıyla üzeri örtülerek döşeme yapılan ve üst kata dahil edilen galeri boşluğunun üzerinde bulunan camekanın eski haline getirilmesi olmuştur. Bu sayede yapının zemin kattan 3. kata uzanan en vurgulu ve mekana en hakim yerinden gün ışığı alımı sağlanmış; dolayısıyla yapay aydınlatmaya duyulan ihtiyaç azaltılmıştır.

Tümertekin'in belirttiği diğer bir koruma ve işlevlendirme kararı; yapının çatısına gelişmiş bir teknolojiye sahip, bilgisayarla yönlendirilen aynalar sistemi yerleştirilmesi olmuştur. Helyostat denilen aynalar gün boyu güneşi izleyerek, her zaman aynı gün ışığını iç mekana almak üzere programlanmıştır. Bu; günümüzün teknolojisinin binanın zaten var olan değerlerine katkısı olarak değerlendirilmiştir. Böylece gün içinde aynı miktar gün ışığı sağlanırken; doğal aydınlatmadan en fazla şekilde yararlanılmış, elektrik yükü de azaltılmıştır (Görsel 11, 12).

Görsel 11.12. Doğal aydınlatma probleminin Helyostat adı verilen, aynalı sistemle çözümü. Erişim:25.04.2015, http://www.yapi.com.tr

Sonuç olarak, yapının onarım ve işlevlendirme çalışmalarında yapılan müdahaleler, yapının orijinal halini canlandırmak, ve mimari değerlerini güçlendirmek amacıyla, günün ihtiyaçlarına ve teknolojik imkanlarına uygun olarak yapılmıştır.

3.2. Yapının Yeni İşlevi ve Mimari Programı

Yapı, birçok etkinliğe uygun nitelikte tasarlanmış; içerisinde kültür ve sanat etkinliklerinin yanı sıra; araştırma ve çalışma alanları, kafe ve restoran gibi birçok ek işlevli yerler de yapılmıştır. İç mekan düzenlemeleri de restorasyon sırasındaki aynı kabullerle farklı tasarım ve mimarlık ofisleri tarafından yapılmış; tek bir kişiye ait değil; birçok yaratıcı fikrin bir araya geldiği bir etkinlik alanı oluşturulmuştur.

Giriş ve asma kat, Salt'ın kütüphanesi ve arşiviyle bir araştırma merkezi konumuna getirilmiştir. Şanal Mimarlık Planlama'nın tasarladığı Salt Araştırma Merkezinde, kütüphane,

açık arşivi grup çalışma ve üretim alanları düşünülmüştür. Geçmişte, kasa odalarına girişin bulunduğu ve şube olarak kullanılan bu iki kat; bilginin üretim, paylaşım ve korunmasına ayrılmıştır. Bu bağlamda yapının dönüşüm mantığını da yansıttığı yönünde değerlendirilmiştir. Sergileme birimlerinden, mobilyalara kullanılan her şey günümüzü yansıtacak şekilde tasarlanmıştır (Görsel 13).

Görsel 13. Sergi alanının düzenlenmesi. Erişim: 22.04.2015, http://www.yapi.com.tr

4. Sonuç

Çağdaş anlamda sergileme kavramı, öğretici amaçlı, sergileme seçimlerinde değişken, doğası deneyimci ve temelde oyun üzerine kurulmuş; ancak buna karşın ziyaretçilerin bazı yapılarla her zaman iletişim içinde olabileceği bir mekan olmalıdır (Canbakal, 2002).

20. yüzyıl ortalarında başlayan günümüzde de devam eden, sergileme alanları ve müze mimarisindeki başka bir gelişim, tarihi ve işlevini yitirmiş binalarının kültür komplekslerine dönüştürülerek kullanılmaya başlanmasıdır.

Geniş fabrika, depo, antrepo, gazometre ve tren istasyonları ya da artık yapıldığı dönemki işlevi sonlandırılmış farklı amaçlı tarihi yapılar, son yıllarda çağdaş sanat yapıları için uygun mekânları oluşturmaktadır (Deniz, 2008). Bu anlayışla tasarlanan yapılar, değişen ihtiyaçlara uyum sağlayabilecek, tekrar bölümlenebilecek bir avantaja sahip olarak sergilemeler için bir esneklik sunmuştur (Wilkinson, Remoy ve Landston, 2014, s. 59-67).

