HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ
SANAT YAZILARI - 2018 KASIM - e-ISSN: 2458-8903 | 39

sanat yazıları

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ
SANAT YAZILARI - 2018 KASIM - e-ISSN 2458-8903 | 39

sanat yazıları

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

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ

SANAT YAZILARI / 2018 KASIM / SAYI: **39 -** ART WRITINGS / 2018 NOVEMBER / NO: **39**

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. Mümtaz Demirkalp**

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

ISSN: 1300-6665
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)*
Doç. Serap Emmungil Karamanoğlu *(Hacettepe Ü. GSF)*
Doç. Banu Bulduk Türkmen *(Hacettepe Ü. GSF)*
Doç. Gülçin Cankız Elibol *(Hacettepe Ü. GSF)*
Dr. Öğr. Üyesi Seval Şener *(Hacettepe Ü. GSF)*
Öğr. Gör. Tanzer Arığ *(Hacettepe Ü. GSF)*
Arş. Gör. Gözde Mulla *(Hacettepe Ü. GSF)*
Arş. Gör. Vildan Dündar Türkkan *(Hacettepe Ü. GSF)*
Arş. Gör. Engin Sarı *(Hacettepe Ü. GSF)*

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

Tasarım Uygulama
Arş.Gör. Güliz Boyraz *(Hacettepe Ü. GSF)*

Danışma Kurulu
Prof. Dr. Türev Berki (Hacettepe Ü. Ankara Devlet Konserv.)
Prof. Dr. Sibel Bozbeyoğlu (Hacettepe Ü. Edebiyat F.)
Prof. Müge Bozdayı (TOBB GSTMF)
Prof. Hüsnü Dokak (Hacettepe Üniversitesi GSF)
Prof. Suat Karaaslan (Çukurova Üniversitesi Eğitim F.)
Prof. Dr. Rıfat Şahiner (Yıldız Teknik Ü.Sanat ve Tasarım F.)
Prof. Dr. Filiz Yenişehirlioğlu (Koç Ü. İnsani Bil. ve Ede. F.)
Prof. Pelin Yıldız (Hacettepe Üniversitesi GSF)
Prof. Mustafa Yüksel (Mersin Üniversitesi GSF)

39. Sayının Hakem Kurulu (Ünvan ve Soyadı Sırasıyla)
Prof. Melih Apa (Mersin Üniversitesi Güzel Sanatlar F.)
Prof. İsmail Ateş (HÜ Güzel Sanatlar F.)
Prof. Nadire Şule Atılgan (HÜ Güzel Sanatlar F.)
Prof. Dr. Suavi Aydın (HÜ İletişim Fakültesi)
Prof. Eylem Önder Başarır (HÜ Ankara Devlet Konserv.)
Prof. Dr. Türev Berki (HÜ Ankara Devlet Konserv.)
Prof. Turhan Çetin (HÜ Güzel Sanatlar F.)
Prof. Mümtaz Demirkalp (HÜ Güzel Sanatlar F.)
Prof. Refa Emrali (HÜ Güzel Sanatlar F.)
Prof. Necla Rüzgar Kayıran (HÜ Güzel Sanatlar F.)
Prof. Dr. Yaşar Selçuk Şener (Ankara Hacı Bayram Veli Ü. GSF)
Prof. Tansel Türkdoğan (Ankara Hacı Bayram Veli Ü. GSF)
Prof. Pelin Yıldız (HÜ Güzel Sanatlar F.)
Doç. Zuhal Boerescu (HÜ Güzel Sanatlar F.)
Doç. Dr. Elif Songür Dağ (Uluslararası Kıbrıs Ü. GSTMF)
Doç. Dr. Gülsüm Depeli (HÜ İletişim Fakültesi)
Doç. Dr. Banu İnanç Uyan Dur (Işık Üniversitesi GSF)
Doç. Dr. Türel Ezici (HÜ Ankara Devlet Konserv.)
Doç. Dr. Fethi Kaba (Anadolu Üniversitesi GSF)
Doç. Dr. Sezer Cihaner (Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi GSF)
Doç. Yusuf Keş (Süleyman Demirel Üniversitesi GSF)
Doç. Dr. Seher Kurt (Mustafa Kemal Üniversitesi GSF)
Doç. Dr. Birsen Şahin Kütük (HÜ Edebiyat F.)
Doç. Serdar Pehlivan (HÜ Güzel Sanatlar F.)
Doç. Zülfükar Sayın (HÜ Güzel Sanatlar F.)
Doç. Dr. Mustafa Sekmen (Anadolu Üniversitesi Devlet Konserv.)
Doç. Ceren Selmanpakoğlu (HÜ Güzel Sanatlar F.)
Doç. Dr. Özgür Soğancı (Anadolu Üniversitesi GSF)
Doç. Esra Sağlık Şenalp (Muğla Sıtkı Koçman Ü. GSF)
Doç. Dr. Filiz Adıgüzel Toprak (Dokuz Eylül Ü. GSF)
Doç. Melda Öncü Yıldız (Ankara Hacı Bayram Veli Ü. GSF)
Dr. Öğr. Üyesi Mustafa Salim Aktuğ (HÜ Güzel Sanatlar F.)
Dr. Öğr. Üyesi Ali Asgar Çakmak (Bülent Ecevit Ü. GSF)
Dr. Öğr. Üyesi Tansel Çeber (HÜ Güzel Sanatlar F.)
Dr. Öğr. Üyesi Mesut Çelik (HÜ Güzel Sanatlar F.)
Dr. Öğr. Üyesi Birsen Giderer (Abant İzzet Baysal Ü. GSF)
Dr. Öğr. Üyesi Hüseyin Özçelik (HÜ Güzel Sanatlar F.)
Dr. Öğr. Üyesi Ercan Sağlam (Bilkent Üniversitesi GSTMF)
Dr. Öğr. Üyesi Şinasi Tek (HÜ Güzel Sanatlar F.)

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: Kasım 2018
Baskı Adedi: 500 adet

http://sanatyazilari.hacettepe.edu.tr
@sanatyazilari

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

YAYIN İLKELERİ ve MAKALE YAZIM KURALLARI

YAYIN İLKELERİ

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

Sanat Yazıları, hakemli bir yayındır. Sanat Yazıları'nda yayımlanmak 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 yayımlanır.

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

Yayın İlkelerine ve aşağıda belirtilen Makale Yazım Kurallarına uymayan makaleler değerlendirmeye alınmaz.

MAKALE YAZIM KURALLARI

Yayın Kurulu, yazarlar, hakemler ve okuyucular yayın etiğinden sorumludur.

Sanat Yazıları'na yazı gönderen yazarların **araştırma ve yayın etiğine** uymaları gerekmektedir. Ulusal ve uluslar arası geçerli **etik kurallara** uymayan yazarların yazıları değerlendirmeye alınmaz.

Makaleniz hakem değerlendirme sürecine girmeden önce ve değerlendirme süreci sonunda yayıma kabul edilmesi halinde Sanat Yazıları Etik Politikaları gereği dergi editörü tarafından Ithenticate İntihal programında taranacaktır. Düzeltme gerektirecek durumlarda sisteminize intihal raporunuz yüklenecektir.

Makaleler, www.sanatyazilari.hacettepe.edu.tr adresinde bulunan **Makale Takip Sistemi** üzerinden **MTS Yazar Girişi** yaparak gönderilmelidir. Yazarlar, **MTS Yazar Girişi** kısmından sisteme üye olarak makalesini ve makalede yer alan görselleri sisteme yüklemelidir. Sisteme yüklenen makalede iletişim bilgileri (makalenin yazarı; adı, soyadı, görev yaptığı kurum ve akademik unvan, adres, telefon numarası ve elektronik posta vb.) yer almamalıdır.

Makaleniz, burada yer alan **Makale Yazım Kuralları**'na uymadığında, sistem tarafından düzeltilmek üzere size geri gönderilecektir. Makaleler yazar tarafından düzeltildikten sonra hakem değerlendirme sürecine girecektir.

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

*Makalenin başlığı büyük harflerle, 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 5 anahtar sözcük/keywords bulunmalıdır.

Örnek:

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 5 sözcük).*

MAKALENİN İNGİLİZCE BAŞLIĞI (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. (at least 5 words).*

*Metin içinde görsellere gönderme yapılmalıdır. Görseller (görsel, tablo, şekil vb.) Görsel 1., Görsel 2., Görsel 3.... biçiminde numaralandırılmalı, görselin altına o görsele ait bilgiler Times New Roman 11 punto ile yazılmalı ve hangi kaynaktan alındığı belirtilmelidir (Örnek 1, Örnek 2).

*Metin içinde kullanılan görseller numara adıyla (Örn: Görsel 1, 2) tek tek kaydedilmeli ve her bir görsel 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.

*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; yazarın soyadı, yayın yılı, sayfa / sayfa aralığı olarak parantez içinde belirtilmelidir (Örnek 3). Gönderme yapılan kişinin adı metin içinde geçiyor ise sadece tarih ve sayfa parantez içinde, cümlenin sonunda yer almalıdır (Örnek 4). Özgün anlatım değiştirilerek yapılan dolaylı alıntılarda, aidiyeti bildirmek ve bilginin hangi kaynaktan alındığı belirtilmek için metin içinde kaynağa **gönderme** yapılması gereklidir (Örnek 5). Tek bir sayfadan değil de sayfa aralığını kapsayan dolaylı alıntılarda sayfa aralığı belirtilmelidir (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 (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).

*Dipnotlar sayfa altında numaralandırılarak verilmeli ve sadece açıklamalar için kullanılmalıdır. Kaynakça vermek için kullanılmamalıdır (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).

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

*Elektronik kaynaklara metin içerisinde gönderme; varsa yazarın soyadı, yayın yılı, sayfa/sayfa aralığı yazılarak yapılmalı, ağ adresi kaynakçada belirtilmelidir (Örnek 9). Yazar soyadı ve yayın yılı bilgileri eksik ise kaynağın adı ve ağ adresi metin içine yazılmalıdır (Örnek 10).

Örnek 9:
"Osmanlı tarihi coğrafyası çok geniş bir alana yayılmaktadır. Bu alan içerisinde, Osmanlı'nın nispeten kısa süreli elinde bulundurduğu bölgeleri saymazsak, günümüzde kurulmuş olan yaklaşık otuzbeş ulus devlet bulunmaktadır." (Yenişehirlioğlu, 2011, s. 9).

Örnek 10:
"Avrupa Birliği'nin kültür politikalarının oluşumunda rol oynayan çeşitli kurum ve kuruluşlarla işbirlikleri yürüten İKSV, 2005 yılından bu yana EUROMED-Anna Lindh Vakfı Türkiye Ağı'nda yer alıyor. Kültür politikaları projeleri kapsamında ise çeşitli sivil toplum kuruluşları ile işbirlikleri geliştirmeye devam ediyor." (iksv. http://www.iksv.org/tr/kultur-politikalari-calismalari/hakkinda).

*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 (Örnek 11).

Örnek 11:

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

*Makale yazım kurallarında yer almayan durumlarla ilgili olarak, Hacettepe Üniversitesi Bilimsel Yayınlarında Kaynak Gösterme İlkeleri ve APA (American Psychological Association Amerikan Psikoloji Derneği) yayım kılavuzuna başvurulmalıdır.

İÇİNDEKİLER / CONTENTS

SAYFA / PAGE

ARAŞTIRMA MAKALELERİ / RESEARCH ARTICLES

20. YÜZYILDAN GÜNÜMÜZE PLASTİK SANAT ESERİNDE ESTETİK BİR DEĞER OLARAK YAZININ VARLIĞI

THE PRESENCE OF WRITING as an ESTHETIC VALUE IN PLASTIC ART WORK FROM THE 20th CENTURY TO THE PRESENT

DR. ÖĞR. ÜYESİ **TANSEL ÇEBER** 231 - 248

BİHZÂD'IN MİNYATÜRLERİ: MİNYATÜR SANATINDA ZAMAN VE MEKÂNIN İNŞASINA DAİR İKİ ÖRNEK

THE MINIATURES OF BİHZÂD: TWO EXAMPLES FOR THE CONSTRUCTION OF TIME AND SPACE IN MINIATURE ARTS

DR. ÖĞR. ÜYESİ **EMRE DEMİREL -** ARŞ. GÖR. **ZEYNEL DÜNDAR** 249 - 262

SPEKÜLATİF KURGU FİLM JENERİKLERİ VE X-MEN FİLMLERİ ÜZERİNDEN BİR İNCELEME

SPECULATIVE FICTION MOVIE TITLE SEQUENCES AND AN ANALYSIS OF X-MEN MOVIES

ARŞ. GÖR. **BUSE ERGÜL** 263 - 278

İŞİTSEL PEYZAJ OLARAK GÜRÜLTÜ KAVRAMININ ÇAĞDAŞ SANATTAKİ ÜÇ TEMSİLİ

THREE REPRESENTATIONS OF THE CONCEPT OF NOISE AS SOUNDSCAPE IN CONTEMPORARY ART

ARŞ. GÖR. **ENGİN ESEN** 279 - 296

SON KURGU: ETANT DONNES

FİNAL FICTION: ETANT DONNES

ARŞ. GÖR. **SÜMEYRA İLHAN** 297 - 312

JEAN BAUDRİLLARD'IN SİMÜLASYON KURAMI VE TANSEL TÜRKDOĞAN'IN SANAT UYGULAMALARI

THE SIMULATION THEORY OF JEAN BAUDRILLARD AND TANSEL TURKDOGAN'S ART APPLICATIONS

ARŞ. GÖR. **YUNUS KAYA** 313 - 323

FEMİNİST SANATTA ANNELİĞE PERFORMATİF YAKLAŞIMLAR

PERFORMATIVE APPROACHES TO MOTHERHOOD IN FEMINIST ART 325 - 342

AYDAN KILINÇ

AFİŞLE İLGİLİ LİSANSÜSTÜ TEZLERİN BAZI TANIMLAYICI ÖZELLİKLERİNİN İNCELENMESİ

INVESTIGATION OF SOME DESCRIPTIVE CHARACTERISTICS OF POST- GRADUATE THESIS RELATED POSTER ART 343 - 354

ÖĞR. GÖR. **SONGÜL MOLLAOĞLU**

ÇAĞIMIZ TEKNOLOJİK GELİŞMELERİNİN SAHNE VE GÖSTERİ SANATLARINDAKİ KOSTÜM TASARIMINA YANSIMALARI

THE REFLECTIONS OF TODAY'S TECHNOLOGICAL INNOVATIONS TO COSTUME DESIGN IN PERFORMING ARTS 355 - 372

DR. ÖĞR. GÖR. **ELİF ÖZHANCI**

GOULD'UN KONTRAPUNTAL YAKLAŞIMI: TEKNOLOJİ, MÜZİK, MİLLİYETÇİLİK

GOULD'S CONTRAPUNTAL APPROACH: TECHNOLOGY, MUSIC, NATIONALISM 373 - 382

DR. **NEVİN ŞAHİN**

KÜLTÜREL MİRASIN KORUNMASINDA FOTOGRAMETRİ TEKNİĞİNİN KULLANILMASI: ANA TANRIÇA HEYKELİ ÖRNEĞİ

THE USE OF PHOTOGRAMMETRY TECHNIQUE IN THE PRESERVATION OF CULTURAL HERITAGE: THE SAMPLE OF MOTHER GODDESS STATUE 383 - 399

ÖĞR. GÖR. DR. **EVREN SERTALP**

DERLEME MAKALELERİ / COMPILATION ARTICLES

KAMERA KÜLTÜRÜNÜN YÜKSELİŞİ VE KİMLİK OYUNLARI

THE RISE OF CAMERA CULTURE AND IDENTITY GAMES 401 - 421

ÖZLEM ŞİMŞEK ESİN

SANAT YAZILARI DİZİN 38 ve 39

ART WRITINGS INDEX 38 and 39 423 - 428

SANAT YAZILARI - 2018 KASIM - SAYI: **39** - ISSN 1300 6665

MAKALELER / ARTICLES

sanat yazıları

SANAT YAZILARI, 2018; (39): 231-248 / ARAŞTIRMA MAKALESİ

20. YÜZYILDAN GÜNÜMÜZE PLASTİK SANAT ESERİNDE ESTETİK BİR DEĞER OLARAK YAZININ VARLIĞI

THE PRESENCE OF WRITING as an ESTHETIC VALUE IN PLASTIC ART WORK FROM THE 20th CENTURY TO THE PRESENT

DR. ÖĞR. ÜYESİ **TANSEL ÇEBER**
Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü
tanselceber@hotmail.com
ORCID ID: 0000-0001-9369-6016

Öz: *Plastik sanatlar alanına ilk olarak yazılı anıtlarla dahil olan yazı, 20. yüzyılın başında önce biçimsel (topografik) değeriyle kolaj ve assamblajlarda, ardından kavramsal sanatta kavramsal değeriyle sanat eserinin parçası olur. Yüzyıl başında Magritte ile gündeme getirilen yazının kavramsal boyutu ardından Kosuth'un dilbilimsel çözümlemeleriyle incelenerek sanat eserinde kullanılmıştır. Kosuth'un dilbilimsel çözümlemeleri günümüzde yazıyı kavramsal boyutuyla farklı biçimlerde eserlerine dahil eden sanatçıların önünü açmıştır.*
Bu makalede amaç yazının tarihsel süreçte plastik sanat eserindeki kullanım ve konumlandırılış nedenlerini göstergebilimsel çözümleme yapılarak analiz etmektir. Bununla beraber araştırmada 20. yüzyıl başında bölümlere ayrılıp, parçalanılarak sanat eserine dahil edilen yazının yapı söküme uğratılması (deconstruction), 21. yüzyılda ise yeniden inşası (reconstruction) ile üretilen çalışmalar üzerinden incelenmiştir.

Anahtar Sözcükler: *Yazı, Plastik Sanatlar, Yapı Söküm, Yeniden İnşa, Göstergebilim.*

Abstract: *The writing, which was first included in the field of plastic art with the written monuments, has become a part of the work of art first in collages and assemblages with its formal value (topographic value) in the beginning of the 20th century and then with its conceptual value in the conceptual art. At the beginning of the century, the conceptual dimension of the writing brought to the agenda with Magritte and later was examined by Kosuth's linguistic analysis and used in the work of art.*

GELİŞ TARİHİ: 23.03.2018 | **KABUL TARİHİ:** 08.08.2018

The aim of this study is to determine the position and the reason of the writing in the history of plastic art through the use of semiotics. In addition, the deconstruction of the text which was included in the work of art at the beginning of the 20th century will be analyzed in the works of 21st century through reconstruction

Keywords: *Writing, Plastic Arts, Deconstruction, Reconstruction, Semiotics.*

Giriş

Sanat eserinde yazının yeri yüzyılı aşkın süredir teorisyen ve sanatçılar tarafından tartışılan bir konudur. Bir tarafta maddi gerçekliği olan, temsili olduğu 'şey'in görsel karşılığı olan sanat eseri, diğer taraftan da tipografik özellikleri dışında biçimsel görünürlüğü olmayan, anlattığı 'şey'i göstermeyen ancak o 'şey'i betimleyerek zihinsel biçimlendirmesini okuyucuya bırakan yazı arasındaki ilişki, içerdikleri zıtlıklar ve aynı zamanda bir 'şey'in anlatımında birbirlerini tamamlamaları bakımından sanat için önemli bir konudur. Yazının 20. yüzyıl başında önce topografik özellikleriyle varlık bulduğu ardından kavramsal olarak bir 'şey'i betimleme gücü ile sanatçıların ilgisini çektiği gözlenmektedir. 20. yüzyıl başından günümüze kadar olan süreçte yazının plastik sanat eseri içinde konumlandırılışı dönemin yapısına göre değişiklik göstermektedir.

Makalede 20. yüzyılın başından günümüze, genel hatlarıyla dönemsel özellikler taşıyan yazının plastik sanat eserinde kullanımı parçalanma, yapısöküm (deconstruction) ve yeniden inşa etme (reconstruction) başlıkları altında üç bölümde incelenmiştir.

Parçalanma

20. yüzyıl başında modernist sanatçıların biçimsel estetik arayışları yazının sanat eserine biçimsel olarak girmesine sebep olur. İlk örnekleri Kübizmde kolajlara eklenen gazete ve dergi parçaları olarak görülen yazının sanat eserine dahil edilmesi, kolajlarda, dekoratif ve tipografik imgelerle biçimsel açıdan sanat nesnesinin kompozisyonunun kurgulanmasında yardımcı eleman olarak ortaya çıkar. Yazının kullanımı burada kavramsal boyutundan ziyade tual üzerinde resimsel bir leke niteliğindedir. Bu tarz çalışmalara en iyi örnekler olarak Kurt Schwitters ve Pablo Picasso'nun kolajları verilebilir (Görsel 1, 2). Her iki sanatçı da bu türden kolajlarında yazıyı resimlerine görsel unsur olarak eklerler; kağıt ve gazete parçalarını, bilet gibi atık nesneleri üzerinde ne yazdığını önemsemeksizin resimlerinde kullanırlar. Bu resimlerde yazı, bütünsel bir anlama sahip olduğu metinden kopartılarak veya içinde bulunduğu bağlamdan bağımsızlaştırılarak, eklendiği resmin içinde sadece tipografik değerleriyle yeni bir biçimsel bağlama kavuşur. Bu örneklerde bir bütünün içinde anlamı olabilecek olan yazı parçalanır; cümleler kelimelere, kelimeler hecelere, heceler harflere bölünür. Bölünen bu parçaların, resmin içinde anlam değerlerine göre değil, biçimsel özelliklerine göre yeniden düzenlendiğinde biçimsel olarak birbiriyle uyumlu ancak okunarak anlamı anlaşılacak bir bütün olmaktan uzak parçalar halinde sanat eserine dahil olduğu söylenebilir.

Görsel 1. Kurt Schwitters, 1920, Merz 19. Pinterest. Erişim: 14.02.2018. https://goo.gl/8yM

Görsel 2. Pablo Picasso, 1913, Gitar / Guitar. Picasso. Erişim: 14.02.2018. https://goo.gl/gTv3uF

20. yüzyıl başında yazının bu şekilde parçalanarak tuvalde resmin plastik değerleri bağlamında kullanılması ardından gelen sanatçılara yeni üretim yolları açmıştır. Bundan sonra sanat tarihine şekil verecek akımlar olan Dada hareketi, Konstrüktivizm, Fütürizm gibi oluşumların önünü açan bu yaklaşım yazının da sanat eseri içindeki konumlanışını değiştirir. Yazının sanat eserinde kullanımı ise her akımın karakteristik özelliklerine göre farklılık göstermektedir.

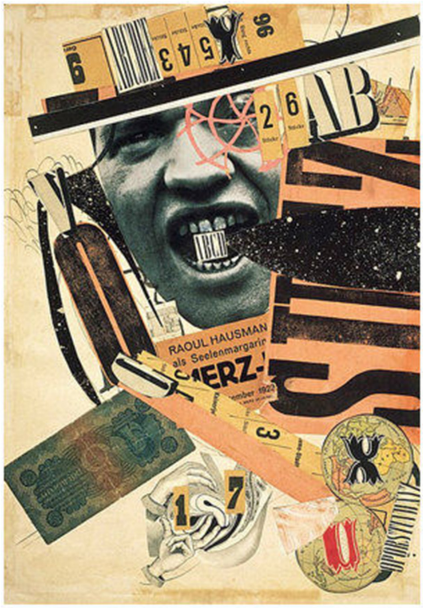
1914'te Birinci Dünya Savaşı ile ortaya çıkan Dada hareketi sanatçıları farklı dil ve anlatım biçimlerini sanat alanına dahil ederek, yaptıkları çalışmalarda kolaj, assamblaj, edebiyat ve daha birçok farklı disiplinden yapısal tekniği kullanırlar. Genellikle dergi, mektup, basın ilanı, afiş ve etiketlerden kesilen metin parçaları ve fotoğraflar yeni bir kompozisyonda bir araya getirilir. Birbiriyle ilgisi olmayan bu parçalarla, yeni anlamlar yaratan bağlantıların kurulduğu, Dada'nın sanat anlayışına uygun biçimde kışkırtıcı düzenlemeler oluşturulur. Dada sanatçıları yazı biçimlerini Kübizm sanatçılarının yaptığı gibi salt fonetik semboller olarak değil; yanı sıra yazıyı anlam gücünden de yararlanarak kullanırlar. Hugo Ball, 1916-17 tarihinde yazdığı "Dada Fragmanları" adlı günlük yazılarında yazının resimdeki plastik değerlerini aşarak yazıyı kavramsal değerleriyle kullanmaya çalışmalarını şöyle anlatır;

> Sözcüğün plastikliğini aşılması çok güç bir noktaya dek geliştirdik. Bu sonuca mantıksal olarak yapılanmış, rasyonel cümlenin feda edilmesi ve bu yüzden, aynı zamanda, belgenin (ancak cümlelerin mantıksal düzene sahip bir sözdizimi içinde zaman alıcı bir şekilde gruplanması sayesinde mümkün olan belgenin) reddedilmesiyle varıldı. [ ]

Sözcükleri bizim "sözün (logos) evanjelik kavrayışını büyülü bir imgeler kompleksi olarak yeniden keşfetmemizi sağlayan kuvvet ve enerjilerle yükledik... (Aktaran Harrison, Wood, 2011. s. 281).

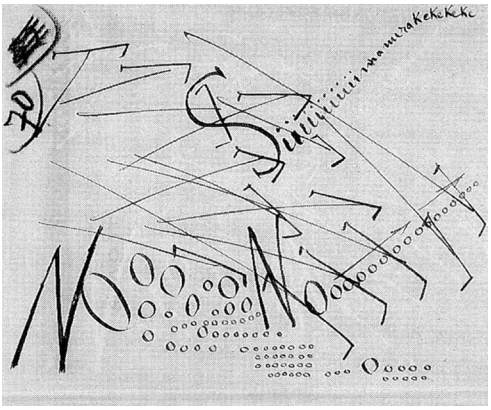
Yazıyı dahil ettikleri kolajlarında kullanılan yazı Dada'nın yüksek sanata, sanat piyasasına ve politikaya karşı duruşunu destekler biçimde sloganlar içermektedir (Görsel 3, 4).

Görsel 3. Hannah Hoch, 1919, Belley Kültürü/Belley Culture. Artsy. Erişim: 14.02.2018. https://goo.gal/B1QTdb

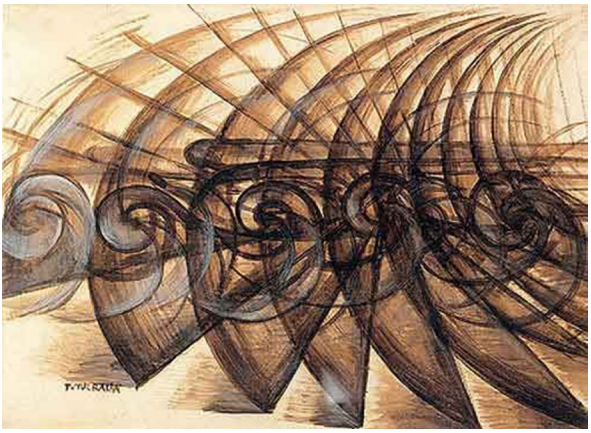


Görsel 4. Raoul Hausmann, 1923, ABCD, Revue. Erişim: 14.02.2018. https://goo.gl/wZhvAa

Yazının sanat eserinde bu şekilde kullanımı dönemin diğer sanat akımları üzerinde de etkili olmuştur. Dada hareketinde yazının kullanımı tam anlamıyla Dadaist anlayışın özelliklerini taşıdığı gibi Fütürizmde de yazı kullanımı Fütürizmin sanata ve hayata dair söylemlerini destekler niteliktedir. Daha çok Fütürist afişlerde karşılaşılan yazının kullanımı yazı kaligrafisi ve bu kaligrafiyle kurgulanan kompozisyon ile aynen Fütürist bir resimde olduğu gibi hız kavramına göndermede bulunur (Görsel 5, 6).

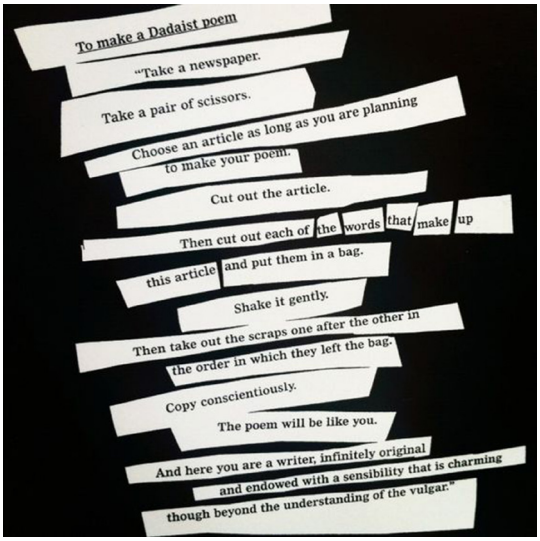


Görsel 5. Filipo Tommaso Marinetti, 1915, Aksiyon / Action.
Pinterest. Erişim: 14.02.2018. https://goo.gl/hdJAuq



Görsel 6. Giacomo Balla, 1913, Bir Motorsikletin Hızı / The Speed of a Motorcycle.
Hermitage. Erişim: 14.02.2018. https://goo.gl/1WNc6b

Dadaist ve Fütürist dönemlerde yazıyı sadece biçimsel özellikleriyle değil kavramsal anlamıyla kullanan sanatçılar da bulunmaktadır. Buna en iyi örnek Tristan Tzara'nın Dadaist bir şiir yazmak için tarif verdiği çalışmasıdır (Görsel 7). Tzara çalışmasında Dadaist bir şiir yazmak için tarif verirken bunu gazete ve dergilerden keserek anlam bütünlüğünden koparıp aldığı cümle ve kelimeleri yeni bir anlam oluşturacak biçimde birleştirerek yapar. Bu çalışmada öncekilerden farklı olarak yazının biçimsel değerinden ziyade kavramsal boyutu ön plandadır çünkü çalışmanın adından da anlaşıldığı gibi Tzara'nın metninde Dada'nın sanat üretme mantığıyla bir Dada şiirinin nasıl yazılacağının tarifi verilir.



Görsel 7. Tristan Tzara, 1920, Dadaist Şiir Yapmak İçin Tarif / Recipe to Make a Dadaist Poem. Rethinked. Erişim: 14.02.2018. https://goo.gl/nFhL7u

Yapısöküm (Deconstruction)

Tzara'nın yazının biçimsel değil de kavramsal boyutunu ön plana çıkaran anlayışı Sürrealizm akımında Rene Magritte ile yeni bir boyuta taşınır. Magritte'in bir pipoyu model alan resminin altına yazmış olduğu "Ceci n'est pas une pipe" / "Bu bir pipo değildir" cümlesi, yazınsal dili ile grafiksel öğeleri -tipografiyi- birleştirerek, dil ve imge arasındaki ilişkiyi irdeler (Görsel 8). "Ceci n'est pas une pipe" / "Bu bir pipo değildir" yazısının hem kaligrafik olarak estetik bir niteliği vardır hem de bir kavram sorgulaması yapar. O halde bu resim iki önerme şeklinde okunabilir: Birinci önermede "Bu bir pipo değildir" yazısı seçilen tipografik özellikleri nedeniyle karşımıza kaligram olarak çıkmaktadır. "Bu bir pipo değildir" yazısının tipografik biçimi üstteki pipo resminin biçimiyle benzerlik göstermektedir. Yani yazı ile imge biçimsel olarak uyumludur. Diğer önerme ise "Bu bir pipo değildir" yazısının kavramsal olarak algılanmasıdır: "Bu bir pipo değildir" yazısı yukardaki pipo resmini işaret ederken bu bir pipo değildir sadece onun resmidir demektedir. Pipo görüntüsü izleyeciyi somut bir pipo imgesine yönlendirirken, alttaki pipo yazısı izleyicinin zihninde olan soyut bir pipoya gönderme yapar. Yazı ile imge arasındaki temel farklılık burada ortaya çıkar.

Görsel 8. Rene Magritte, 1929, Bu Bir Pipo Değildir / Ceci N'est Pas Une Pipe. Wikiart. Erişim: 14.02.2018. https://goo.gl/pWFK3R

Magritte'in "Bu Bir Pipo Değildir" resmindeki temel strateji, yazı ile imge arasındaki temel boşluğu görünür kılmak ve imge (gösteren) ile anlam (gösterilen) arasında varsayılan sabit ilişkinin sorgulanması olarak ele alınabilir. 20. yüzyılın başında Fransız filozof Ferdinand de Saussure göstergebilim çözümlemesinde bir göstergeyi, gösteren (biçim) ile gösterilen (anlam) arasındaki ilişki bağlamında tanımlar. Burada "kendisi o şey olmadığı halde, o şeyi çağrıştırarak iletişim sağlayan her aracı göstergedir." (Erkman, 1987, s.10). Fatma Erkman göstergenin işlevini şöyle tanımlar: "Göstergenin işlevi, bize bir durum ya da olgu hakkında dolaylı yoldan bilgi iletmektir. Doğrudan doğruya bir eylemi gerçekleştirmek yerine gösterge kullanarak istediğimiz bilgiyi edinebiliriz; gösterge kullanarak ya da bir aracı kullanarak da diyebiliriz." (1987, s. 9). "Bu gösterge anlayışında ilişki, gösterenle gösterilen arasında varolan bir ilişkiye indirgenir ve böylece 'gerçeklik' paranteze alınır." (Akdeniz, 2012, s. 36). Gönderge ise "Göstergelerin gerçek dünyada gösterdikleri varlıklar, nesneler ve durumlar [dır]. Gönderge ve gösterge algılanır, gösterilen bir kavram, yani gönderge zihinde uyandırdığı izleni, gerçekleştirdiği görüntü o göstergenin özelliklerinin toplamıdır." (Türk edebiyatı, https://goo.gl/FvgLYD).

Magritte'in "Bu Bir Pipo Değildir" resmi Saussure'un göstergebilim çözümlemesinde bir itiraz niteliğindedir; göstergebilime göre bir pipo resmi gerçek hayattaki bir piponun göstergesidir. Oysa Magritte, bu ilişkinin bu kadar basit bir sabitlikte kurulmadığını hatırlatır. Magritte, "pipo deseni ile aynı pipoyu adlandırabilen metin arasındaki dolayımsız ve karşılıklı bağımlılık" ilişkisini olumsuzlar; "adlandırma ve desen" birbiriyle biçimsel olarak örtüşmekle birlikte söylemsel olarak örtüşmez (Foucault, 2010, s. 29). Çünkü adlandırma yani yazı, desen için 'Bu bir pipo değildir demektedir'.

Gösterenin doğrudan doğruya gösterilene bağlı olduğu, gösteren ile gösterilen arasında birebir karşılıklı ilişkilerin var olduğuna karşı çıkan yapısöküm, Saussurecü göstergebilimin

gösteren ile gösterilenin aynı sayfanın iki ayrı yüzü olduğu temel iddiasını yetersiz bulur. Derrida'ya göre gösterenle ile gösterilenler "sürekli olarak yeni birleşimlere girmelerine bağlı olarak ya birbirlerinden koparlar ya da bir araya gelirler... Anlam sürekli olarak bir gösterenler zinciri boyunca devinir, asla kesin "yerlem"inden emin olamayız çünkü anlam kesinlikle tek bir göstergeye dayanıyor değildir." (Sarup, 2010, s. 54, 55).

Magritte, "dil ile görüntü (imge) arasındaki bütün geleneksel bağıntıları bozmak için", bunlar arasındaki ilişkileri yapısöküme uğratır (Foucault, 2010, s. 25). Magritte'in yapısökümü izleyici fikrini de içine alan bir iletişim düzlemidir. Eser, karşısındaki izleyicinin çoğul konumu sayesinde çoğullaşır; aynı izleyici hem okuyan hem de gören izleyicidir ve onun her iki konumu da aynı anda işgal etmesi eserin konumunu belirler. Bu durumda okuyan izleyici ve gören izleyici biçiminde katmanlaşan alımlama sayesinde sanat eserinin iki katmanın birbiri üstüne binmesi, birbirini olumlamamasını gerçekleştirdiği düşünülebilir.

Yazının sanat eserini yapısöküme uğratan bir araç olarak kullanılması, 1950'li yıllardan sonra kavramsal sanatçılar, özellikle de Joseph Kosuth'un yaptığı işlerle çeşitlenir. "Kavramsal sanatta yazının kullanımı bir düşünceyi belirtmenin en açık yollarından biri olarak görülür. Sözcüğün yazılı betimlemesi, bir düşünceyi belirtmenin yanı sıra estetik bir kalite de içerdiğinden çok sayıda sanatçı tarafından kullanılır." (Germaner, 1997, s. 48). Donald Kuspit biçimden kavrama giden bu süreci şöyle açıklar;

> Dış gerçeklik, sanatçıyı ilgilendirmeyi ve sanatın konusu olmayı sürdürüyordu; ama artık içsel gerçeklik kadar heyecan verici ve zorlayıcı değildi. İç gerçeklik, yaratıcılığı dış gerçeklikten daha çok kamçılıyordu – dış gerçeklik yaratıcılığın hızını keserken iç gerçeklik yaratıcılığı yüreklendiriyordu. Dış gerçeklik algısı yaratıcılığı engelliyorken, iç gerçeklik algısı yaratıcılığı ortaya çıkarıyorsa, zaman sanatçı için iç gerçeklik dış gerçeklikten daha önemliydi (2006, s. 112).

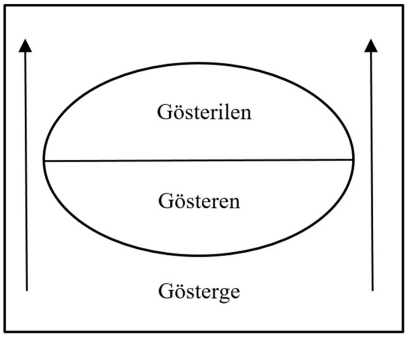
Bu dönemde sanat eserinin tanımında her geçen gün kendine daha fazla yer bulan 'iç gerçeklik' ya da 'kavram', Kosuth'un çalışmalarında yazı ile kuvvetli bir ilişki içindedir; Kosuth'un çalışmalarında yazı hem kaligrafik değeri hem de kavramsal bir güç olarak sanat eserinde yer bulur.

Kosuth 1965 yılında yaptığı "Bir ve Üç Sandalye" (One and Three Chairs) ve "Kutu, Küp, Boş, Temiz, Cam-Bir Tanım" (Box, Cube, Empty, Clear, Glass- a Description) çalışmalarında yazıyı, nesne ve görüntü ile birlikte kullanılır. "One and Three Chairs" çalışması tek bir gösterge üzerine odaklanır; bu gösterge bir sandalyedir. Bir gösterge olarak sandalyenin, göstergebilimsel süreçleri; gösteren, gösterilen ve gönderge olarak çalışmada yer bulur. Kosuth'un çalışması Sassure'ün gösteren ve gösterilen ikilisinden oluşan gösterge modelinden ziyade, Sassure'ün çağdaşı Amerikalı filozof Charles Sanders Pierce'ın Sassure'ün modeline gönderge'yi yani nesnenin kendisini de dahil ettiği modeli üzerine kuruludur (Görsel 9, 10).

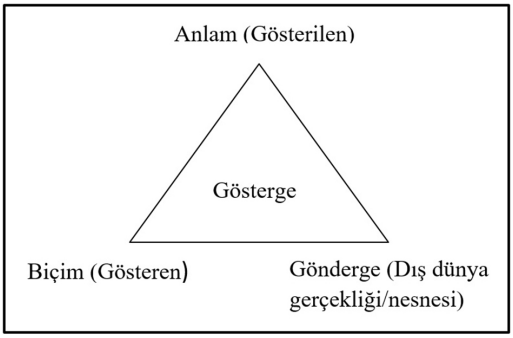
> Saussure'e göre "bir gösterge; bir gösteren ve bir gösterilenden, yani biçim ve bir anlamdan (içerikten) oluşur. Tamamen içerikten yoksun bir biçim, biçimden yoksun bir içerik olamaz. Pierce de Saussure'ün diyadik modeline karşılık göstergebilimsel

bir triadik (üçgen) model oluşturdu. Göstergebilimsel üçgen, bir gönderge, anlam ve biçimin bir göstergede nasıl ayrılmaz bir ilişki içinde olduğunu gösteriyor." (Keser, 2018. s. 164).

Örneklemek gerekirse, Sassure'ün modelinde kağıdın bir yüzü gösterilen diğer yüzü gösteren iken kağıdın kendisi göstergedir, Pierce'de ise kağıdın bir yüzü gösterilen diğer yüzü gösteren, kağıdın kendisi göndergedir. Pierce'de gösterge izleyicinin zihninde karşılık bulan, gösteren, gösterilen ve gönderge'nin bütününden oluşandır (Keser, 2018, s.164) (Görsel 9, 10).



Görsel 9. Saussure'ün Gösterge Modeli.



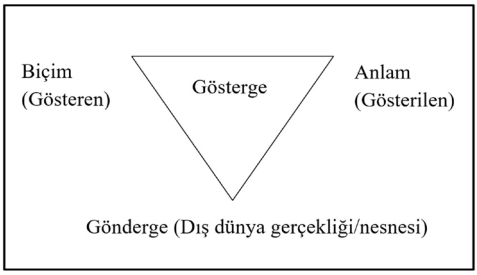
Görsel 10. Pierce'ün Gösterge Modeli.

Buradan yola çıkarak Kosuth'a döndüğümüzde, sandalyenin sözlük tanımı, imgesi ve kendisi bir aradadır ve bunların ortaya çıkardığı birlik aslında göstergenin iletişim düzlemidir. "Bu ilişkide gösterge, bütünün yerine kullanılırken gösterilen, kavram yerine; gösteren de işitim imgesi yerine" kullanılır, nesnenin kendisi de göndergedir (Altuğ, 2001, s. 186). "Pierce; göstergenin birine yönelik olduğunu, yani bir kişinin zihninde, bir eşdeğer gösterge ya da belki de daha gelişmiş bir gösterge yarattığını savun[ur]. Bu gösterge bir şeyin, nesnenin yerini tutar." (Keser, 2018, s. 165).