Atıl durumda olan banka binaları, atölyeler, fabrika binaları gibi yapıların, yeniden kullanıma adaptasyonu; ekonomik, çevresel ve sosyo-kültürel bağlamlarda yarar sağlamaktadır.

Çağdaş yaklaşımlarla, özelliklerini kaybetmeden adapte edilmiş bu binalar yeni işlevleri ile hayat bulmakta ve kendi hikayelerini yeniden paylaşmaktadır. Bu dönüşüm sürecinin tarihsel anı niteliği taşıyan binaların kültürel sahiplenme ile hayata geçmesi dışında, sürdürülebilirlik anlamında farkında bir çevre oluşturmakta da fayda sağlamaktadır.

Salt Galata örneğinde olduğu gibi, endüstriyel ve tarihsel yapılar yanına ekleme yapılacaksa, bu yapıların kendi içinde olgun, öykünme ya da benzetmeden uzak, yarışma/yarıştırılma duygularıyla tasarlanmamış olmaları beklenir. Bu koşullarda ortaya çıkan ürünler, tatmin edici ve tutarlı olacaktır. Proje, Banka'nın restorasyonu ve işlevsel rehabilitasyonu ile bir dönüşüm projesidir.

Mimari değerleri ne olursa olsun tarihi yapılar, Cumhuriyet geçmişimiz açısından önemli bir "anı" değerine sahiptir. İki ayrı dönemde de inşa edilmiş olan Banka, devirin cephe anlayışını yansıtmaları, Osmanlı mimarisinden, çağdaş mimariye geçişin bazı öğelerini taşımaktadır. Eskinin kendi özünü kaybetmeden, çağın gereklerine uygun şekilde işlevlendirilerek yaşama katılması, yeninin ise eskiyi taklit etmeden dönemini ifade etmesi yeniden işlevlendirme projelerinin temel prensiplerinden biridir.

Sonuç olarak, cumhuriyetin ilk yıllarından kalma önemli bir kültür mirasımız olan Osmanlı Bankası'nın uzun yıllar süren yıpranmışlığının sonunda ciddi bir restorasyon döneminden geçmesi ve oldukça başarılı diyebileceğimiz bir yeniden işlevlendirme projesiyle yeniden hayata geçirilmesi Türkiye'de son dönemde artan yeniden işlevlendirilme sürecinde gelinen önemli bir nokta olmuştur. Eski yapının tarihi niteliklerini yansıtan önemli izlerinin korunması ve bu izlerin oldukça modern bir tasarım çerçevesinde sunulması bu gelinen noktanın önemini bir kez daha vurgulamaktadır. Türkiye'deki en büyük kültür ve sergileme komplekslerinden birisi haline getirilmesi ise bu tarihi yapının prestijinin kültürel ve turistik anlamda daha da arttırılmasını sağlamaktadır.

Kaynaklar

Altunbaş, A., Özdemir, Ö., (2012). Çağdaş Müzecilik Anlayışı ve Ülkemizde Müzeler, *Türkiye Cumhuriyeti Kültür ve Turizm Bakanlığı Teftiş Kurulu Başkanlığı tarafından yayımlanmıştır,* s. 1-23.

Ambrose, T., Paine, C. (2006). *Museum Basics.* London: Routledge Press.

Canbakal, Nihan. (2002). *Konvansiyon ve Moda Kapsamı İçinde Müzeler.* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Karadeniz Teknik Üniversitesi, Trabzon.

Deniz, Melike. (2008). Müze Sergileme Mekanlarında Güncel Gösterim Teknikleri İle Mimari Tasarım İlişkisi Üzerine Bir İnceleme. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul.

Gloser, J., Zenetou, A. (1996). *Museums: A Place to Work Planning Museum Carriers.* New York: Routledge Press.

Keleş, Vedat. (2003). Modern Müzecilik ve Türk Müzeciliği, *Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi,* 2, s. 1-2.