Kosuth sandalyenin üç ayrı kipinin bir aradalıkları, aralarındaki farklılıklara dikkat çekerken, gösteren, gösterilen ve gönderge arasındaki ilişkinin çoğulluğu ve kayganlığına da dikkati çekmektedir. Böylece Kosuth, gösteren, gösterilen ve göndergeden oluşan göstergenin zihinsel süreçlerini de çalışmanın kendisine yerleştirmektedir.

Sandalyenin fotoğrafı gösteren, sandalyenin sözlük tanımı gösterilen, sandalyenin nesne hali ise göndergedir ve bu üçlünün izleyicinin zihnindeki kavramsal karşılığı olan sandalyenin kendisi göstergedir (Görsel 11, 12). Magritte'ten farklı olarak nesnenin kendisi yani göndergeyi de izleyiciye sunan Kosuth, bu anlamda, Magritte'ten bir adım daha ileri gider ve göstergeyi bütün parçalarıyla birlikte yapısöküme uğratır.

Görsel 11. Joseph Kosuth, 1965, Bir ve Üç Sandalye / One and Three Chairs Moma. Erişim: 16.02.2018. https://goo.gl/abFDFd



Görsel 12. Pierce'ün gösterge modelinin Joseph Kosuth'un "One And Three" adlı çalışmasına uyarlanmış hali.

Kosuth "Kutu, Küp, Boş, Temiz, Cam-Bir Tanım" (Box, Cube, Empty, Clear, Glass- a Description) adlı benzer çalışmasında ise birbirinin aynısı olan beş adet cam küpü yan yana koyar ve bu küplerin üstüne camdan, boş, temiz, kutu (dörtgen) biçimindeki bir küpün kendi özelliklerini yazar (Görsel 13). Kosuth bu işinde, "Bu cümle beş harften oluşur" cümlesine benzer bir biçimde imge ile tanımını veya özelliklerini veren özgönderimsel bir yapı kurar. Burada yapının varlığı, yapının yapısökümüne bağlıdır; 'gönderge' camdan beş küptür, küpün üzerindeki yazılar kutu, küp, boş, temiz, cam ise gösterilendir. Gönderge ile gösterilen ilişkisinin yarattığı gösterge süreci işin kendisinde verilir.

Görsel 13. Joseph Kosuth, 1965, Kutu, Küp, Boş, Temiz, Cam-Bir Tanım / Box, Cube, Empty, Clear, Glass-a Description. Alexanderwilsonart. Erişim: 16.02.2018, https://goo.gl/A7WBTZ

20. yüzyıl başında yazı, sanat eserine yalnızca kaligrafik değeri olan estetik bir biçim olarak dahil edilirken, Dada hareketinden 1980'lere kadar olan süreçte izleyicinin okuyup anlamlandıracağı, nesne ile ilişkisini kurup irdeleyebileceği, yapının yapısöküme uğratılmasına tanıklık edebileceği bir biçimde evirildiği gözlemlenmektedir. Bu sanat eserlerinde, yapısökümün izleyici (alıcı) ile sanat eseri (gönderici) arasındaki ilişkiye dikkat çektiği, hatta giderek bu ilişkinin sanat eserinin varlığının bir parçası haline geldiği söylenebilir. Bu sanat eserlerinde gösterge süreçleri (gösteren: biçim, gösterilen: kavram, gönderge: nesne) sanat eserinin kendisinde yer bulur. Sanat eseri sadece bir gönderge biçiminde

izleyicinin karşısına çıkartılırken gösterge ve gösterilen kısmını izleyicinin zihnine havale etmez. Sanat eseri gösteren, gösterilen ve göndergeyi aynı anda birleştirerek gösterge süreçlerini yapısöküme uğratır. Çünkü Saussurecü göstergebilimde, göstergenin, mevcut olanın yokluğunda, onun yerini almak suretiyle mevcut olanı temsil ettiği düşünülür. Bu anlamda gösterge, "ertelenmiş mevcudiyettir", "anı tehir" eden bir şeydir (Küçükalp, 2008, s. 319). Bu sanat eserleri ise gösterenden elde edilebilecek anlamı veren gösterilenin de çalışmaya dahil edilmesi nedeniyle, mevcut olanın yokluğunun yerini almak, onu temsil etmek gibi bir amaç taşımaz. Böylece sanat eseri, yazının bu biçimdeki varlığıyla sadece kendi anına ve kendi varlığına dikkat çeker.

Yeniden inşa etme (Reconstruction)

1980 sonrası sanat eserlerinde yazı, gösteren ile gösterilene ait farklı katmanların üst üste gelecek biçimde katmanlaştırılması şeklinde kullanılır. 1986 yılında Belçika'da düzenlenen Jan Hoet'in küratörlüğünü yaptığı "Chambres d'Amis" (Arkadaşların Odaları) sergisi, bir grup sanatçının gönüllü olan kişilerin evlerinde sanatsal çalışmalar yapması ve bu çalışmaların ev sahipleri evlerinde yaşamaya devam ederken halka açık bir şekilde üç ay boyunca sergilenmesi fikrinden oluşur. Bu proje kapsamında Joseph Kosuth, Psikanalist Andre Vereecken'in muayene olarak da kullandığı evinde "Sıfır ve Değil" (Zero and Not) adlı uygulamasını gerçekleştirir. Vereecken'in evinin duvarlarına Sigmund Freud'un 1901 tarihli "Günlük Hayatın Psikopatolojisi" kitabının "Kalem Sürçmesi" başlıklı metninden bir paragrafı kalın ve siyah harflerle yazan Kosuth, ardından yazının üstünü kalın bir şerit olacak biçimde karalar. Duvarlardaki yazı, kapı, pencere, havalandırma gibi boşluklarla kesintiye uğrar. Bu şekilde izleyici boşlukları akıldan tamamlayarak güçlükle de olsa yazıyı okuyabilir (Görsel 14, 15). Galeriye dönüşen mekanda "Sözcükler, odanın giriş ve çıkışlarını vurgulayarak mekanı netleştirir ama, aynı zamanda da anlamsızlaştır." (Atakan, 2008, s. 89). İzleyicinin boşlukları tamamlama durumu, yapıt ile izleyici ve sanatçı ile yapıt arasında oluşan sürece gönderme yapar. Aynı zamanda seçilen metinin bilinçaltı nedenli sürçmeler üzerine oluşu, hem sanatçının bilinçaltı sürçmelerini hem de izleyicinin metindeki boşlukları doldurarak okuması sonucunda kendi yorum ve bilinçaltı sürçmelerinin de gündeme gelmesine neden olur. Kosuth bu durumu şöyle açıklar; "... bu, sözcüklere indirgenen bir dildir, okuma dokusunun kendisi ile dile varılır, bu varış başka düzenler kurar, kendisini görünür kılarken körleştirir." (Aktaran Atakan, 2008, s. 89).

Kosuth'un "Sıfır ve Değil" (Zero and Not) adlı çalışmasında yazı, Kosuth'un daha önce ele alınan çalışmalarında olduğu gibi, herhangi bir nesneye ek olarak ya da nesne ile birlikte, nesneyi açıklayıcı olarak sunulmaz. Çalışmada izleyici yazının temel işlevi olan bir şeyi açıklama (gösterilen) özelliğinden mahrum bırakılır; üzerine çizilen, çalışmanın görselliğini tamamlayan şerit (gösteren) ile okunması zorlaşan, bir şeyi anlatma/açıklama özelliği arka plana atılan yazı, gösterilen ile gösterenin birleşmesiyle göndergeye dönüşür. Yazının üstünün çizilmesi ancak şeridin altından okunmaya devam edilmesi Derrida'nın 'söküme alma' terimini hatırlatır. Sarup bu terimi şu şekilde açıklamaktadır;

Derrida'nın düşüncesini anlamaya çalışırken öncelikle kavranması gereken kavramlardan ilki, çoğunlukla İngilizce'ye 'söküme alma' (*under erasure*) diye çevrilen *sous rature* terimidir. Herhangi bir terime *sous rature* deyişini yüklemek demek, önce bir sözcük yazmak sonra üstünü çizmek, ardından da hem sözcüğü hem de üstü çizilmiş halini baskıya vermek demektir. Buradaki düşünce kısaca şudur: Sözcük eksik, daha doğrusu yetersiz olduğundan, ama buna karşın sözcüğün okunabilir kalması da zorunlu olduğundan üstü çizilir. Derrida stratejik değeri yüksek bu işlemi, Varlık sözcüğünün üstünü sık sık çizen (şu biçimde: Varlık) Martin Heidegger'den almıştır. Bu işlem sayesinde hem üstü çizilmiş hali hem de sözcüğün kendisi bir arada bulunur; nitekim sözcük tek başına *yetersiz*, ama onsuz yapamayacağımızdan da *zorunludur* (2010, s. 54).

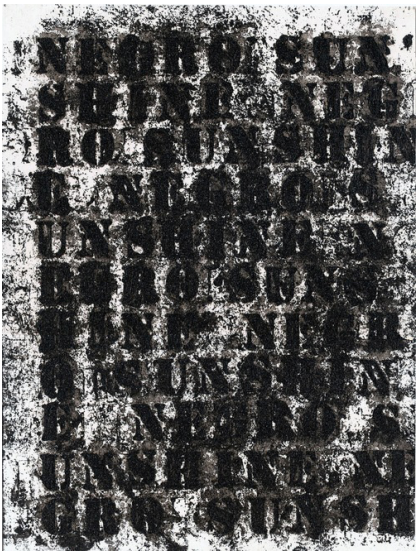
Görsel 14-15. Joseph Kosuth, 1985, Sıfır ve Değil / Zero and Not. Kunstforum. Erişim: 16.02.2018. https://goo.gl/GyV1FM

Yazının gösteren ile deforme edilerek okunurluğunun bozulması onun artık bir gösterilen değil, göndergeye dönüşmesidir. Buna benzer tavırların 1980'lerden günümüze birçok sanatçı tarafından uygulandığını görmek mümkündür. Bu çalışmalarda yazının boyutları değiştirilir, tipografik imgeler birleştirilir, bilindik yazı formları çarpıtılarak eğilir, bükülür ve uzatılır.

Afro-Amerikalı sanatçı Glenn Ligon, yazının okunabilirliğini deforme eden sanatçılara iyi bir örnektir. Ligon, Amerika'da hissettiği yabancılık ve ötekilik duygusunu, teninin rengi yüzünden yaşadığı zorlukları günlüğüne yazdığı metinleri okunmaz hale getirerek çalışır. Bu şekilde ten rengi yüzünden yapılan ayrımın ne kadar anlaşılmaz ve tanımsız olduğuna dikkat çekmeye çalışır (Artcritical, https://goo.gl/6XAPzo). Sanatçı çalışmalarında beyazların coğrafyası olarak gördüğü Amerika kıtasını temsil eden beyaz yüzeyi, Amerika'da yaşayan siyahileri temsil eden siyah harfler ile baskı yaparak doldurmaktadır (Görsel 16, 17).

Derrida, Saussurecü göstergebilimde kavram, yani gösterilenin gösterene oranla daha üstün görüldüğünü iddia eder; "gösterilen kısmının gösteren üzerine imtiyazlı kılındığı bir karakter arz eder. Zira Saussurecü göstergebilime göre, gösterge içerisindeki saf kavram, yani

gösterilen, materyal gösterenle ilişkisi açısından özsel olana tekabül eder." Bu denklemde "duyulur ve anlaşılabilir olan arasındaki ayırım, gösteren ve gösterilen ayrımında temel teşkil edici bir fonksiyon icra eder." (Küçükalp, 2008, s. 324). Ligon'ın işlerinde de yazı, tahrip edilerek görüntüye dönüştürülür ve böylece anlaşılabilir olandan ziyade duyulur olan ön plana getirilir. Sanatçının hissettiklerini anlatan metni (gösterilen) izleyiciye okunur biçimde sunmak yerine, metni net biçimde okunamaz halde leke değeri (gönderge) olarak sunması, izleyiciye kişisel bir duyumsama alanı (gösterge) yaratır. Burada gösteren ile gösterilen tek bir katman biçiminde üst üste gelerek göndergeyi yani sanat nesnesini oluşturur ve izleyici için anlama yönelik değil duyuma yönelik bir işleyiş yaratıldığı düşünülebilir.



Görsel 16. Gleen Ligon, 2007, Zenci Günışığı / Negro Sunshine. Artnet. Erişim: 16.02.2018. https://goo.gl/Wc5Cru

Görsel 17. Gleen Ligon, 2002, Ayna / Mirror. Whitney. Erişim: 16.02.2018. https://goo.gl/CwY4C9

"Zenci Günışığı" (Negro Sunshine) ve "Ayna" (Mirror), beyaz yüzey üzerinde hem siyah yazıyı hem de harflerin üst üste gelmesiyle oluşan leke katmanını aynı anda gözler önüne sererek, bu ikilinin birlikteliğine dikkat çeken eserlerdir. Bu anlamda Ligon'ın işleri gösteren ile gösterilenin birbirine karıştığı bir lekelendirme veya izler olarak değerlendirilebilir, bu da Derrida'nın '*différance*' kavramını akla getirir. Derrida kurduğu '*Différance*' yapısıyla Saussurecü göstergebilim anlayışına karşı çıkar. Saussure'de bir şey'in yapısal kurgusu gösterenle gösterilenin arasında var olan, göstergenin kurulduğu bir ilişkiye indirgenebilirken Derrida '*Différance*'da bir şey'in yapısının gösteren ile gösterilenin rastlantısal ilişkisinden kaynaklanan ve daha çok soyut olan 'iz' ile tanımlanabileceğini söyler. '*Différance*', "gösteren de bir gösterilenle bütünleşip yekpare bir göstergeye vücut vermekten ziyade, sadece gösterilenin bir izini sağlayabilir." (Küçükalp, 2008, s. 330). Artık sadece bir iz haline dönüşen metin,

> ‘fazlalık’tır ve bundan ötürü kendisinin ötesine gider. Metin orada olandan daha fazla bir şey olmak hasebiyle, kendine ek/ilave-olmaklığını (supplementarity) kanıtlar. Orada olan kendisine sınır koyar; kendi sınırlarını, kenarlarını, hudutlarını ve kendi sınırlılıklarını tesis eder. Fakat aynı zamanda metin söz konusu sınır, kenar ve sınırlılıklarından dışa doğru yayılır. Bu yayılma metnin kendisinin başka bir tanım içine yayılması anlamına gelmesi ve saf fark olarak kalmaması demektir (Küçükalp, 2008, s. 330).

“Negro Sunshine” ve “Mirror” çalışmalarında yazının fazlalığından oluşan leke, yazının söylemek istediğini de kapsayarak izleyiciye yazının söylediği dışında bir şey sunmaktadır. “Bu anlamda metin, ne görünen ne görünmeyen, ne içerdeki ne dışardaki, ne mevcudiyet ne yokluk, ne metin ne bağlam ve ne bir ne de çoktur.” (Küçükalp, 2008, s. 331). Yazının üst üste bindirilmesi ile metin ‘anlaşılabilir’ değerini kaybederken oluşan iz/leke izleyiciye yoruma açık ‘özde duyulur’, anlaşılmaktan ziyade hissedilebilir bir ‘şey’ sunmaktadır.

Yazıyı benzer şekilde kullanan bir diğer sanatçı Almanya doğumlu Türk sanatçı Nassan Tur’dur. Tur, 2011 yılındaki “Berlin söylüyor” (Berlin Says) adlı performansında, Berlin’de sokak duvarlarına yazılan grafitileri, galeri mekanında üst üste gelecek şekilde yazar, performansın sonunda okunamayacak hale gelen dikdörtgen şeklinde kırmızı renkte bir karalama ortaya çıkar (Görsel 18). Aynı performansı “Viyana Says” ve “İstanbul Says” adlarında tekrarlayan sanatçı, çalıştığı şehirlerden yüzlerce grafiti toplar, bunu yaparken kişisel ifadelerden veya önemli mesajlar ileten kısa cümlelerden oluşan kısa yazılara odaklanır. Bu duvar yazılarını sanat bağlamına aktaran sanatçı, içi dışardan, yüksek kültürü alt kültürlerden ve anonimliği görünürlükten ayıran sınırları sorgulamayı amaçlar (Görünmezlik Taktikleri, 2011).

Görsel 18. Nassan Tur, 2010, Berlin Diyor ki / Berlin Says.
Pietmondriaan. Erişim: 19.02.2018. https://goo.gl/JUZJrt

Yazıların süreç içinde üst üste yazılması aynı zamanda bir silme işlemidir ancak bu silmenin amacı silmeyi okunur kılmaktır. Son karede üst üste binen yazıların artık okunamadığı kırmızı leke hem gösterenin hem de gösterilenin üstünün çizilmesi biçiminde noktalanır. Ortaya çıkan kırmızı leke gösterilenin gösteren ile karalanması eylemi ile izleyiciye bırakılan duyumsama alanı yani göndergedir. Kosuth’un ‘Zero and Not’ çalışmasında ve Ligon’un ‘Negro Sunshine’ ve ‘Mirror’ çalışmalarında yaptığı gibi Tur da burada göstergeyi oluşturan gösterilen ile göstereni birbirleriyle çakıştırıp, okunurluğun kaybolmasıyla göndergenin yeniden inşasını, başka bir deyişle silinenin ancak duyumsanarak okunmasını izleyiciye bırakır.

Yeniden inşa etme süreci, Ligon’ın işlerinde palimpsest bir yapı gösterirken Tur, yeniden

inşa etmeyi performatif bir alana çeker. Tur'un çalışmasında göze çarpan ayrıcı özellik performatif olarak bedenin ve üretim sürecinin de denklemde yer bulmasıdır. Burada performatif eylem durumu göstergeyi oluşturan bir göndergeye dönüşür ve bu eylem durumu çalışmanın tanımında bağlam kadar önemlidir. Keser bağlam eylem ilişkisini şöyle özetlemektedir; "Anlamın anlaşılması (aydınlatılması) için bağlam, eylem kadar gereklidir. Bir bağlamın anlamı da eylemler tarafından belirlenir." (Keser, 2018, s. 167). Barthes ise sanatçının beden hareketini şu biçimde ifade etmektedir: "Sanatçının hareketi–ya da hareket olarak sanatçı–eylemlerin nedensel zincirini, budistin *karma* olarak adlandırdığı şeyi kırmaz, ama anlamını kaybedinceye kadar onu bulanıklaştırır ve onu karıştırır. ... *Yazı* artık hiçbir yerde oturmaz, kesinlikle *fazlalık*tır." (2014, s. 147).

Sonuç

Makalede 20. yüzyılın başından günümüze, genel hatlarıyla dönemsel özellikler taşıyan yazının plastik sanat eserinde kullanımı parçalanma, yapısöküm (deconstruction) ve yeniden inşa etme (reconstruction) başlıkları altında üç bölümde incelenmiştir.

20. yüzyılın başında, özellikle Kurt Schwitters ve Pablo Picasso'nun kolajlarında, yazının biçimsel ve kaligrafik değeriyle kullanıldığı söylenebilir. Burada yazı, sanat eserinin kompozisyonuna eşlik eden yardımcı bir elemandır ve yazıda ne yazdığının önemi yoktur; yazı daha önce ait olduğu bütünden koparılarak alınır ve biçimsel kompozisyon içerisinde kullanılır. Yazı, metnin parçalanmasıyla cümle, kelime, hece ya da harf olarak sanat eserine biçimsel özellikleriyle dahil olur.

1980'lere kadar olan dönemde ise yazının sanat eserinde kullanımında başta göstergebilim, yapısalcılık ve yapısöküm olmak üzere dönemin düşünce akımlarından etkiler görülür. Bu sanat eserlerinde yazının eser içinde genellikle okunabilir olarak kullanılmasından kaynaklı olarak sanat eseriyle izleyici arasındaki iletişimde yazının 'gösterilen' özelliğinin ön planda olduğu söylenebilir. İzleyiciye gösterilen, gösteren ve gönderge ilişkisinin irdelendiği bir zeminde sunulan sanat eseri, yapısöküm mantığı çerçevesinde irdelenir.

20. yüzyıl başında biçimsel bir öğe olarak leke değeriyle sanat eserinin kompozisyonuna dahil edilen yazı, 1980 sonrasında yine leke değeri ile gündeme gelir. Ancak süreç içerisinde öncelikle parçalanan ardından yapı söküme uğratılan yazı bu sefer sanatçılar tarafından yeniden inşa edilerek leke değerine dönüştürülür. Kurt Schwitters ve Pablo Picasso'nun kolajlarında leke değeri olarak kullanılan yazı, kompozisyonu oluşturan öğelerden bir tanesi iken, 1980 sonrasında ise yazının yine bir kompozisyon oluşturduğunu söylemek doğru olmakla birlikte burada yazı, kompozisyona dahil edilen bir öğe değil onu kuran kurucu öğedir. Bu çalışmalarda Derrida'nın '*Différance*' kavramıyla özleştirilecek biçimde üst üste bindirilerek okunurluğu/anlaşılırlığı bozulan yazı, ortaya çıkan leke değeri ile 'duyulur' olarak izleyiciye sunulur. Bu şekilde yazı tarih boyunca işlevi olan iletme aracı olma görevini anlaşılabilirliği üzerinden değil, plastik sanat eseri içerisinde edindiği kavram gücü ile izleyiciye iletilir.

Sonuç olarak süreç içinde farklı sanatçılar tarafından önce biçimsel özellikleriyle ardından anlaşılabilir olma özelliği ile plastik sanat eserinin kompozisyonuna bir unsur olarak dahil edilen yazının günümüzde ait olduğu plastik sanat eserlerinin temel kurucu unsurlarından birisi olduğunu söylemek ve bununla beraber yazının sadece biçimsel ya da anlaşılabilir olma özelliği ile değil lekesel plastik değeri üzerinden duyumsanabilir olduğu söyleminin plastik sanat eserleri içinde kendine yer bulduğunu ifade etmek de mümkündür.

Kaynakça

Akdeniz, Emrah. (2012). Derrida'da Kökensiz Düşüncenin Kökeni olarak Différance. *Possee-ible Düşünme Dergisi/Journal of Thinking,* 1, s. 33-49.

Altuğ, Taylan. (2001). *Dile Gelen Felsefe.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Atakan, Nancy. (1998). *Arayışlar.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Barthes, Roland. (2014). *Görüntünün Retoriği, Sanat ve Müzik* (A. Koç, Ö. Albayrak, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Erkman, Fatma. (1987). *Göstergebilime Giriş.* İstanbul: Alan Yayıncılık.

Foucault, Michel. (2010). *Bu Bir Pipo Değildir* (S. Hilav, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Germaner, Semra. (1997). *1960 Sonrası Sanat.* İstanbul: Kabalcı Yayınevi.

Görünmezlik Taktikleri. (2011). *Görünmezlik Taktikleri Sergisi Kataloğu*. İstanbul: Ofset Yapımevi.

Harrison, C., Wood, P. (2011). *Sanat ve Kuram 1900-2000 Değişen Fikirler Antolojisi* (S. Gürses, Çev.). İstanbul: Küre Yayınları.

Keser, Nimet (Ertaş). (2018). *Sanat Metodolojileri.* İstanbul: Ütopya Yayınevi.

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

Küçükalp, Kasım. (2008). *Batı Metafiziğinin Dekonstrüksiyonu: Heidegger ve Derrida.* Bursa: Sentez Yayınları.

Sarup, Madan. (2010). *Eleştirel Bir Giriş: Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm* (A. Güçlü, Çev.). İstanbul: Kırk Gece Yayınları.

Phinney, Maddie. (2011). "This, and the Other: Glenn Ligon at the Whitney". *Artcritical.* Erişim: 19.02.2018, https://goo.gl/Ht5pTS

Türk Edebiyatı. Erişim: 26.02.2018, https://goo.gl/hXZaM3

SANAT YAZILARI, 2018; (39): 249-262 / ARAŞTIRMA MAKALESİ

BİHZÂD'IN MİNYATÜRLERİ: MİNYATÜR SANATINDA ZAMAN VE MEKÂNIN İNŞASINA DAİR İKİ ÖRNEK

THE MINIATURES OF BİHZÂD: TWO EXAMPLES FOR THE CONSTRUCTION OF TIME AND SPACE IN MINIATURE ARTS

DR. ÖĞR. ÜYESİ **EMRE DEMİREL**
Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü
emredem77@gmail.com
ORCID ID: 0000-0001-6424-1530

ARŞ. GÖR. **ZEYNEL DÜNDAR**
Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü
zeynel.dndar@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-0762-3361

Öz: *Bugüne kadar doğu kültürlerinde yer alan minyatür sanatına dair birçok araştırma yapılmıştır. Bunlardan bazıları özellikle minyatürlerdeki mimari mekân anlatımını ele almıştır. Bu çalışmalar ortak olarak mekânları biçimlendiren en önemli referansın minyatüre özgü bir takım geometrik kurallar olduğunu ortaya koymuşlardır. Gerçekten de minyatürler bir takım eğrisel ve doğrusal çizgilerden oluşan bir örüntü üzerine inşa edilmekte ve bu düzen minyatürün genel anlamda kompozisyonunun oluşmasına yardımcı olmaktadır. Minyatürlerde yer alan mimari yapılar ve mekânlar bu düzenden bağımsız değildir. Bu makale bu yaklaşıma katılmakla beraber mekânın biçimlenmesinde zaman kavramının da etkin olduğunu tartışmaktadır. Bu bağlamda minyatürlerdeki mekânların biçimlenişi geometrik bir mesele olduğu kadar zaman kavramıyla da ilgili bir meseledir. Buna göre minyatüre atfedilen zaman anlık bir zaman değildir, süregelen (hareketli) zamandır. Süregelen zaman resimsel mekândan çok deneyimlenen mekân kavramını ortaya koymaktadır. Bu anlamda minyatür mimari mekânı görsel bir obje olmaktan çok koreografik bağlamda deneyimlenen bir olgu olarak kavramlaştırmaktadır. Bu argüman çerçevesinde çalışma 1450 – 1535 yılları arasında yaşamış minyatür sanatçısı Kamāl ud-Dín Behzād'ın iki çalışmasını analiz etmektedir.*

Anahtar Sözcükler: *Minyatür, Hareketli Zaman, Mekân, Koreografi, Mekansâl Deneyim.*

GELİŞ TARİHİ: 25.06.2018 | **KABUL TARİHİ:** 03.09.2018

Abstract: *So far there has been much research investigated the miniature art in eastern cultures. Some of them particularly focused on the narration of architectural spaces in miniature paintings. According to those studies the formation of spaces in miniatures is based on some geometrical rules. It is undeniable fact that miniatures are constructed on a geometric pattern which consists of some linear and diagonal lines and axes. This pattern gives miniature its shape and governs its overall composition. The depiction of architectural buildings and spaces are not independent from this geometric order. Although this research agrees this claim, it argues that as well as geometric norms the concept of time plays important role in the formation of architectural spaces in miniatures. Accordingly the time in miniatures is not momentary but durational and processual. Durational time gives attention not to the picture-like appearance of the spaces but experience of them. In this regard, miniature art suggests us to consider architecture not as an object-like reality but rather as an experiential reality. Within this frame work this article explores the two miniature works of Kamãl ud-Dín Behzãd (1450-1535).*

Keywords: *Miniature Art, Durational Time, Space, Choreography, Spatial Experience.*

Giriş

Minyatür sanatı mimari yapıları ve iç mekânları kendine özgü bir anlatım biçimiyle sunmaktadır. Bilindiği gibi minyatürlerdeki mekânlar Rönesans'la beraber resim sanatına ve mimarlığa kazandırılan bir perspektif duygusu içinde anlatılmamaktadır. Bununla beraber bugüne kadar yapılan birçok çalışma minyatürlerdeki mekân oluşumunu batıda ortaya konan perspektif kurallarına dayanarak açıklamaya çalışmış ve minyatürlerin kendine ait ortogonal bir perspektife sahip olduğu sonucuna varmıştır[1]. Bu çalışma minyatürlerdeki mekân olgusunu herhangi bir perspektif kuralına veya geometrik bir bakış açısına dayanmadan "zaman – mekân" ilişkisi bağlamında ele almaktadır.

Tasvir edilen her mekân bir zaman olgusuna sahiptir. Mekâna atfedilen zaman ister iki boyutlu olsun ister üç boyutlu o mekânla izleyici arasında nasıl bir iletişim kurulacağını belirler. Örneğin tek kaçışlı veya çift kaçışlı perspektifle tasvir edilen mekândaki zaman anlık bir zamandır. Böyle bir kompozisyon izleyicinin kendisi için önceden belirlenmiş bir noktadan mekâna bakmasını ister (Florensky, 2001, s. 10-11). Diğer bir deyişle mekân izleyiciye mekân içinde hareket etmemesini, sabit bir noktada durup bu noktadan mimari detayları izlemesini önerir. Bu durum tıpkı bir fotoğraf karesinde olduğu gibi mekânın belli bir zaman diliminde dondurularak sunulması şeklinde düşünülebilir. Walter Benjamin'e göre mekâna atfedilen zamanın bir anla sınırlandırılması bizim mekâna sınırlandırılmış bir açıdan bakmamıza bu da mekânla kuracağımız diyalektiğin görsel düzeyde kalmasına neden olacaktır. Bir anlık zaman diliminde mekâna dair algılanan şey onun resimsel görün-

[1] Konuyla ilgili Lisa Golombek in yazdığı *Timurid Art and Culture:Iran and Central Asia in the Fifteenth Century* adlı kitap, Robert Hillenbrand'ın yazdığı *The Uses of Space in Timurid Painting* adlı makale ve, Razia Latif ve Gulzar Haider'in yazmış olduğu *Spatial Geometry in Islamic Art and Architecture* adlı makale ele alınabilir.

tüsüdür (Panofsky, 1991, s. 63). Öte yandan mekân anlık (resimsel) bir olgu olduğu kadar içinde hareket edilen koreografik bir olgudur.

Perspektifteki anlık zamanın aksine minyatürler akışkan, dinamik (süregelen) zaman algısına sahiptir. Minyatürlerdeki diğer nesnelerle beraber mekânlar da akışkan bir zaman olgusu içinde anlatılmaktadır. Zamanın sürekliliği izleyicinin mekâna sabit bir noktadan bakması yerine mekân içinde sürekli hareket etmesi anlamına gelmektedir. Bu süreklilik mekânın seyredilen donuk bir imajdan öte, içinde (hareket edilerek) yaşanılan ve deneyimlenen özelliğini öne çıkarmaktadır. Le Corbusier'in de belirttiği gibi mekâna dair duygusal deneyimlerimiz beş duyuya sahip bedenimizin mekân içerisindeki hareketiyle oluşmaktadır. (Le Corbusier, 2018, s. 38). Böyle bir durumda mekân bütün bedensel duyularımızla etkileşime geçerek bir deneyim inşa eder. Donlyn Lyndon ve Charles Moore'a göre mekândaki harekemizle elde edilen bu duygusal deneyimler görsel estetiğin ötesinde bir duyumsamadır (Lyndon, Moore, 1994, s. xiii).

Yukardaki bilgiler doğrultusunda bu makalenin temel argümanı şu şekildedir: zamanın "anlık zaman" ve "hareketli zaman" olarak ayrılması mekânın "seyredilen mekân" ve "deneyimlenen mekân" olarak kavramsallaşmasına neden olmaktadır. Minyatürler mekânların ve yapıların mimari bir obje olarak nasıl göründüğünden çok nasıl deneyimlendikleri ile ilgilenmektedir. Diğer bir deyişle minyatürler için yapıların veya mekânların cephelerinin nasıl göründüğünün, hangi mimari stile sahip olduklarının ve nasıl bir geometrik düzen içinde inşa edildiklerinin önemi yoktur. Minyatürler bu biçimsel özelliklerin gerçekçi resimsel tasvirleri yerine mekânda yaşanılan duygusal ve bedensel deneyimleri tekrar hissettirmeyi amaçlamaktadır.

Bu anlamda minyatürler bir resim sanatı olmanın ötesinde mimari anlamda da bir mesaj vermektedir. Minyatürler için yapılar ve mekânlar "mimari obje" olarak tanımladığımız fiziksel ve biçimsel bir gerçeklikten çok deneyimsel bir gerçekliktir. Burada önemli olan mekânla insan arasındaki iletişimi görsel etkileşimle sınırlandıran biçimsel özelliklerin tasarlanmasından çok mekândaki duygusal deneyimlerin ve koreografinin tasarlanması ve anlatılmasıdır. Buna göre mimarlık formalist (görsel, biçimsel ve geometrik) bir yaklaşımdan çok "topografik"[2] bir yaklaşımla ele alınmalıdır. Bu yaklaşımda tasarımı şekillendiren öncelikli kaynak soyut biçimsel normlar değildir, bunun yerine insan bedeni ile mekân arasında kurulan duygusal diyalekttir.

Bu argüman çerçevesinde makalede minyatür sanatçısı Kemâleddin Bihzâd, orijinal ismiyle Kamāl ud-Dín Behzād'ın (1450 – 1535) yaptığı iki minyatür örneği ele alınacaktır.

[2] Mimarlık Kuramcısı David Leatherbarrow *Topographical Stories* adlı kitabında "topografi" kavramına değinmektedir. Burada "topografi" yeryüzü şekillerinin gösterildiği grafik anlatı şeklinde kullanılmamaktadır, daha çok üzerinde hareket edilen düzlem anlamındadır. Buna göre bu düzlem üzerinde hareket ederken yaşadığımız durumlar, duygusal deneyimler bir mekânı belleğimizde inşa etmektedir. "Topografik yaklaşım" mekânın üç boyutlu görüntüsünden çok mekânın koreografik örüntüsünü ve buna bağlı olarak yaşanan durumsal anları ele almaktadır.

Bunlardan ilki İranlı şairler Şeyh Sadi-i Şirazi (1210 – 1292) ve Nureddin Abdurrahman Câmî'nin (1414 – 1491) anlatılarına dayanarak 1488 yılında yapılan ve Yusuf ile Züleyha arasındaki bir olayı ele alan minyatürdür[3]. Diğer minyatür ise 1494 yılında Nizami tarafından kaleme alınan 5. Abbasi halifesi "Harun Reşid ve Berber" adlı hikâye için yapılan çalışmadır[4] (Ganğawi, 1946). Söz konusu minyatürler ilk aşamada "zaman – mekân" bağlamında analiz edilecek ve mekânların sürekli (döngüsel) zaman kavramı içinde nasıl şekillendiği incelenecektir. İkinci aşamada minyatürlerin mekânsal deneyimi nasıl yansıttıkları ve mekândaki duygusal atmosferi nasıl hissettirdikleri ele alınacaktır. Burada minyatürler anlattıkları hikâyelerden bağımsız değildir. Bu anlamda hikâyede anlatılan mekânsal deneyimler minyatürlerde anlatılan mekânsal deneyimleri anlamamıza yardımcı olacaktır. Çalışmada özellikle Kemâleddin Bihzâd'ın çalışmaları seçilmiştir. Bunun en önemli nedeni minyatür sanatı Bihzâd döneminde en üst seviyeye gelmiştir. Diğer taraftan Bihzâd tarafından yapılan minyatürler o döneme kadar yapılan minyatürlerin bütün tipik özelliklerini içermektedir (Barry, 2004, s. 147). İlk örneği incelemeye geçmeden önce Kemâleddin Bihzâd hakkında kısaca bilge vermek yararlı olacaktır.

Kemâleddin Bihzâd

Bihzâd 1450 yılında bugün Afganistan'ın güneybatısında yer alan Herat şehrinde doğmuştur. O yıllarda Herat Timur imparatorluğunun başkentidir ve şehir önemli mimari yapıtların yapıldığı, kültürel ve sanatsal anlamda zengin saray yaşantılarıyla bilinen bir şehirdi. Bu durum o dönemde önemli kültür şehirleri olan Şam, Bağdat, Şiraz ve Semerkant gibi şehirlerde yaşayan birçok önemli şairin, yazarın, sanatçının ve bilim adamının Herat'a gelmesini sağladı. Herat, Bihzâd'ın yaşadığı yıllarda bir şehir olmanın ötesinde Orta Asya'da İslam sanatını zenginleştiren bir okuldur. İşte böyle bir dönemde Bihzâd ünlü ressam Mirak Nakkaş ve Ali Şir Nevai tarafından eğitilmiş ve Timur hükümdarı Hüseyin Baykara tarafından minyatür yapmak üzere görevlendirilmiştir. Herat'ın 1507 yılında Timur imparatorluğunun elinden çıkmasıyla Bihzâd Safevi Devleti hükümdarı Şah İsmail için çalışmaya başlar. Tebriz'de kraliyet atölyesinin başına getirilir ve geç dönem Safavi resminin gelişmesinde önemli rol oynar (Barry, 2004, s. 152-153).

Sürekli (Döngüsel) Zaman ve Mekânsal Deneyim

İnceleyeceğimiz ilk çalışma İranlı Şair Şeyh Sadi-i Şirazi tarafından yazılan "Bostan" adlı eser için yapılan bir minyatürdür. Orijinal kitap Bihzâd'dan çok önce 1257 yılında tamamlamıştır. Kitabın Timur imparatoru hükümdarı Hüseyin Baykara döneminde bir kopyası hazırlanır ve Bihzâd'dan kitabın minyatürlerinin yapılması istenir. Söz konusu kitapta Sadi'nin

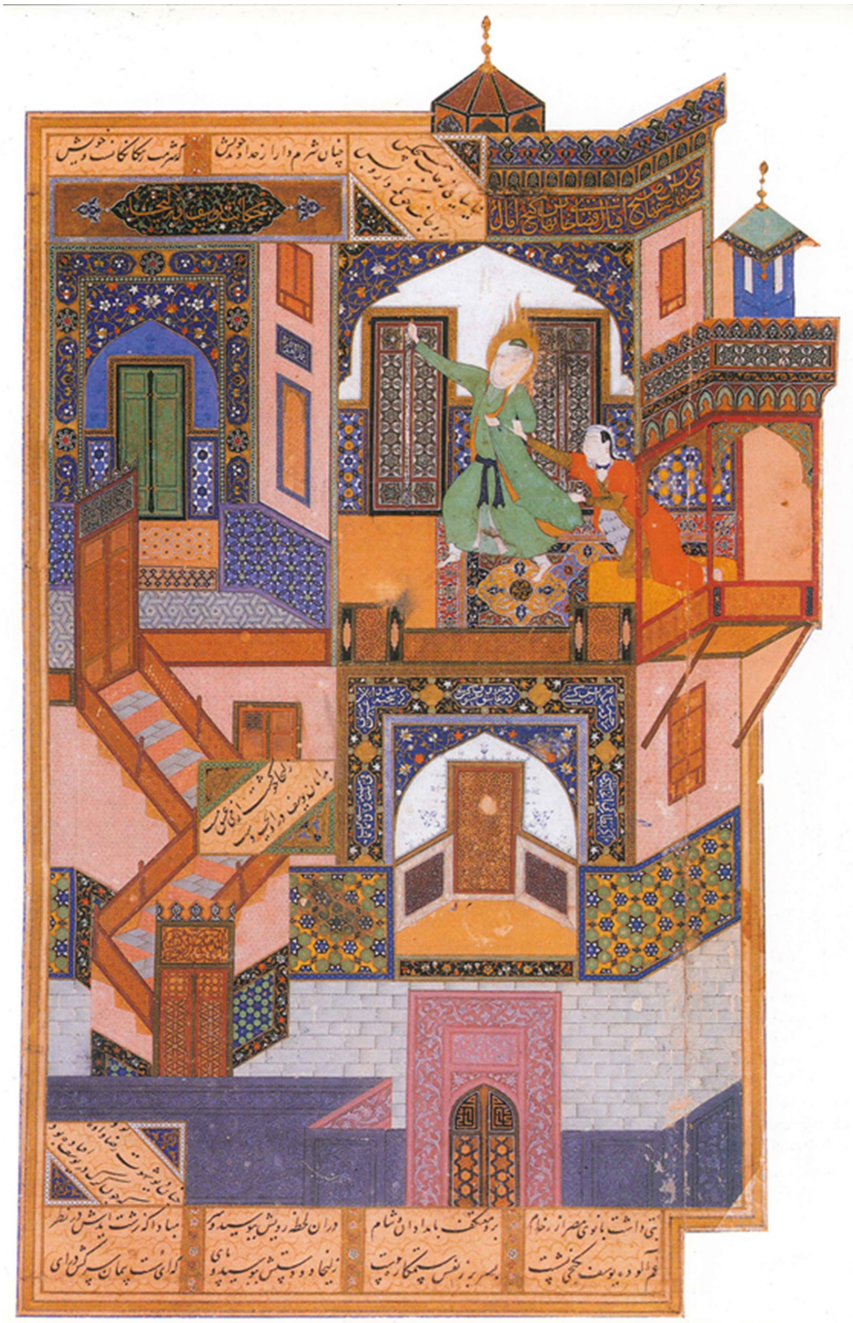
[3] Söz konusu minyatür Şeyh Sadi Şirazi (1210-1291) tarafından 13.yy'da yazılmış "Bostan" adlı şiir kitabının 1488 yılında yazılmış koyasında 52 numaralı folyo (sayfa) numarasıyla yer almaktadır. Bu eser şu anda Mısır Ulusal Kütüphanesinde 908 envanter numarası ile saklanmaktadır.

[4] Söz konusu minyatür şair Nizameddin İlyas Bin Yusuf veya Genceli Nizami (1141- 1209) Beş Mücevher adlı eserinin 1494 yılında yazılmış kopyasında 27 numaralı folyo (sayfa) numarasıyla yer almaktadır. Bu eser şu anda British Library'de 6810 envanter numarası ile saklanmaktadır.

hayata dair gözlemleri, düşünceleri ve insan psikolojisi bazı anekdotlar ve dini hikâyelerle anlatılmaktadır. Makalede ele alınan minyatür Kuran ve İncil'de geçen Yusuf Peygamber'le antik Mısır döneminde yaşamış vali Potifar'ın eşi Züleyha arasında geçen bir olayı anlatmaktadır. Hikâyeye göre Yusuf, Potifar'ın yardımcısı olarak çalışmaktadır. Züleyha Yusuf'un cazibesine kapılır ve aşık olur. Bir gün Yusuf'u sarayına çağırır ve beraber olmayı teklif eder. Bu teklif karşısında dehşete kapılan Yusuf kaçmaya çalışır fakat, saray o kadar büyük ve o kadar çok kapısı vardır ki kaçmak hemen hemen imkansızdır (Konucu, 2013, s. 38 - 40).