Kuban, Doğan. (2001). *Türkiye'de Kentsel Koruma, Kent Tarihleri ve Koruma Yöntemleri.* İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Lee, S., (Ed)., AlSayyad, Arboleda, (2001). *Aesthetics of Sustainable Architecture: The Sustainable Indigenous Vernacular: Interrogating a Myth.* Rotterdam: 010 Publishers.

MacLeod, Suzanne. (2006). *Reshaping Museum Space, Architecture, Design, Exhibitions.* Londra: Routledge Press.

Newhouse, Victoria. (2006). *Towards a New Museum.* New York: The Monacelli Press.

Onaran, Bilge. (1999). Plastik Sanatlar Müzelerinde Görsel Algılama Faktörüne Bağlı Sergileme Mekanları Düzenlemeleri. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi, Ankara.

Ortaylı, İlber. (1994). *Studies on Ottoman Transformation.* İstanbul: İsis Yayınları.

Ozanözgü, N., Onaran B. (2015). *Sosyal Sürdürülebilirliğe Teknik, Sosyal ve Estetik Yaklaşım: Örneklerle Yeniden İşlevlendirme ve Rehabilite Müze Binaları.* İstanbul: Greenage III International Symposium, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi (basım aşamasındadır).

Sev, Ayşin. (2009). *Sürdürülebilir Mimarlık.* İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.

Sözen. M., Tapan, M. (1973). *50 Yılın Türk Mimarisi.* İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.

Tapan, Mete. (2007). *Koruma Sorunlarımız Mimarlık ve Kentleşme.* Ankara: Cumhuriyet Yayınları.

Wilkinson, S., Remoy, H. ve Landston, C. (2014). *Sustainable Building Adaptation: Innovations in Decision-Making (Innovation in The Built Environment)*. Londra: John Wiley and Sons.

Woodhead, P., Stansfield, G. (1995). *Key Guide to Information Sources in Museum Studies.* London: IMS Publications Ltd.

SANAT YAZILARI - **2015 MAYIS - KASIM** - SAYI: **32-33** - ISSN 1300 6665
ART WRITINGS - **2015 MAY - NOVEMBER** - NO: **32-33** - ISSN 1300 6665

DİZİN / INDEX

sanat yazıları

SANAT YAZILARI 32 / **DİZİN**

GÖRSEL SANATLAR

Apa, M. (2015). **"Canlılar Dünyası ve Sanat".**
Sanat Yazıları, 2015; (32): 13-34.

ArapoğLu, F. (2015). **"Estetik Bir Direniş Hareketi: Fluxus".**
Sanat Yazıları, 2015; (32): 35-43.

Bozdağ, L. (2015). **"Kültür Endüstrisi İçinde Sermaye İle Sanatın Patolojik İlişkisi ".**
Sanat Yazıları, 2015; (32): 45-62.

Demirayak, M. (2015). **"Liberate Tate X Tate** *(Liberate Tate ve Bp & Tate Ortaklığına Karşı Performatif Eylemleri*"**.** Sanat Yazıları, 2015; (32): 95-109.

Kalfa, Z. (2015). **"Tolstoy'un Sanat Fikri** *Rus Yazar Tolstoy'un Sanat Nedir? İsimli Eseri Üzerine İnceleme*"**.** Sanat Yazıları, 2015; (32): 111-124.

Malicki Oskay, H. E. (2015). **"Seyirci - Katılımcı Arasında: Fatma Bucak'ın Ne Mutlu Gelen Sana Yapıtı Üzerinden Değişen Seyir Biçimlerine Dair Bir İnceleme".** Sanat Yazıları, 2015; (32): 165-175.

Özeskici, E. (2015). **"Pieter Bruegel'in Resminde Tematik Bir İlişki Olarak İkarus'un Düşüşü".** Sanat Yazıları, 2015; (32): 177-184.

Tanır Kaynar, A. (2015). **"Frida Kahlo'nun *Umut Ağacı* Adlı Yapıtı: Bir "Göstergebilim" Analizi".** Sanat Yazıları, 2015; (32): 185-198.