Resimde Bihzâd tarafından tasvir edilen Yusuf ile Züleyha arasında geçen olayın meydana geldiği saray görülmektedir. Yapı dikdörtgen şeklinde bir çerçeve içine oturtulmuş ve bu çerçevenin alt ve üst kısmına yazılar eklenmiştir. Bu aynı zamanda yapının dış sınırları olarak kabul edilebilir. Resme baktığımızda dikkatimizi çeken ilk şeylerden bir tanesi yapının bir cephesinin olmayışıdır. Cephe kaldırılarak iç mekânların tümü görünür hale getirilmiştir. Öte yandan burada şu bilginin altını çizmekte fayda var: Gerçek anlamda bir yapının cephesi kaldırılsa bile tüm iç mekânların resimde tasvir edildiği aynı anda görülmesi mümkün değildir. Hikâyede birbirine açılan odalar geometrik bir düzen içinde yukardan aşağıya doğru sıralanmış, kompozisyonun sol alt köşesine zig - zag şeklinde bir merdiven yerleştirilmiştir. Hikâyenin kahramanları kompozisyonun sağ üst köşesine yerleştirilmiştir. Resimde kompozisyonu merkezileştiren tek bir odak noktası (kaçış noktası) oluşturmaktan özellikle kaçınılmıştır. Hillenbrand'a göre bütün dikkatin belli bir noktada toplanması ve tüm kompozisyonun o noktada merkezileşmesi minyatürde istenmeyen bir durumdur (Hillenbrand, 1992, s. 77). Bunun yerine yukardan aşağıya sıralanan her bir oda kendi içinde bir odak noktası oluşturarak dikkatin tüm kompozisyona eşit dağılmasını sağlamaktadır. Bu anlamda her bir odanın arka duvarında orta noktada bir kapı yer almakta ve kapının sağında ve solundaki duvarlar kapıya doğru eğilmektedir. Böylelikle her bir oda kendi içinde bir odak noktası görevini görmektedir (Görsel 1).

Üzerinde durulması gereken diğer bir detay her bir odanın birbirine zıt renklerle boyanmış olmasıdır. En üstte sağda Yusuf ve Züleyha'nın bulunduğu odanın arka duvarı beyaz renkteyken onun hemen sol yanındaki oda maviyle boyanmıştır. Hemen akabinde sağ alttaki odanın rengi beyaza dönüşmekte ve bu beyaz renk hemen altındaki pembe kapıyla bir zıtlık oluşturmaktadır. Birbirine zıt olan renkler dinamik bir etki yaratarak dikkatin sıcak renkten soğuk renge veya soğuk renkten sıcak renge doğru çekilmesini sağlar. Dolayısıyla izleyicinin sağ üst köşede Yusuf ile Züleyha'nın olduğu beyaz renkli odadan hemen yanındaki mavi renkli odaya, oradan da eğik konumdaki merdiveni takip ederek aşağıdaki beyaz renkli odaya, en sonunda da pembe renkli kapının olduğu bölgeye çekilir. Bir renkten diğerine geçiş tıpkı bir biri ardına yanıp sönen ışıklar gibi bir hareket hissi uyandırmaktadır (Kandinsky, 2009, s. 66-67).



Görsel 1. Kemâleddin Bihzâd, 1488, Yusuf ile Züleyha'nın Hikayesi / Tale of Joseph and Zuleykhâ
Barry, Micheal. (2004). Figurative Art in Medieval Islam and the
Riddle of Herat (1465 – 1535). Spain: Flammarion, s. 202.

Buna göre değişen renkler bir odadan çıkılıp diğerine girilmeyi diğer bir değişle bir mekândan diğerine hareketi izleyiciye tekrar yaşatmaktadır[5]. Bihzâd'ın yapmak istediği akan (hareket eden) bir zaman olgusu içinde bir mekândan diğerine hareket edilerek yapının nasıl deneyimlendiğini izleyiciye hissettirmektedir. Hikâyede anlatıldığı gibi Züleyha'nın oturduğu sarayda dış kapıya ulaşmak için bir çok odadan geçmek gerekir. Hikâyenin kahramanı bir odayı terk ettiğinde karşısına yeni bir oda çıkmaktadır. Bu amaca ulaşmak için kat edilmesi gereken yeni bir mesafe demektir. Böylece her yeni oda saraydan çıkmak ve Zülayha'dan kurtulmak için yenir bir umut doğurmakta fakat maalesef yapı buna izin vermemektedir.

Görüldüğü gibi Bihzâd yapıyı perspektif kuralına uyarak çizmemiştir. Yapıyı perspektif kuralına göre çizmek dikkati merkezileşmiş bir odak noktasına toplamak demektir. Diğer bir deyişle yapıya anlık bir zaman olgusu içinde bakmak demektir. Bunun tam tersine minyatür örneğinde yapı hareketli bir zaman olgusu içinde tasvir edilmiştir. Buna göre yapının (bir fotoğraf karesindeki gibi) nasıl göründüğünden çok içinde hareket edilerek nasıl deneyimlendiği daha önemlidir. Minyatürde yapıya atfedilen zaman aynı zamanda bir mimari yapıya nasıl bakıldığının da göstergesidir. Burada yapı biçimsel bir değerden öte deneyimlenen bir değerdir. Bu çerçevede minyatürün diğer detaylarını da incelemek yararlı olacaktır.

Yusuf ile Züleyha'yı konu alan minyatür zig-zag şeklinde bir gride oturtulmuştur (Hillenbrand, 1992, s. 78). Resmin sağ üst köşesinde yer alan Yusuf ve Züleyha kollarını diyagonal şekilde resmin sol köşesine doğru kaldırmıştır. Yere çömelmiş Züleyha'nın hemen arkasında bir balkon yer almaktadır. Balkonun yan tarafı diyagonal şekilde aşağı doğru eğilmiştir. Bu eğiklik resmin sol alt kısmında zi-zag şeklindeki merdivenin üstündeki diyagonal yazıyla eşleşmektedir. Böylelikle resmin üstünde diyagonal şekildeki yazıyla başlayan aşağıya doğru yönelim Yusuf ve Züleyha'nın kollarıyla eşleşerek balkona kadar devam etmekte, balkonla beraber resmin sol aşağı köşesine, merdivene doğru yön değiştirmektedir.

Resmin sol üst köşesinde yer alan odanın sağ yan duvarı resmin üstündeki diyagonal yazıyla paralel olacak şekilde eğik konumlandırılmıştır. Benzer şekilde bu eğiklik aşağıdaki beyaz odanın sağ yan duvarıyla eşleşerek aşağıya doğru bir yönelim oluşturmaktadır. Beyaz odanın sol yan duvarı merdivenin altındaki kapının sağ yan duvarı ile eşleşerek bu yönelimin yönünü resmin sol alt köşesine doğru değiştirmektedir. En son aşamada merdivenin altındaki kapı da beyaz odanın hemen altındaki büyük kapıyla beraber eşleşerek resmin sağ alt köşesine doğru diyagonal bir yön oluşturmaktadır. Böylelikle resmin sol alt köşesine doğru ilerleyen yönelimin yönü sağ alttaki büyük kapıya doğru tekrar değiştirilir.

[5] Şarkiyat bilimci Micheal Barry renk kullanımıyla ilgili Bihzâd'ın 1494 yılında yaptığı Havarnak Kalesinin Yapılışı adlı minyatürünü örnek göstermiştir. Minyatürde sürekli hareket halindeki işçiler görülmektedir. Barry'e göre işçilerin kıyafetleri özellikle birbirine zıt soğuk ve sıcak renklerle tasvir edilmiştir. Bir zıt renkten diğer bir zıt renge geçiş ve ani ton farklılıkları bir hareket etkisi yaratarak işçilerin hareketlerini ve hareketli çalışma ortamını hissettirmektedir. Aynı durum minyatürlerdeki mekan anlatımları için de düşünülebilir. Bir mekândan diğerine hareket bir zıt renkten diğerine veya bir zıt tondan diğerine ani geçişlerle anlatıldığı gözlemlenmiştir.

Görüldüğü gibi minyatür zig – zag şeklinde bir yapıya sahiptir. Resmin sol tarafındaki merdiven ve yer yer diyagonal şekilde konumlandırılmış yapı elemanları bu zig-zaglığı daha da vurgular hale getirmektedir. Burada minyatür sanatçısının kompozisyonu geometrik bir örüntü üzerine oturttuğunu görmekteyiz. Öte yandan zig - zag şeklinde oluşturulan bu kurguyla asıl amaçlanan geometrik bir düzen yaratmak değildir. Zig-zaglık daha çok mimari yapının bizlere nasıl bir deneyim sunduğu ile ilgili bir durumdur. Bu anlamda resme tekrar bakacak olursak, her bir diyagonal duvar dikkati sürekli bir kapıdan diğerine çekmektedir. Bu hareket yukarda da bahsedildiği gibi değişen renklerle daha da vurgulu hale getirilmektedir. Dikkatin hareketli bir şekilde bir kapıdan diğerine çekilmesi bir insanın labirent gibi bir yapıda bir köşeden diğerine koşarak yaşadığı deneyimi bize tekrar hissettirmektedir. Yapı içinden çıkılamaz kaotik bir atmosfere sahiptir.

Minyatürde de görüldüğü gibi Bihzâd için yapının bir mimari obje olarak nasıl göründüğünün çok bir önemi yoktur. Bihzâd yapının bize (veya hikâyenin kahramanlarına) nasıl bir deneyim sunduğuyla daha çok ilgilenmektedir. Bu anlamda hikâyede geçen sarayın nasıl bir forma sahip olduğu, hangi döneme ait mimari bir stille inşa edildiği, mimari detayları ve biçimsel üslubu işlenmemiştir. Elbette resimde kapı pencere, balkon duvar süslemeleri gibi bazı detayları görmek mümkündür fakat bunların hiçbirisi gerçekçi bir dille resmedilmemiştir. Resimden anlaşılan Bihzâd için bu tür detaylar mekânsal deneyimi izleyiciye tekrar yaşatmak için kullanılan birer araçtır. Bihzâd'ın bakış açısıyla mimari bir yapı görsel bir gerçeklikten çok (koreografik bir olgu içinde) deneyimlenen bir gerçekliktir.

Bütün bu anlatılanlar ışığında minyatüre tekrar bakacak olursak yapının ön cephesinin kaldırıldığını görürüz. Buradaki yapıyı üçboyutlu bir formun kat yerlerinden açılarak bir düzleme dönüştürülmesine benzetebiliriz. Böyle bir durumda üç boyutlu objenin görünen yanal yüzeyleri önemini yitirerek obje daha "topografik" bir anlatıma sahip olacaktır. Bir çok minyatürde yapıların zemininin daha çok vurgulandığını görebiliriz. Bu örnekte de görüldüğü gibi Bihzâd mimari yapıyı daha çok "topografik" bir olgu olarak görmektedir. Paul Rodaway'a göre "topoi" bir düzlem üzerinde hareket ederken yaşadığımız duygusal anlardır. Bütün bu anların toplamı o yere dair belleğimizi oluşturmaktadır (Rodaway, 1994, s. 54). Bihzâd'ın yapmak istediği bütün bu anları içeren "topografik" deneyimi tekrar inşa etmektir.

Mekânın Koreografik Açılımı

Bütün bu bilgiler ışığında Bihzād'ın yaptığı ikinci minyatür örneğini analiz etmek konunun daha iyi anlaşılmasına yardımcı olacaktır. İncelenecek olan ikinci minyatür 5. Abbasi halifesi Harun Reşid'in (763 – 809) hamam sahnesidir. Resmedilen hikâye İranlı şair Nizami'nin 12nci yüzyılda yazdığı 'Hamse' (Nizami'nin Beş Şiiri) adlı eserinin birinci cildinde yer almaktadır. Hikâyeye göre halife Harun Reşid bir gün hamamda kendisi için ayrılan özel bir yerde berberi tarafından tıraş edilmektedir. Tıraş esnasında berber densizlik yaparak halifenin kızıyla evlenmek istediğini söyler. Bu uygunsuz teklife halife çok kızar (http://blogs.bl.uk/asian-and-african/2014/05/the-khamsah-of-nizami-a-timurid-masterpiece.html).

Minyatürde dikdörtgen bir çerçeve içine alınmış hamam yapısı görülmektedir. Yukarıda incelenmiş olan birinci örnekte olduğu gibi yapının cephesi tamamen kaldırılmış ve iç mekânlar görünür hale getirilmiştir. Sadece çerçevenin sağ tarafına eklenen hamamın giriş kapısı yapının cephesine ait bir detay olarak görünmektedir, bunun dışında dış cepheye dair hiç bir bilgi verilmemektedir. Minyatürün sol üst köşesi ve alt tarafı yazılar için ayrılmış ve yapının iç mekânları referans alınarak hizalanmıştır (Hillenbrand, 1992, s. 84). Hikâyeye konu olan olay hamamın sadece yıkanma bölümünde geçmesine rağmen, soyunma odası ve hatta giriş kapısı da minyatürde gösterilmiştir. Minyatür sanatçısı sadece olayın geçtiği mekânı değil, hikâyenin kahramanın o mekâna gelene kadar hangi mekânlardan geçtiğini de anlatmaktadır. Diğer bir değişle sanatçı yapının koreografik kurgusunu bizlere tekrar yaşatmak istemektedir. Buna göre Halife sade bir kapıdan hamamın soyunma odasına girmiş, burada elbiselerini çıkarmış, ortadaki küçük mavi kapıdan geçerek olayın geçtiği yıkanma mekânında yerini almıştır. İzleyicinin de olayın geçtiği mekâna gelene kadar aynı mekânlardan geçmesi ve aynı mekânsal serüveni yaşaması beklenmektedir. Bu durum şu şekilde yorumlanabilir: minyatürdeki kompozisyonun nasıl şekillendiğini veya mimari yapının nasıl tasvir edilmesi gerektiğini belirleyen en önemli faktörlerden biri zamandır. Burada yapıya atfedilen zaman yine anlık bir zaman değildir, süregelen bir zamandır. Minyatür sanatçısı yapının süregelen bir zaman olgusu içinde okunmasını istemektedir. Yukarıda da tartıştığımız gibi süregelen veya hareketli zaman – bir mekândan diğerine hareket edilerek yapının nasıl deneyimlendiğini öykülemektedir. Böyle bir yaklaşımla yapının koreografik kurgusu ön plana çıkmaktadır. Bu çerçevede yapının diğer detaylarını da ele almak faydalı olacaktır.

Yukarıda yapının giriş kapısı – soyunma odası ve yıkanma bölümü olacak şekilde üç kısımda tasvir edildiği belirtilmiştir. Burada her bir bölüm için kullanılan renklerin giriş kapısının olduğu bölüme baktığımızda ağırlıklı olarak beyaz rengin kullanıldığını görmekteyiz. Kapının bulunduğu duvar beyaz renge boyanmıştır. Hemen yandaki soyunma odasının olduğu mekânda ise ağırlıklı olarak koyu sarı ve koyu mavi tonların kullanıldığı görülmektedir. Mekânın zemini ve duvarları koyu sarı hatta kahverengi, tavana asılan havlular ise koyu mavi renklerde tasvir edilmiştir. En soldaki halife'nin yıkandığı mekân ağırlıklı olarak beyaz renkle anlatılmıştır. Burada duvarların ve tavanın beyaza boyandığını, zeminin de beyaza yakın çok açık bir yeşille tasvir edildiğini görmekteyiz. Kısacası en sağdaki giriş kapısı beyaz tonla, ortadaki soyunma mekânı koyu tonla ve en soldaki yıkanma mekânı açık tonla anlatılmıştır. Gerçekte mekânların hangi renklerde olduğunu bilemiyoruz fakat Bihzâd'ın renk tonları arasında ve böylelikle mekânlar arasında bir zıtlık oluşturduğunu görmekteyiz. Yukarda açıkladığımız gibi bir zıt tondan diğerine geçiş hareket hissi uyandırmaktadır. Burada giriş kapısından ortadaki soyunma mekânına geçiş açık tondan koyu tona geçişle, soyunma mekânından yıkanma mekânına geçiş de koyu tondan açık tona geçişle vurgulanmıştır.

Minyatürde ele alınan diğer bir nokta yapının boyutları ile ilgili yaşanan deneyimdir. Minyatürde giriş kapısının bulunduğu cephe işlenmemiştir. Diğer bir değişle kapının üst kısmı ve altı boş bırakılmıştır. Kapının üstündeki belirsiz boşluk kapıya dair alçaklık hissi uyandırmaktadır. Hamamlara dair yapılan bir çok röleve çizimlerinde yapıya oldukça alçak bir

kapıdan girildiği görülmektedir (Goodwin, 1971, s. 113, 249, 378; Kuban, 2007, s. 160, 228, 347). Hemen yandaki soyunma odasına geçildiğinde mekânın tavanı dramatik bir şekilde yükselmektedir. Burada ilk dikkatimizi çeken elinde uzun sopasıyla tavandaki mavi havluları düzelten figürdür. Uzun sopa mekânın sağ alt köşesinden başlayıp sol üst köşesine doğru uzanmakta ve böylelikle dikkatimizi giriş kapısından alıp soyunma mekânın tavanına doğru çekmektedir. Yukarda toplu halde asılı koyu mavi havlular dikkatimizin tavanda odaklı kalmasını sağlamaktadır. Böylelikle minyatür sanatçısı mütevazi ve alçak bir kapıdan sonra oldukça yüksek bir mekâna geçişi ve bu deneyimi bize yaşatmak istemektedir[6]. İslam kültüründe hamamlar önemli toplanma mekânlarıdır ve yine bir çok röleve çizimlerinde hamamların soyunma mekânlarının geniş ve tavanlarının yüksek tutulduğunu görmekteyiz (Goodwin, 1971, s. 113, 249, 378; Kuban, 2007, s. 160, 228, 347) (Görsel 2).

Orta kısımda soyunma mekânında yer alan figürler yıkanma mekânındaki figürlere göre daha dağınık ve daha hareketlidir. İnsanların üstündeki elbiseler farklı renklerle resmedilmiştir. Elbiseler arasındaki renk farklılıkları (yanıp sönen ışıklar gibi) bir hareket oluşturarak soyunan veya giyinen insanların oluşturduğu hareketli ortamı daha da vurgulu hale getirmektedir[7]. Buna göre sağdaki oldukça sakin ve mütevazi giriş kapısından giren kişi bir anda hareketli ve kaotik bir atmosferle karşılaşmaktadır. Bununla beraber en solda halifenin yıkandığı mekânda figürler durağan ve simetrik bir düzen içinde tasvir edilmiştir. Figürlerin kıyafetlerinin (taktıkları havluların) renkleri birbirlerinden farklı değildir. Brend'e (2014) göre bu disiplinli ve durağan ortam halifeye ayrılan mekânın özel bir mekân olduğunu vurgulamaktadır. Bunun yanında ağırlıklı olarak kullanılan beyaz renk mekânda vurgulanmak istenen içerikle ilgilidir. İslam inancına göre beyaz yıkanma, temizlenme, günahlardan arınma ve bağışlanma anlamlarına gelmektedir. Böylelikle mekân temizlenme eylemine vurgu yapmaktadır. Diğer bir açıdan bakıldığında beyaz renk sağındaki soyunma mekânıyla bir zıtlık oluşturarak yıkanma mekânın daha iyi ayırt edilmesini sağlamaktadır. Buna göre soyunma odası daha karanlık ve daha kaotik (hareketli) bir atmosfere sahiptir. Bu mekândan ayrılıp yıkanma bölümüne geçen kişi daha aydınlık ve daha dingin bir mekânla karşılaşacaktır.

İkinci örnekte de görüldüğü yapının (veya mekânların) gerçekçi fotoğrafik bir tasviri söz konusu değildir. Yine belli bir odak noktası yaratılmaktan özellikle kaçınılmıştır. Yapı sabit bir noktadan izlenen resimsel bir obje olmaktan öte - akan bir zaman içinde - giriş kapısından en son mekâna kadar yaşanan bir serüven şeklinde sunulmaktadır. Her iki minyatür süregelen zaman olgusunun yapıların ve mekânların anlatımını şekillendiren en önemli etmenlerden biri olduğunu göstermektedir. Bu zaman olgusunu Muhyittin İbn Arab 'nin (1165 - 1240) öncülük ettiği sufi felsefesiyle oldukça paralel bir yaklaşıma sahip oldu-

[6] Eğik tutulan sopa ve havlular aynı zamanda dikkati sol üst köşede yer alan yazıya ve onun altındaki beyaz renkli yıkanma mekânına çekmektedir, fakat bu çalışmada olayın sadece mekânla ilgili olan kısmına değinilmiştir.

[7] Bu örnekte tekrar Şarkiyat bilimci Micheal Barry'nin zıt renk ve ton kullanımıyla iligili Bihzâd'ın 1494 yılında yaptığı *Havarnak Kalesinin Yapılışı* adlı minyatürüne dair yaptığı açıklamalara bakabiliriz.

Görsel 2. Kemâleddin Bihzâd, 1494, Harun Reşid ve Berber / Harun al-Rashid and the Barber. The Khamsah of Nizami: A Timurid Masterpiece. Erişim: 21.04.2018. http://blogs.bl.uk/asian-and-african/2014/05/the-khamsah-of-nizami-a-timurid-masterpiece.html

ğunu düşünebiliriz (Barry, 2004, s. 112). Arabî zaman konusunda Aristoteles'e paralel bir tanımlama yapar. Buna göre zaman anlardan oluşmaktadır fakat tek başına bir an zaman değildir. Arabî zamanı bir daireye benzeterek anlatır. Daire noktalardan oluşmuş bir şekil olmasına rağmen, nokta tek başına bir daire değildir. Ancak noktaların anlamlı bir dizilim oluşturması bizim daireyi okumamıza yardımcı olabilir (Arabî, 2006). Bu bağlamda zaman, sırasıyla art arda meydana gelen anların toplamıdır. Burada Arabî'nin deneyimlenen zaman olgusuna vurgu yaptığını düşünebiliriz. Duygusal olarak deneyimlediğimiz her bir "an" diğerine eklendiği anda zaman zihnimizde inşa edilmeye başlar. Diğer bir değişle hareket,

bir "an"dan diğer "an"a geçiş, zamanı yaratan durumdur. Hareketle beraber zaman daha belirgin bir şekilde hissedilmeye başlanır. Bunun dışında zaman var olmayan veya olsa bile varlığı hissedilemeyen soyut bir kavramdır. Öte yandan Arabî "kosmos"un diğer adıyla mekânın zamandan bağımsız olamayacağını savunmaktadır (Arabî, 2006, s. 320). Burada Arabî'nin kastettiği deneyimlenen mekân ve deneyimlenen zamandır. Mekân biz içine girsek de girmesek de fiziksel bir obje olarak durmaktadır. Öte yandan mekânın belleğimizde inşası akan bir zaman dilimi içinde o mekândaki hareketimizle mümkündür. Bu hareket mekândaki her bir anımızı (mekânın bize sunduğu her bir anlık deneyimi) diğerine ekleyerek topyekûn bir bellek oluşturur (Yousef, 2008, s. 42). Görüldüğü gibi mekân ve zamanın arasındaki ortak nokta harekettir. Mekân ve zamanın inşası hareketle mümkündür. Bu anlamda minyatürleri sufi geleneğinden ayrı tutmak mümkün değildir. Minyatür sanatçısı da "kosmos"u yani mekânı aynı şekilde süregelen zaman olgusu içinde yansıtmaktadır.

Sonuç

Çalışmada her iki minyatür örneğinde resmedilen mimari yapılar zaman bağlamında ele alınmıştır. Burada süregelen (hareketli veya akışkan) zaman kavramının yapıların ve mekânların anlatımını şekillendirdiği gözlemlenmiştir. Bu anlatış biçimi resimsel bir teknik olmaktan öte minyatürün ve minyatür sanatçısının mimarlığı nasıl anlamak istediğini de göstermektedir. Yapılar ve mekânlar resimsel bir obje olmaktan öte beş duyuya sahip bedenimizle bir diyalektiğe geçtiği zaman, diğer bir değişle deneyimlendiği zaman bir anlam kazanmaktadır. Erwin Strauss'a (1891 – 1975) göre bu deneyim mekânlar arasında bedensel hareketle inşa edilmektedir (Strauss, 1966, s. 21). Tıpkı İbni Arabi'nin savunduğu gibi mekânın ve zamanın inşası hareketle mümkündür (Yousef, 2008, s. 42). Bu yaklaşım içinde yapının biçimsel inşasından çok koreografik inşası daha önemlidir. Yapı içinde hareket edildikçe insan bedeniyle etkileşime geçmekte ve tam anlamıyla bir iletişim kurmaktadır. Bu bağlamda minyatürün anlık zamanın getirdiği görsel mekân olgusunu bırakarak, süregelen (hareketli) zamanın önerdiği deneyimlenen mekân olgusu üzerinde durduğu görülmüştür.

Bütün bu gözlemler ışığında incelenen minyatürlerin mimari yapıları ele alış tarzı mimarlık pratiği anlamında bir mesaj olarak değerlendirilebilir. Buna göre yapılar biçimsel bir yaklaşımla ele alındıkları kadar "topografik" bir yaklaşımla da ele alınmalıdır. "Topografi" yapının nasıl göründüğünden çok bir mekândan diğerine hareket edilerek nasıl deneyimlendiğiyle ilgilenmektedir (Leatherbarrow, 2004, s. 11). Bu doğrultuda minyatürler biçimsel ve görsel normları değil mekânsal deneyimi tasarımın biçimlenmesinde önemli bir referans kaynağı olarak önermektedir.

İncelenen minyatürlerde ele alınan diğer bir konu mekânla insan arasında kurulan duygusal etkileşimdir. Minyatür sanatçısı mekânda yaşanılan duygusal deneyimi izleyiciye tekrar yaşatmak istemektedir. Bu anlamda incelenen minyatürler mekânda zamansız olanın diğer bir değişle geçmiş ve gelecek arasında sürekli yenilenenin peşindedir. Bu yaklaşımı Fransız

düşünür Gaston Bachelard'ın düşüncesiyle açıklanabilir. Bachelard'a göre arkamızı dönüp gittiğimizde bir mekâna dair aklımızda kalanlar, gördüğümüz görsel detaylardan çok, o mekânın duygusal olarak bize yaşattıkları, bir başka değişle hissettirdikleridir (Bachelard, 1994, s. 17). Bu anlamda mekânla aramızda inşa edilecek olan duygusal deneyim yenilenmeye, tekrar yaşanmaya ve dönüştürülmeye açıktır.

Kaynakça

Bachelard, Gaston. (1994). *The Poetics of Space. Boston*, Massachusetts: Beacon Press.

Barbara, Brend. (2014). "The Khamsah of Nizami: A Timurid Masterpiece", British Library. Erişim: 21.04.2018. http://blogs.bl.uk/asian-and-african/2014/05/the-khamsah-of-nizami-a-timurid-masterpiece.html

Barry, Micheal. (2004). *Figurative Art in Medieval Islam and the Riddle of Herat (1465 – 1535)*. Spain: Flammarion.

Benjamin, Walter. (1999). *Illumination.* London: Pimlico.

Doğan, Kuban. (2007). *Ottoman Architecture*. İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.

Donlyn L., Charles M. (1994). *Chambers for a Memory Palace*. Cambridge, MA: MIT Press.

Florensky, Pavel. (2001). *Tersten Perspektif* (Y. Tükel, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Ganğawí, I. I. Y. N. (1946). Mahzen-i esrar (Vol. 13). Millî Eğitim Basımevi.

Godfrey, Goodwin. (1971). *A History of Ottoman Architecture*. London: Thames & Hudson.

Golombek, L., Subtelny, M. (1991). *Timurid Art and Culture: Iran and Central Asia in the Fifteenth Century*. Leiden: E.J.Brill.

Hillenbrand, Robert. (1992). The Uses of Space in Timurid Painting. Lisa Golombek, Maria Subtelny (Ed.). *Timurid Art and Culture: Iran and Central Asia in the Fifteenth Century*, s. 76 – 103. Leiden: E.J.Brill.

Ibnü'l Arabi, M. (2009). *Fütuhat-ı Mekkiye* (E. Demirli, Çev.). 12, s. 320. İstanbul: Litera Yayıncılık.

Kandinsky, Vasiliy. (2009). *Sanatta Zihinsellik Üstüne* (T. Turan, Çev.). İstanbul: Hayalbaz Yayınevi.

Konucu, Hanife. (2013). Yusuf ve Züleyha. *TDV İslam Ansiklopedisi*. 44, s. 38-40. İstanbul Güzel Sanatlar Matbaası A.Ş.

Latif, R., Haider, G. (2016). Spatial Geometry in Islamic Art and Architecture. C.A. Brebbia,

A. Martinez Boquera (Ed.). *WIT Transactions on The Built Environment*, s. 61-73

Le Corbusier. (2018). *Öğrencilerle Söyleşi* (S. Rıfat, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Leatherbarrow, David. (2004). *Topographical Stories*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

Panofsky, Erwin. (1991). Perspective as Symbolic Form. Cambridge, Massachusetts and London: MIT Press.

Rodaway, Paul. (1994). *Sensous Geographies: Body, Sense and Place*. London: Routledge.

Strauss, Erwin W. (1966). *Phenemenological Psychology*. New York: Basic Books Inc.

Yousef, Kohammed Haj. (2008). *Ibn 'Arabi – Time and Cosmology*. London and New York: Routledge.

SANAT YAZILARI, 2018; (39): 263-278 / ARAŞTIRMA MAKALESİ

SPEKÜLATİF KURGU FİLM JENERİKLERİ VE X-MEN FİLMLERİ ÜZERİNDEN BİR İNCELEME

SPECULATIVE FICTION MOVIE TITLE SEQUENCES AND AN ANALYSIS OF X-MEN MOVIES

ARŞ. GÖR. **BUSE ERGÜL**
Başkent Üniversitesi Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi
Çizgi Film ve Animasyon
ergul.buse@gmail.com
ORCID ID: 0000-0003-4065-0406

Öz: *Hızla gelişen dijital çağda, tasarımcıların ve izleyicilerin ihtiyaçlarını karşılamak adına Hareketli Grafikler sıkça kullanılmaya başlanmıştır. Bu teknik, reklamlardan müzik videolarına, bilgisayar oyunlarından televizyon yayıncılığına kadar birçok alanda görülebilmektedir. Hareketli Grafiklerin en popüler olduğu alanlardan biri de film jenerikleridir.*

Jenerikler, siyah beyaz film dönemlerinde, yapımda görev alanları tanıtmak amacı ile tasarlanmış ve kişilerin isimlerini göstermekten ileri gidememiştir. Saul Bass öncülüğünde ise filmin konusuna gönderme yapan eserlere dönüşerek başlı başına bir tasarım sorunu olarak ele alınmaya başlanmıştır.

Mitolojik ve dini hikayelerden, tarihten, bilimden ve yazarlarının gelişmiş hayal dünyasından beslenen "Spekülatif Kurgu" da zamanla evrilerek her yaştan okuyucu tarafından kabul gören bir türe dönüşmüştür. Bu eserlerin film uyarlamaları için beklenti de her zaman yüksek olmuştur. Yaratılan bu dünyalara ait ilgi çekici öğeler sayesinde ise, görselliği yüksek jenerikler ortaya çıkmıştır.

Bu araştırmada, hareketli grafiklere, film jeneriklerine ve spekülatif kurguya değinilirken, bu alanda X-Men'in yeri biçim, kurgu, tarz ve ses bakımından değerlendirilerek çeşitli örnekler tartışılacaktır.

Anahtar Sözcükler: *Grafik Tasarım, Hareketli Grafikler, Film Jenerikleri, Spekülatif Kurgu, X-Men.*

GELİŞ TARİHİ: 26.12.2017 | **KABUL TARİHİ:** 21.05.2018

Abstract: *In rapidly growing digital world, Motion Graphics came into use to meet designers' and viewers' expectations. This technique can be seen in many fields such as advertisements, music videos and computer games. One of the most popular fields for Motion Graphics is title sequences.*

In B&W movie times, title sequences were designed to introduce people participated in a production, but couldn't achieve more than showing the names. With Saul Bass, they turned into works of art and started to handle as a design issue.

Speculative Fiction, created by mythology, history, science and the writers' advanced imaginations, have been developed and evolved in time. Today it became a genre accepted by people of all ages. Because of the genre's intriguing elements, visually interesting title sequences have been created.

In this study, while motion graphics, title sequences and speculative fiction be mentioned, X-Men's place in this subject will be evaluated.

Keywords: *Graphic Design, Motion Graphics, Movie Title Sequences, Speculative Fiction, X-Men.*

1. Hareketli Grafikler

Grafik Tasarımın alt başlıklarından biri olan Hareketli Grafiklerin ilk örnekleri, sanılanın aksine, bilgisayar destekli grafiklerin ortaya çıkmasından çok daha önce görülmeye başlanmıştır. 1800'lü yıllara kadar dayanan "flipbook" animasyonlar Hareketli Grafiklerin ilk örneklerinden sayılabilir (Bojc, 2015). Ancak "Hareketli Grafik" terimini ilk kullananlardan biri John Whitney Sr olmuştur. Whitney, 1960 yılında Motion Graphics, Inc. adında bir şirket kurarak bilgisayarın "hareket" yaratmaktaki estetik imkanlarını araştırmaya başlamıştır (Jankel ve Morton, 1984, s. 22). Televizyonun icadı ve zamanla kullanımının yaygınlaşması ile birlikte artan kanallar, yayınlarda kullanılan hareketli grafiklerin gelişimlerine ilham vermiştir (Meggs, 1998, s. 455). 1960'lı yıllarda, o sırada ABC adlı kanal için çalışmakta olan Harry Marks, "hareketli logo" fikrini ortaya atmıştır. Bu kanalın "Haftanın Filmi" programı için tasarlanan açılış dizisi (sequence), tüm ülkede izleyici tarafından büyük bir ilgi görmüş ve Grafik Tasarım açısından bir devrim sayılmıştır (Krasner, 2004, s. 61).

Görsel 1. Sterlingyoyo, 2006, ABC Haftanın Filmi 1960 yılı açılış dizisi/ABC Movie of the Week opening sequence created in 1969.
Youtube. Erişim: 20.12.2017. https://goo.gl/HDTBWo

Bu devrimsel adımdan sonra CBS ve Bell Telephones gibi başka markalar da logolarını hareketlendirmeye ve reklamlarına hareketli grafik öğeleri eklemeye başlamıştır. Ancak 1970'lerde "hareketli televizyon grafikleri" ile ilgili beklentiler hala "gelişmemiş" sayılmaktadır (Jankel ve Morton, 1984, s. 27).

Görsel 2. 2007skaterpunk, 2007, CBS Reklam 1970/CBS Promo 1970.
Youtube. Erişim: 20.12.2017. https://goo.gl/NbXfJy

Görsel 3. robatsea2009, 2013, Bell Super Switcher 1977 Reklam/Bell Super Switcher 1977 Commercial. Youtube. Erişim: 20.12.2017. https://goo.gl/pDjhNP

Hareketli Grafikler bu kadar uzun zamandır sahnede olmasına rağmen esas olarak sinema endüstrisinin yarattığı "hareketlendirilmiş film jenerikleri" ile birlikte tasarım dünyasında kendine bir yer edinme fırsatı yakalamıştır (Krasner, 2004, s. 2). Hareketli Grafiklerin zaman geçtikçe daha fazla tercih edilmesinin ve günümüzde de farklı yöntemlerle gelişmeye ve ilerlemeye devam etmesinin birçok nedeni sayılabilir. Ancak en büyük sebeplerinden bir tanesi olarak, hareketli grafiklerin statik tasarımların aksine zaman içerisinde sürekli değişime uğrayabilmesi sayılabilir. John Halas'ın "Graphics In Motion" kitabında da dediği gibi: "Hareket halinde olan bir tasarım, canlı bir vücudun aksine fizik kurallarına sonuna kadar bağlı kalmak zorunda değildir. Bu deneyim izleyiciye özgürlük hissi verirken, tasarımcıya da sanatını daha geniş bir boyutta, mekanda ve ritimde geliştirmek için sonsuz bir fırsat sunmaktadır." (1981, s. 17).

2. Film Jenerikleri

"Jenerik" kelimesi dizi ve filmlerin başında ve/ya sonunda görülen, filmin adı, oyuncular, yönetmen, teknik ekip ve yapımcıların listelendiği kısımlara verilen addır (Pektaş, 2012, s. 583). Jenerikler, siyah beyaz film dönemlerinde fazlasıyla sönük kalmış, kişilerin isimlerini göstermekten ileri gidememiştir. Saul Bass öncülüğünde ise filmin konusuna gönderme yapan eserlere dönüşmüş ve başlı başına bir tasarım sorunu olarak ele alınmaya başlanmıştır. Öyle ki 1990 yılından beri Emmy ödüllerinde jenerik tasarımına ait bir ödül kategorisi bile bulunmaktadır.

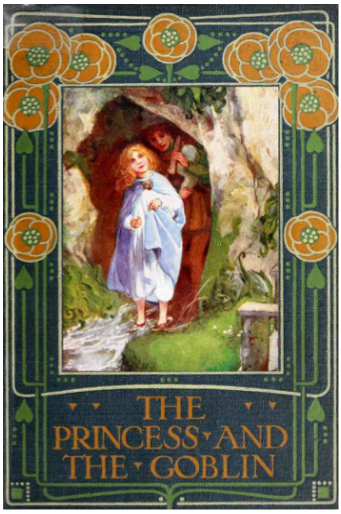
Görsel 4. MovieTitles, Saul Bass jenerik - Bir Cinayetin Tahlili (1959)/Saul Bass title sequence - Anatomy of a Murder (1959). Youtube. Erişim: 20.12.2017. https://goo.gl/Rs39mt

Siyah beyaz film dönemlerinde çok da önemsenmeyen jeneriklerin zamanla ne kadar önemli bir konu haline geldiği hakkında Kyle Cooper şöyle söylemiştir:

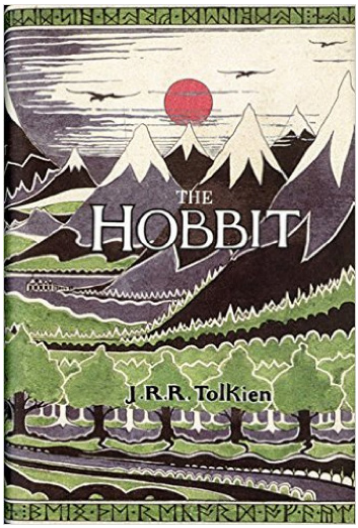
> Yüksek Lisans dönemimde tezimi jenerikler üstüne yazmak istediğimde bana bu konunun yeterince detaylı ya da önemli olmadığını ve öğretilmediğini söylemişlerdi. Şimdiyse herhangi bir okulda, herhangi bir şekilde, Hareketli Grafiklere ya da jeneriklere değinilmeyen Grafik Tasarım programı bulmak neredeyse imkansız (Aktaran Krasner, 2004, s. 1).

3. Spekülatif Kurgu ve X-Men

"Spekülatif Kurgu"nun ne olduğunu tartışabilmek için belli başlı başka türlerin de ne anlama geldiğini bilmek gerekir. Bunlardan bir tanesi "Fantastik Edebiyat"tır. "Fantastik" kelime olarak "hayal dünyasına ait, gerçeği yansıtmayan, tuhaf" anlamlarına gelmektedir (dictionary.com). Fantastik edebiyat, hayali bir dünyada geçen, çoğunlukla gerçek dünyadan hiçbir yer, olay ve insan barındırmayan hikayelerin anlatıldığı bir edebiyat türüdür. İçinde çokça sihir, büyü, doğaüstü olay ve varlık yer alır. Okuyucuya bir şey kanıtlama, yazılanları gerçeğe dayandırma kaygısı gütmez. Destanlar gibi çok eski zamanlardan beri anlatılan bazı hikayeler ile fantastik edebiyat arasında bağ varmış gibi gözükse de aslında birbirleri ile birebir ilişkileri olduğu söylenememektedir. Çünkü burada asıl sorulması gereken soru o hikayelerin ilk anlatıcılarının/yazarlarının bu hikayelerin gerçekten yaşandığına inanıp inanmadığı olmalıdır (Attebery, 1980, s. 14). Bu yüzden, modern anlamda fantastik edebiyatın George MacDonald ile başladığı savunulmaktadır. MacDonald'ın en bilinen eserlerinden biri "The Princess and the Goblin" (1872) olarak kabul edilmektedir. MacDonald'ın dünyaca ünlü fantastik edebiyat yazarları C.S. Lewis ve J.R.R. Tolkien gibi birçok kişiye ilham kaynağı olduğu bilinmektedir (Bleiler, 1985, s. 239–246).