Tığın, Y. (2015). **"Sanatta Metinlerarasılık: 20. Yüzyıldan Bugüne".**
Sanat Yazıları, 2015; (32): 199-213.

Yeşilot, Ş. **(2015). "Kurgu Karakterlerin Dili ve Gilles Deleuze'un Minör Edebiyatı".**
Sanat Yazıları, 2015; (32): 215-223.

*Dizin, konularına göre alfabetik sıra gözetilerek hazırlanmıştır.

GÖRSEL İLETİŞİM VE TASARIM / GRAFİK

Bulduk, B. (2015). **"Yazı Dersi Kapsamında Yazma Becerilerinin Değerlendirilmesi".** Sanat Yazıları, 2015; (32): 63-83.

Dağ Songür E. **(2015). "Tasarım Dünyayı Kurtarır mı? Çevre-Dostu Çanta Tasarımı Çalıştayı Üzerine Değerlendirmeler".** Sanat Yazıları, 2015; (32): 85-93.

Korkmaz, S., Gökçearslan, A. (2015). **"Küreselleşme Sürecinde Çok Uluslu Şirketlerin Afiş Tasarımlarının Göstergebilim Açısından Değerlendirilmesi".** Sanat Yazıları, 2015; (32): 139-164.

İÇ MİMARLIK VE ÇEVRE TASARIMI

Koca, D. (2015). **"Cephenin Yapıdan, Mekândan ve Çevreden Kopuşu".** Sanat Yazıları, 2015; (32): 125-138.

SANAT YAZILARI 33 / **DİZİN**

GÖRSEL SANATLAR

Açan, V., Aygenç, E. (2015). **"Postmodern Dönemde Venüs'ün Sanat Objesi Olarak Kullanımı".** Sanat Yazıları, 2015; (33): 239-254.

Erdinç, Z. (2015). **"Madde Kökenli Sanat İmgesi".**
Sanat Yazıları, 2015; (33): 269-288.

Mercan Işıksal A. (2015). **"Değişen Sergi Modellerinden Bir Kesit: İki Küratör ve İki Sanatçı".** Sanat Yazıları, 2015; (33): 289-308.

Özgür, F. (2015). **"Lester D.Longman Perspektifinden, Neo-Avangard Konformizm ve Eğlence".** Sanat Yazıları, 2015; (33): 309-326.

Özyılmaz, J. (2015). **"Wittgenstein Çekiminde Sanat ve Dil".**
Sanat Yazıları, 2015; (33): 327-334.

Sönmezalp, H.S. (2015). **"Görsel Sanat Alanında Sanat Yapıtı-Mimari Mekan Birlikteliği Üzerine".** Sanat Yazıları, 2015; (33): 335-358.

Uzun, Ç. (2015). **"Şişkin Anlatıların Panzehiri: Rineke Dijkstra".**
Sanat Yazıları, 2015; (33): 403-416.

Ümer, E. (2015). **"Sanatın Ötekisi Olarak Kitsch".**
Sanat Yazıları, 2015; (33): 387-402.

GÖRSEL İLETİŞİM VE TASARIM / GRAFİK

Şumnu, U., Seyhan, E.C. (2015). **"Superman Çizgi Romanlarında Tarih İçerisinde Tasarım Unsurlarının Değişimi".** Sanat Yazıları, 2015; (33): 359-386.

*Dizin, konularına göre alfabetik sıra gözetilerek hazırlanmıştır.

MÜZİK

Bilgenoğlu, E. (2015). **"Bartók Viyola Konçertosu'nda Özgünlük Arayışı".** Sanat Yazıları, 2015; (33): 255-268.

İÇ MİMARLIK VE ÇEVRE TASARIMI

Onaran Sayıl, B., Ozanözgü, E.N. (2015). **"Sosyo-Kültürel Sürdürülebilirlik Bağlamında Rehabilite Müze Yapıları".** Sanat Yazıları, 2015; (33): 427-442.

SERAMİK

Yeşilmen, N., Sevim, C. (2015). **"Adinkra Sembollerinin Seramik Sanatında Kullanılması".** Sanat Yazıları, 2015; (33): 417-426.