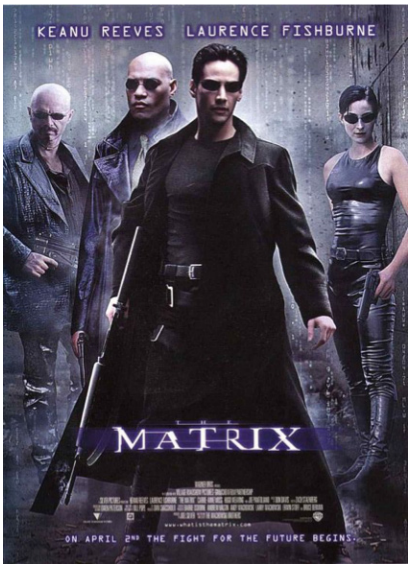
Görsel 5. George MacDonald, 1911, The Princess and the Goblin. Archive.org. Erişim: 25.12.2017. https://goo.gl/kTcocC



Görsel 6. J.R.R. Tolkien, 2007, The Hobbit.
Bathroomreader.com. Erişim: 25.12.2017. https://goo.gl/XbzG7W

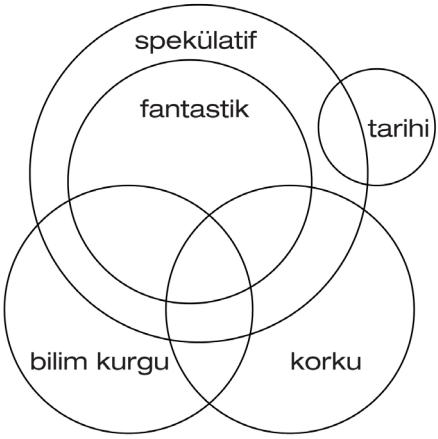
Spekülatif kurgunun anlaşılması için tartışılması gereken bir başka tür de "Bilim Kurgu"dur. Bilim kurgunun, bilimsel bilgi ve bu bilgilerin gelişmesi ile oluşan spekülasyonlara dayanarak bir evren yaratmak amacı güttüğü savunulabilir. Bilim kurguyu fantastik edebiyattan ayıran şey, anlatılanları bilimsel verilere ve gerçeklere dayandırarak okuyucuyu/izleyiciyi hikayede geçen şeylerin gerçek olduğuna ya da olabileceğine ikna etme çabasıdır. Bilim Kurguda tartışılan şeyler gerçekleşebilecek şeylerdir (writingclasses.com). Bıçak Sırtı, Ben Robot, Matrix ve Azınlık Raporu bu türe verilebilecek örneklerden bir kaçıdır.

Görsel 7. JDrew Struzan, 2003, Bıçak Sırtı/Blade Runner. Drewstruzan.com.
Erişim: 25.12.2017. https://goo.gl/62SSLG



Görsel 8. Concept Arts, 1999, Matrix.
Impawards.com. Erişim: 25.12.2017. https://goo.gl/CiyKZv

Spekülatif kurgu ise şu an içinde bulunduğumuz dünyadan farklı bir yerde ve/ya zamanda geçen, içinde fantastik, bilim kurgusal, geçmişten ya da gelecekten elementler barındıran karma bir türdür. Yani hem fantastik edebiyat hem de bilim kurgu ile ortak özellikler gösterebilir. Kısacası "ya dünya şimdiki gibi değil de böyle olsaydı?" sorusuna karşılık gelmektedir. Bu özellikleri taşıyan en popüler örneklerden biri de X-Men çizgi romanları ve filmleridir.



Görsel 9. Annie Neugebauer, 2014, Spekülatif Kurgu için diagram/Diagram for speculative fiction.
Annieneugebauer.com. Erişim: 24.12.2017. https://goo.gl/KEM4TF

X-Men serisi, günümüzde Marvel Çizgi Roman şirketinin en bilinen ve en sevilen serilerinden bir tanesidir. Hikayesi, çok güçlü ama tekerlekli sandalyeye mahkum bir mutant olan Profesör Charles Xavier'ın, yolunu kaybetmiş genç mutantlara yol göstererek güçlerini iyilik için kullanmalarını sağlamak adına açtığı okul ile, bu amaca karşı ve en az Xavier kadar güçlü olan mutant Magneto ve adamlarının çevresinde dönmektedir (Mısıroglu, 2012, s. 612-613). Ancak seri, piyasaya ilk çıktığı yıllarda okuyucular tarafından tutulmamış ve seriye son verilme kararı alınmıştır. Bunun sebebi belki de okuyucuların, mavi ve sarı üniformalar giyerek ortalıkta dolaşan bir grup ergeni kendilerine yakın bulmaması olmuştur (Wein, 2006, s. 2). Bir süre sonra, yeni bir ekip tarafından tekrar piyasaya sürülmesi için şans tanınan seri, ilk çıkışının aksine ortalama bir başarı yakalamayı başarmıştır. Ancak asıl ününe, çizgi roman yazarı Christopher Claremont'un hikayede "Asparagus İnsanları" olarak geçen bir ırkı evrenden silme kararı alması ile kavuşmuştur. Claremont'un, hikayenin en güçlü karakterlerinden Jean Grey'in güçlerini azaltmak için bir bahane olarak ortaya attığı bu "soykırım" hikayesi beklendiği gibi sonuçlanmamıştır. O zamanın baş editörü olan Jim Shooter, güçlerini azaltmanın Jean Grey için küçük bir ceza olacağını ve gezegensel bir soykırımın cezasının ölüm olması gerektiğini savunarak hikayenin yönünü değiştirme kararı almıştır (Wein, 2006, s. 5). Bu karar X-Men çizgi roman satışlarının üçe, hatta belki de dörde katlanmasına sebep olmuş ve serinin bugünkü popülaritesine kavuşmasını sağlamıştır. Çünkü bir süper kahraman, bütün belalardan kolayca sıyrılan diğer süper kahramanların aksine, cezalandırılmış ve gerçekten ölmüştür. Ve bu, normalde X-Men serisini hiç okumamış insanların bile ilgisini çekmiştir (Wein, 2006, s. 5).

İnsanlar tarafından ilgi ile takip edilen ve hayranları gün geçtikçe artan bu serinin film uyarlamalarının yapılması da tabii ki şaşırtıcı olmamıştır. Gerek oyuncu seçimleri, gerek hikayeleri işleyiş biçimi, gerekse de ilgi çekici görselleri ile büyük bir başarı yakalayan X-Men film serisinin jenerikleri de incelenmeyi hak eden tasarımlar arasına girmeyi başarmıştır.

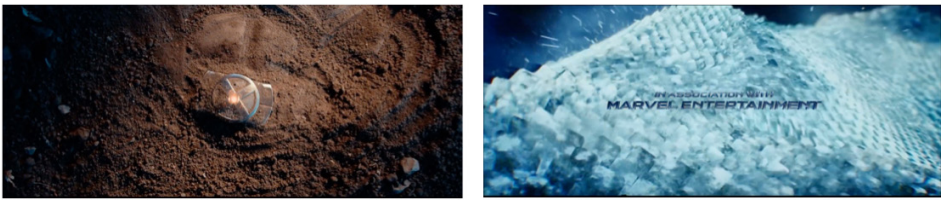
4. X-Men Film Jenerikleri

Günümüzde, X-Men serisine dahil edilebilecek toplamda on adet film bulunmaktadır. Bu filmlerin jenerikleri, izledikleri yol ve kullandıkları teknikler göz önünde bulundurulduğunda dört adet ana başlık altında incelenebilir. Bu araştırmada bahsedilecek olan ilk grup, serinin ilk filminin de yer aldığı ve birbirleriyle kurgusal bağları olan ana gruptur.

Görsel 10. DarthTron389, 2014, X-Men Jeneriği/X-Men Opening Titles. Youtube. Erişim: 24.12.2017. https://goo.gl/Ep55gb

Görsel 11. DarthTron389, 2014, X2: X-Men Jeneriği/X2: X-Men United Opening Titles. Youtube. Erişim: 24.12.2017. https://goo.gl/u65Tqg

Görsel 12. Shohruh Shamanov, 2016, X-Men Son Direniş Jeneriği/X-Men The Last Stand Opening. Youtube. Erişim: 23.12.2017. https://goo.gl/nFfWvm



Görsel 13. Blackout, 2014, X-Men: Geçmiş Günler Gelecek Jeneriği/X-Men: Days of Future Past Opening Titles. Youtube. Erişim: 23.12.2017. https://goo.gl/7zxPqp

Görsel 14. Adam A, 2016, X-Men Apocalypse jeneriği/X-Men Apocalypse Title Sequence. Youtube. Erişim: 23.12.2017. https://goo.gl/EhdpZE

Yukarıda ekran görüntüleri verilmiş olan bu beş filmin jenerik tasarımcıları zamanla değişmiş olsa da, her birinin sanki aynı kesitten alınmış gibi gözükmesi sağlanmıştır. Böylece aynı zaman çizelgesinde ilerleyen filmler olduğu, hikayelerinin birbirlerinin devamı niteliğinde kabul edileceği ve ana karakterlerinin değişmediği vurgulanmak istenmiştir. Bu beş filmin jenerikleri, filme özel hikayelere gönderme yaptıkları detaylar dışında aynı tekniği ve kurguyu izlemektedir.

Serinin ilk filmi olan X-Men'in jeneriği, diğer filmlere ilham kaynağı olmuştur. Önce siyah bir ekran ve arkada mutasyon hakkında konuşan bir erkek sesi ile başlayan sahne, daha sonra bir insanın içini izliyormuş hissi yaratmak amacı ile 3 boyutlu olarak modellenmiş hücrelere ve nöronlara zum yaparak devam etmektedir. Jenerik boyunca kamera, sanki bir yolda ilerliyormuş gibi bu elemanların arasında dolanır. Kullanılan tekniğin insanda bilimsel bir veri izliyormuş hissi oluşturduğu savunulabilir. Bu sayede izleyicinin, daha filmin en başında, birazdan izleyeceği şeyin aslında gerçek olabileceğini düşünmeye başlaması sağlanmaktadır. Jeneriğin başında başlayan yolculuk, kromozomlar arasında duran bir X-Men yazısını okutarak son bulur. En sonunda ise kamera, geldiği yolu izleyerek geri döner. Ekranda üzerinde kocaman bir X harfi olan metal bir kapının kapanarak az önce gösterilen sahneyi içeriye kilitlediği görülür ve film başlar. Bu kapı, ana karakterimiz olan Charles Xavier'ın diğer mutantları bulmasını sağlayan makinesinin bulunduğu özel odasına giden kapıdır.

Serinin ikinci filmi olan X2: X-Men United filmi de aynı erkek sesinin mutantlar hakkında yaptığı konuşma ile başlayıp tamamen aynı yolu izleyerek devam eder ve sonlanır. Bu iki jenerik arasında bariz bir fark olmadığı görülebilmektedir. Ancak serinin üçüncü, ve aslında aynı hikayeyi anlatan son filmi olan X-Men: The Last Stand biraz daha farklı bir yol izlemektedir. Buna rağmen ana tema aynı kalmıştır. Bu sefer jenerik, filmin ilk sahnesinin devamı olarak başlar. Önce sahnede küçük bir mutant çocuk görünür. Kanatlarını keserek saklamaya çalışan bu çocuğun, babası tarafından yakalanması ile kamera kanatlara zum yapar ve jenerik aynı birinci ve ikinci filmlerde olduğu gibi devam eder. Ekranda beliren hücreler ve uğradığı mutasyon, ilk jeneriğe oranla daha belirgindir. 3 Boyutlu modelleme tekniği ile giden jeneriğin ortasına bir canlı çekim (live-action) sahnesi girer ve laboratuvar ortamında deney yapan insanlar görünür. Bu sahne hem verilmek istenen bilimsel havayı desteklerken hem de mutanların üstünde yapılan deneyleri göstererek filmin konusuna gönderme yapmaktadır. Jenerik daha sonra bir deney kabına zum yaparak 3 boyutlu modelleme tekniğine geri döner ve diğer jenerikler gibi metal kapıyı göstererek son bulur.

Orijinal üçlemenin son bulmasının ardından, serinin hayranlarının istekleri göz önünde bulundurularak X-Men serisi devam etmiştir. Daha sonra vizyona giren filmlerden olan X-Men: Days of Future Past ve X-Men Apocalypse de orijinal üçlemenin gittiği yoldan gitmiş ve jeneriğinde aynı teknikleri kullanmıştır. X-Men: Days of Future Past gelecekten kıyamet sonrası (post-apocalyptic) bir sahneyi göstererek başlar. İnsanlar, şekil değiştirme yeteneği olan Mystique'in genini ve derisinin özelliğini kullanarak mutantları yok etmek için özel robotlar geliştirmiştir. İçlerinde Wolverine'in de bulunduğu bir grup mutant geçmişe giderek bu geleceği değiştirmek istemektedirler. Kamera bu yıkılmış evrende dolaşırken arkada bir erkek sesi konuşarak hikayeyi anlatmaya başlar. Adam konuşurken şehrin yıkıntıları arasında bir X harfi göze çarpar. Kamera harfe yakınlaştıktan sonra jenerik başlar ve alışkın olduğumuz hücre ve kromozom sahnesi ile karşılanırız. İlk jeneriklerden farklı olarak bu kromozomlar yavaş yavaş önce Mystique'in derisinin şeklini, ardından da mekanik bir parçanın şeklini alır. Bir insanın içini inceliyormuşuz hissinden kurtularak bir robotu incele-

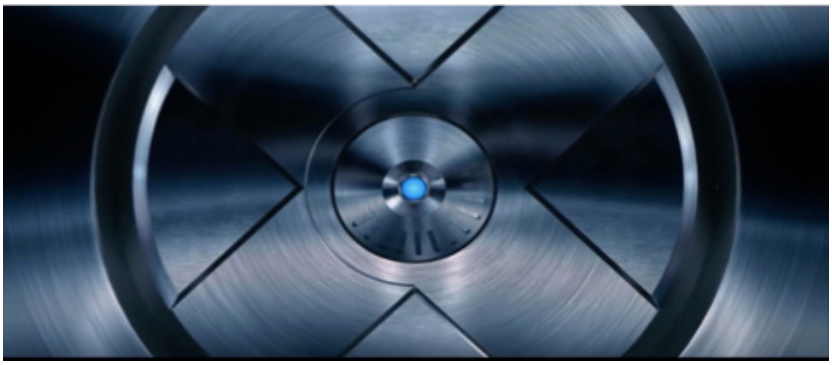
diğimiz hissine kapılmaya başlamamız sağlanır. Bu sahnenin de filmin konusuna gönderme yaparak izleyiciyi hikayeye hazırlamakta kullanıldığı kabul edilebilir. Jenerik Xavier'ın metal kapısını göstererek son bulur.

Görsel 15. Blackout, 2014, X-Men: Geçmiş Günler Gelecek Jeneriği/X-Men: Days of Future Past Opening Titles. Youtube. Erişim: 23.12.2017. https://goo.gl/7zxPqp

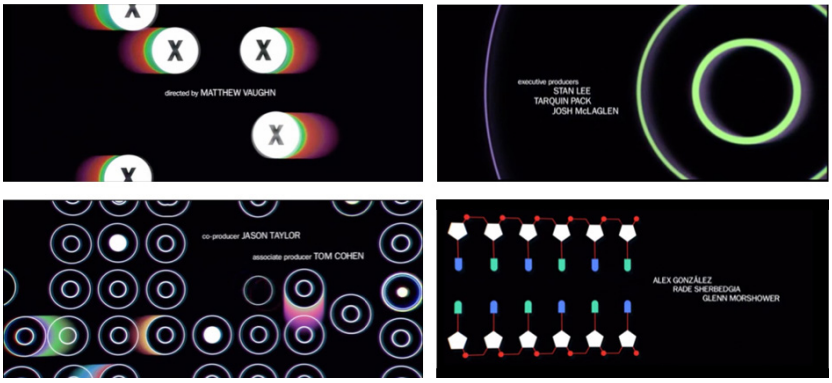
Görsel 16. JRT, 2014, Jennifer Lawrence'ın canlandırdığı Mistique/Jennifer Lawrence as Mistique. Coed.com. Erişim: 25.12.2017. https://goo.gl/L9h3CM

İlk grupta incelenecek olan ve yukarıda bahsi geçen diğer jeneriklerle aynı teknikleri izleyen son film X-Men Apocalypse'dir. Film, piramitlerin yapıldığı zamanda, Mısırlıların Tanrı olduğunu düşünerek taptıkları mutantları anlatarak başlar ve geleceğe doğru ilerler. Bu filmin jeneriği de X şeklini almış bir yolda ilerleyerek başlamaktadır. Farklı olarak kromozomlar, hücreler ya da nöronlar yerine tarihte bir yolculuğa çıkmışız havası yaratmak

için tarihteki önemli elemanlar kullanılmıştır. Piramitler, hiyeroglifler, Mona Lisa tablosu, gamalı haç bunlardan birkaç tanesidir. Böyle yapılarak filmin konusuna gönderme yapmak amaçlanmıştır. Yazılar, diğer jeneriklerde de olduğu gibi, bu jenerik süresince de ekranda belirip yok olmaktadır. Kesit (sequence), metal bir odanın üstüne kapanan metal bir kapının kilitlenmesi ile son bulur. Tüm bu jeneriklerin başka bir ortak özelliği de kullandıkları müziklerin benzerlikleridir. Jeneriklerin tamamında müzik, sert tempolarda seçilerek, izleyiciyi heyecanlandırmak amacı ile kullanılmıştır.



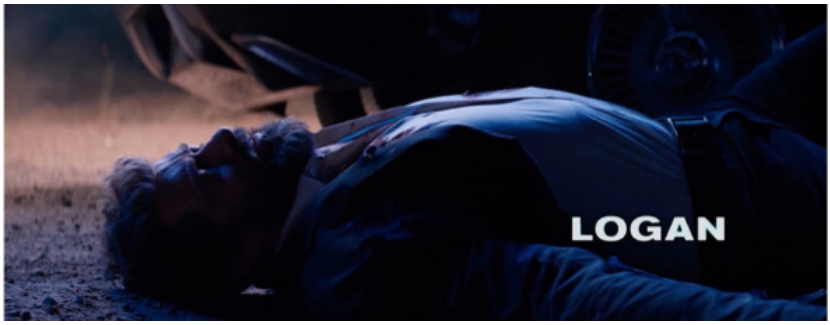
Görsel 17. DarthTron389, 2014, X2: X-Men Jeneriği/X2: X-Men United Opening Titles. Youtube. Erişim: 24.12.2017. https://goo.gl/vVYFwP



Görsel 18. Prologue, 2011, X-Men Birinci Sınıf/X-Men First Class. ArtOfTitle. Erişim: 20.12.2017. https://goo.gl/wgmzau

Aynı teknik ve yöntemleri izleyen jeneriklerden sonra, teknik olarak tamamen farklı ama fikir olarak çok benzer olan X-Men First Class izleyicilerin beğenisine sunulmuştur. Jenerik tasarımcılarının, kullandıkları 2 boyutlu hareketli grafik öğeleri ile başarılı bir işe imza attıkları kabul edilmelidir. Bu jenerikte, birbirine neredeyse tıpatıp benzeyen jeneriklerden sonra seyirciyi şaşırtarak, Dr. No (1962) stili basitleştirilmiş görsel bir anlatım yoluna gidilmiştir. Diğer jeneriklerde bulunan kromozom ve hücre görselleri, bu jenerikte 3 boyutlu model-

leme ile sağlanan gerçekçi bir anlatım kullanılarak sunulmamıştır. Kromozom, hücre, dna sarmalı gibi bilimsel elemanlar küçük ikonları hatırlatan sembolik anlatımlar ile kendilerine yer bulmuşlardır. Kullanılan renk paletinin, filmin geçtiği yıllara gönderme yaparak retro ve neon renklerden oluşturulduğu; seçilen görsellerin de gene o yıllara gönderme yaparak kullanıldığı görülebilmektedir. Sadece basit geometrik şekiller kullanılarak yaratılmış bu tasarımın, bir jeneriğin başarılı olabilmesi için kompleks objelere ihtiyacının olmadığını kanıtladığı söylenebilir.



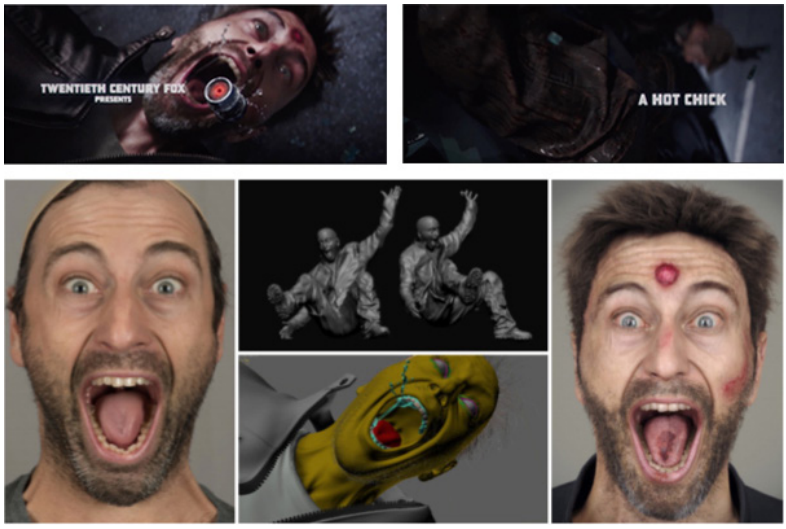
Görsel 19. Film Box, 2017, Logan açılış sahnesi/Logan Opening Scene. Youtube. Erişim: 24.12.2017. https://goo.gl/9NTdnJ

Görsel 20. FAvto Oqruashvili, 2016, X-Men Origins: Wolverine açılış sahnesi/X-Men Origins: Wolverine Intro Movie. Youtube. Erişim: 24.12.2017. https://goo.gl/feVjdr

Bir başka kategoride değerlendirilebilecek olan X-Men Origins: Wolverine, The Wolverine ve Logan filmleri bu yazıda detaylı bahsedebileceğimiz kaynakları sağlayamamaktadır. Çünkü film yapımcıları bu 3 filmde de farklı birer jenerik kullanmamayı tercih ederek verilecek bilgileri filmlerin giriş sahnelerinde göstermeyi tercih etmişlerdir. Aynı kategoriye dahil edilebilecek olan X-Men Origins: Wolverine filmi ufak bir farklılık ile sahne dondurma (freeze-frame) tekniği kullanarak yazıları giriş sahnesine yedirmeyi uygun görmüş, böylece eski bir fotoğrafa bakıyor olduğumuz havasını yansıtmayı amaçlamıştır. Ana karakteri (Wolverine) aynı olan bu üç filmin jeneriklerinin birbirleri ile benzerliği, hikayeleri bağlamak

açısından başarılı kabul edilebilecek olsa da diğer filmlerin aksine merak unsurunu sağlayamadığı söylenebilir. Aynı zamanda bu kesitlerde, biraz sonra spekülatif kurgu bir filmden ziyade, bir aksiyon filmi izlenecekmiş havasının mevcut olduğu da görülebilmektedir.

Bu araştırmada bahsi geçecek olan son film, aslında tamamıyla bir X-Men filmi sayılamayacak olan Deadpool'dur. Bu araştırmada kendine yer bulmasının sebebi Marvel dünyasında X-Men ekibi ile aynı evrende var olması ve iki seri arasındaki karakter alışverişidir. Yani bir serinin karakterleri diğer seriye konuk olabilmektedir. Deadpool filminde bulunan iki yardımcı karakter de X-Men ekibinin üyeleridir. Deadpool filminin jeneriği şu ana kadar bahsedilen tüm filmlerin jeneriklerinden bağımsız değerlendirilmelidir. Bunun en önemli sebeplerinden biri tüm bu filmler arasında olan duygu farkıdır. X-Men filmleri mutasyonun üzücü kısımlarına değinip konuyu ırkçılık, soykırım ve benzeri ciddi olaylara dayandırırken Deadpool filmi konuyu komedi olarak ele almaktadır. Deadpool, diğer mutantların aksine, bir "mükemmel süper kahraman" portresi değil, süper kahraman olmak ile zerre ilgilenmeyen kendi halinde bir "serseri"dir. Filmin bu komedi yönü jeneriğe de yansımıştır. Film aksiyon filmi havasında bir dövüş sahnesi ile başlar. Deadpool'un düşmanlarına saldırdığı ve hepsinin en komik hallerinde bulunduğu bir sahnede görüntü donar ve kamera bu görüntünün içinde dolaşmaya başlar. Bir taraftan sahnenin vahşi moduna hiç uymayan duygusal bir şarkı çalarken bir taraftan da ana karakterimiz Deadpool sesli bir şekilde yapımda emeği geçen kişileri tanıtmaktadır. Ancak diğer filmlerin aksine kişilerin gerçek isimlerini söylemek yerine onlara taktığı komik isimleri kullanır ("Seksi Piliç", "İngiliz Kötü Adam", "Kaprisli Ergen" gibi). Bu kesit bize, komik bir spekülatif kurgu film izleyeceğimizi gösterdiği, ve daha filmin başında bizi ekrana bağladığı için başarılı bir jenerik örneği olarak kabul edilebilir.



Görsel 21. Blur Studio, Deadpool jeneriği/Deadpool Opening Titles. ArtOfTitle. Erişim: 20.12.2017. https://goo.gl/svHwRN

5. Sonuç

İncelenen konular ve filmler ışığında: Etkili bir jenerik tasarımının, kullandığı öğeler, teknikler ve yöntemler ile, filmin duygusundan türüne, konusundan hikayesine her konuda izleyiciye fikir verdiği görülmektedir. Hareketli Grafik öğelerini, kullanılan tarz ile birleştirerek filmin nasıl bir hikaye anlatmak üzere olduğunu daha en başında aktarabilmektedir. Yani başarılı bir jenerik, üç saatlik bir filmi bir dakikaya sığdırabilmelidir. Filmin türüne uymayan bir jenerik, izleyiciyi filmden koparacağı ve yanlış beklentiler yaratacağı için başarılı sayılamaz. X-Men gibi serilerde ayrıca, seriye ait tüm jenerikler arasında da bir bağ olması gerekmektedir. Bu bağ aynı tasarım tarzı kullanılarak, ortak renk paletleri ve imgeler seçilerek ve/ya benzer sesler eklenerek sağlanabilir. Böylece sadece tek bir filme değil, aynı anda tüm seriye gönderme yapılmış ve hikayelerin devamlılığı arttırılmış olacaktır. Tüm bu araştırma sonucunda: Wolverine serisine ait jenerikler hariç diğer X-Men film jeneriklerinin hem konuyu, hem türü, hem de duyguyu izleyiciye kusursuz bir şekilde aktardıkları göz önünde bulundurularak başarılı oldukları kabul edilmelidir.

Kaynakça

Attebery, Brian. (1980). *The fantasy tradition in American literature: from Irving to Le Guin.* Bloomington: Indiana U Press.

Bleiler, Everett Franklin. (1985). *Supernatural fiction writers: fantasy and horror*. New York: Scribner.

Bojc, Ashley. (2015). *The History of Motion Graphics.* Erişim: 26.05.2017. http://www.triplet3d.com/the-history-of-motion-graphics

Dictionary.com. Erişim 26.05.2017. http://www.dictionary.com/browse/fantastic?s=t

Halas, John. (1981). *Graphics in motion: vom Trickfilm bis zur Holografik.* München: Bruckmann.

Jankel, A., Morton, R. (1984). *Creative computer graphics*. Cambridge: Syndicate University of Cambridge.

Krasner, Jon. (2004). *Motion graphic design, fine art animation: principles and practice.* Boston: Elsevier/Focal Press.

Meggs, Philip B. (1998). *A history of graphic design.* New York: John Wiley & Sons.

Misiroglu, Gina. (2012). *The superhero book: the ultimate encyclopedia of comic-Book icons and Hollywood heroes. Detroit:* Visible Ink Press.

Pektaş Turgut, Özden. (2012). *Kinetic Typography in Movie Title Sequences. Procedia - Social and Behavioral Sciences,* 51, s. 583-88.

Wein, L., Wilson L. (2006) *The unauthorized X-Men: SF and comic writers on mutants, prejudice, and adamantium. Dallas:* BenBella Books.

Writingclasses.com. Erişim: 25.12.2017. https://www.writingclasses.com/toolbox/ask-writer/whats-the-difference-between-science-fiction-and-fantasy

SANAT YAZILARI, 2018; (39): 279-296 / ARAŞTIRMA MAKALESİ

İŞİTSEL PEYZAJ OLARAK GÜRÜLTÜ KAVRAMININ ÇAĞDAŞ SANATTAKİ ÜÇ TEMSİLİ

THREE REPRESENTATIONS OF THE CONCEPT OF NOISE AS SOUNDSCAPE IN CONTEMPORARY ART

ARŞ. GÖR. **ENGİN ESEN**
Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü
enginesen00@gmail.com
ORCID ID: 0000-0003-3169-3084

Öz: *Sanayi devrimi ile birlikte insanların içinde yaşadıkları çevre dönüşüme uğramıştır. Ekonomik büyüme ve üretim ekseninde insanların yaşamlarını sürdürdükleri kentlerin peyzajları hem görsel hem de işitsel olarak bir önceki yüzyıldan farklı olarak değişmiştir. Buhar motorlarının, dökümhanelerin, fabrikaların ve otomobillerin çıkardıkları tüm sesler ile insanlar artık daha sesli bir ortamda yaşamaya başlamışlardır. Yaşam alanlarının değişen ses çevresi ile birlikte, insanın çevresini nasıl algıladığı da değişikliğe uğramıştır. Bu çalışma insanın çevresini sesler üzerinden nasıl algıladığını ve tanımladığını inceleyerek gürültü kavramını açıklayacaktır. İşitsel peyzaj olarak gürültü kavramı, çağdaş sanat içinden gürültü kavramını ele alan üç güncel örnek üzerinden incelenerek açıklanacaktır.*

Anahtar Sözcükler: *Gürültü, Ses Sanatı, İşitsel Peyzaj, Ses Enstalasyonu, Çağdaş Sanat.*

Abstract: *With the advent of the Industrial Revolution the environment that the people lived underwent a transformation. Different from the previous century, the cityscapes changed both in visually and auditorily with the influence of economic growth and production. All the sounds the steam engines, iron foundries, factories and the cars made led the people live in noisier surroundings. With the changing sound atmosphere, the way how the people perceive their environment also changed. This study will explain the concept of noise through the analysis of how the people perceive and define their surroudings. The concept of noise as the soundscape will also be elucidated through three contemporary examples that deal with the noise.*

Keywords: *Noise, Sound Art, Soundscape, Sound Installation, Contemporary Art.*

GELİŞ TARİHİ: 20.06.2018 | **KABUL TARİHİ:** 13.08.2018

Giriş

Sanayi Devrimi ile birlikte Makineler Çağı olarak adlandırılabilecek bir döneme girilmiştir, bu dönemde özellikle kentlerde yaşayan ve çağın teknolojisine erişebilme imkanı sağlamış pek çok insan, gündelik yaşam içinde başlarda radyo ve sonrasında televizyon olmak üzere imge aktaran medya aygıtlarıyla uzun süreli bir etkileşim içinde bulunmuşlardır. Makineler çağının analog sistemlerinden günümüz dijital medya ortamına kadar yukarıdaki profile uyan birçok insan, ilgili iletişim araçlarından tercih ettikleri yayını dinleyebilmek için sistemlerindeki kayıtlı kanallar arasında sayısız kez gezinmişlerdir. İki kanal arası boşluk, yayının olmayışı veya akışın kesilmesi, anten ve alıcının ayarının bozulması ya da engellenmesi gibi çeşitli durumlarda, izlenen medya aygıtı bir televizyon ise, ekranda karıncalı olarak tanımlanan bir görüntü ve rahatsız edici olarak ifade edilebilecek, yüksek şiddetli bir "khhhhhhhhh" sesi duyumsanır. Bu frekans, ses ve sinyal terminolojisinde 'Beyaz Gürültü[1]' (White Noise) olarak tanımlanan, astronomi ve uzay bilimlerinde ise 'Kozmik Arka Plan Radyasyonu' (Cosmic Background Radiation) adı verilen bir olgudur. Bu rahatsız edici ve istenmeyen ses, gerçekte evrenin başlangıç anı olan büyük patlamadan artakalan radyasyondur (Wollack, 2016). Bir bakıma da yaşamın başlangıcının ses izi olduğu ifade edilebilir. İşte bu sebeple istenmeyen bir ses, hata olarak kabul edilen bu frekans tüm canlılığı ve yaşamı kapsayan bir zemin olma özelliği taşımaktadır.

Yukarıdaki paragraftan da anlaşılabileceği üzere, bir kaynaktan duyumsanan sesin, onu algılayan birey tarafından nasıl adlandırılabileceği görecelidir. Bu bağlamıyla ses, alıcısının psikolojik, ekonomik, coğrafi vb. durumuna bağlı olarak değişkenlik göstermektedir. Bu çalışma sesin beşeri tarihi içinde gürültüye ait genel bir değerlendirme yapmak, gürültünün plastik sanatlar içinde bir mecra olarak ortaya çıkışı ve tarihsel değişimini sunmak yerine, insanın ve sanatın gürültü ile olan etkileşimini iki kısımda inceleyecektir. Birinci kısım işitme ve dinleme, sinyal ve gürültü, sessel bilinçsizlik ile işitsel peyzaj - gürültü ve güç başlıklarından oluşmaktadır. İlk olarak işitme ve dinleme başlığı altında sesleri duyumsarken gerçekleşen süreçler incelenecek, işitme ve dinlemenin özellikleri ve birbirlerinden ayrışan yönleri açıklanacaktır. Gürültü ve sinyal başlığı altında ise, duyumsama süreci sonunda bilince ulaşan sesleri ne şekilde tanımladığımız ve gürültü kavramının ne olduğu açıklanacaktır. Sessel bilinçsizlik başlığında Leibniz'in bilince ulaşan duyumsamalar üzerine ileri sürdüğü düşünceleriyle bunların gürültü ve sinyal kavramları ile olan ilişkisi değerlendirilecektir. İşitsel peyzaj - gürültü ve güç başlığında ise öncelikle 'işitsel peyzaj' (soundscape) kavramı açıklanacak ve bu doğrultuda ortaya çıkan sanat yapıtları örnekleri sunulacaktır. Gürültü ve güç kavramı altında ise gürültü ve insan etkileşimi değerlendirilip, ikinci kısımda incelenecek sanat yapıtlarının hangi bağlamda değerlendirileceği açıklanacaktır. Çalışmanın ikinci kısmı çağdaş sanat içinde yer alan ve gürültüyü bir işitsel peyzaj olarak ele alan üç sanatçı ve bu sanatçılara ait birer yapıt değerlendirecektir. İlk olarak

[1] Beyaz Gürültü: Farklı frekanstaki seslerin üst üste binmesiyle oluşan ve tüm frekansların eşit olarak dağıldığı sese verilen addır. Beyaz gürültü, insan kulağının duyabileceği tüm ses tonlarını içinde barındırmaktadır.

Cevdet Erek'in *Çın*, ikinci olarak Konrad Smolenski'nin *Her Şey Ebediyendi*, *Artık Olmayana Kadar* ve son olarak da Susan Phillipz'in *Savaş Hasarlı Enstrümanlar* adlı yapıtlarında gürültü kavramının farklı içeriklerdeki kullanımı incelenecektir.

İşitme ve Dinleme

İnsan bilinen beş duyu organı aracılığıyla içinde konumlandığı gerçekliği duyumsamaktadır. İnsanın dışında olan bu kaotik düzen sayısız fraksiyonla kesintisiz olarak akışına devam etmektedir ve insan bilinci, duyu organları tarafından sağlanan dış dünyaya ait verilerle bu akışa dahil olabilmektedir. Duyu organları aracılığıyla sağlanan veriler ham materyallerdir. Bu enformasyon dizisi önce fizyolojik süreçlerden geçerek filtre edilirler. Rafine edilmiş bu veriler daha sonra da psikolojik bir süreçten geçerek yeniden filtre edilirler. Psikolojik bu süreç, veriyi duyumsayan kişinin hayat deneyimleri sebebiyle son derece öznel olmaktadır. Buna örnek olarak beyaz gürültünün bir astronom ve sıradan bir televizyon izleyicisi için tamamen farklı anlamlara gelmesi gösterilebilir. Bu iki aşama da bilinç dışı süreçlerdir, fizyolojik ve psikolojik filtrelerden geçen enformasyonlar son aşamada ilgi ve farkındalık gibi bilinçli tercihler ile kullanılabilir bilgiler hale gelirler.

Duyu organları duyu merkezlerine kesintisiz olarak veri gönderirler. Bir basınç etkisiyle titreşen moleküller, düzenli frekanslar üreterek havayı titreştirirler. Bu titreşimler kulak kepçesiyle yakalanır ve kulak zarına yönlendirilirler. Kulak zarı bu titreşimleri çekiç, örs ve üzengi kemikleriyle yeniden kodlayarak elektrik sinyallerine dönüştürülmek üzere iç kulağa yönlendirir. İç kulakta ise kinetik enerji, elektrik enerjisine dönüştürülerek beyne iletilir. İşitme sistemi, sakatlık ya da işlev bozukluğu gibi aksi bir etkiyle karşılaşmadıkça, işitme süreci yaşam boyu kesintisiz olarak devam eder. Sonuç olarak işitmek biyolojik, fizyolojik ve psikolojik işlemlerin gerçekleştiği ve bilinçli tercihlerin yapılmadığı pasif bir süreçtir.

İşitme fiziksel bir süreç, dinleme ise psikolojik bir eylemdir. Dinleme farkındalığı yoğunlaştırmakla ilgili bir eylemdir. Sesler kesintisiz olarak kulaklarımıza ulaşırlar ve pek çok ses fark edilmeden öylece zihnimizden akar ve geçer. Burada işitme durumu, gözün bir noktaya odaklanmadan mümkün olan en geniş açıyla bakmasına benzer, bu koşulda netlik yoktur, görüntü bulanık ve detaylarından yoksundur. Örnek olarak trafikte hızla ilerlerken, duyumsanan ama görüşümüzle algılanamayan siluetler verilebilir. Ancak dinlemede durum tamamen farklıdır, gelen sese odaklanır ve bağlanılır. Ses ile gerçekleştirilen bağlantı sonrasında devreye giren akıl detaylara odaklanır, duygular ve pek çok bilişsel öğe bu süreci takip eder. Zihin dinleme düzeyine geçtiğinde merak devreye girer, sorular sorulmaya başlanır, anlamlar yaratılır ve bağlamlar kurulur. Bu özellikleriyle dinlemek aktif bir eylemdir ve bu özellikleri dolayısıyla da dinlemenin yaratıcı bir eylem olduğu fikri de ileri sürülebilir.

Gürültü ve Sinyal

Yukarıdaki paragraflardan da anlaşılacağı gibi bilincimize ulaşan kaynak sesleri tanımlayabilmek, onlarla nasıl etkileşim kurduğumuzla ilişkili bir durumdur. Avangard besteci John

Cage bu durumla ilişkili olarak şu ifadeleri kullanmıştır: "Onu görmezden geldiğimiz zaman bizi rahatsız eder. Dinlediğimiz zamansa büyüler." (1937, s.132). Cage bu ifadesiyle işitme ve dinleme eylemi arasındaki farkı vurgulamakla kalmaz, klasik müzik geleneğinin dışladığı veya rahatsız edici bulunarak reddedilen ya da yalnızca gündelik ve sıradan diye basitçe görmezden gelinen seslere dikkat kesildiğimizde, yaşam ile derinlemesine bir bağlantı kurmaya başladığımızı ima eder. Cage'in bu örneğinden hareketle işitilmek istenilen ve istenilmeyen seslere ilişkin bir ayrım olduğu fikrine ulaşılabilir. Sinyal ve gürültü ayrımı tam da bu noktada ortaya çıkmaktadır. Burada bir bilgi alanına ait olan ve alıcısına iletilmesi hedeflenen sesler kabaca sinyal olarak tanımlanırken, istenmeyen sesler ise gürültü olarak kabul edilmektedir.

Gürültü *(noise)* kelime anlamı olarak: aralarında uyum bulunmayan, düzensiz seslerin bütünü (Büyük Türkçe Sözlük, 2015, goo.gl/efxaCb), uyumsuz, düzensiz şekilde çıkan rahatsız edici her türlü ses (Oxford, 2015, goo.gl/8BCwiC) anlamlarına gelen, terminolojik bir bilgi olarak ise: görüntü ya da ses sistemlerinde dijital veya analog olarak bilgi taşıyan sinyallere karışan parazit, belirli bir anlama gelmeyen yan ürünler anlamına gelmektedir (Danesi, 2009, s. 215). Gürültü doğrudan kelime veya terim olarak anlamı dışında ontolojik olarak da açıklanabilir bir kavramdır. Gürültü genellikle istenmeyen, rahatsız edici, dikkati bozan ve huzuru kaçıran bir fenomen olarak kabul edilmektedir. Gündelik algıda, iletişimde veya enformasyon anlamında olsun gürültü, temizlenmesi gereken bir olgu olarak kabul edilir. Medya ve felsefe alanında çalışan Prof. Christopf Cox'a göre iletişim kuramı, söylem olarak bu durumu bilimsel olarak desteklemektedir. İletişim kuramcısı için gürültü, göndericiden alıcıya doğru yollanan sinyallerin etrafında kümelenen pisliklerdir (2009, s. 20). Pratik bir bilim olarak iletişim teorisi, gürültüyü mesajın ya da sinyalin orijinal saflığına döndürülebilmesi için kurtulması gereken bir fazlalık olarak görmektedir. Gürültü bu bağlamda değerlendirildiğinde doğal olarak sinyalin karşıt kavramı olmaktadır. Sinyal burada gürültünün aksine alıcısı tarafından kabul edilen bir enformasyon olarak değerlendirilebilir. Bu iki kavram arasındaki fark duyumsamanın göreceli olmasından kaynaklanmaktadır. Kültür kuramcısı Abraham Moles bu durumu şöyle örneklendirir: Bir orkestrada enstrümanların akort edilmesi izleyiciler tarafından gürültü olarak değerlendirilirken, seyircilerin alkış sesleri – ki bu aslında form olarak bir gürültüdür - (white noise) müzisyenler tarafından anlamlı bir karşılık bulacak şekilde algılanır (1966, s. 78). Moles'a göre sinyal ve gürültü arasında yapısal bir fark yoktur ve aynı doğaya sahiptirler. Bu iki kavram arasında mantıkla açıklanabilecek tek fark, mesajı gönderenin niyetiyle ilgilidir. Sinyal iletilmek istenen bir mesaj iken gürültü göndericinin iletmek istemediği sinyaldir. Gürültü ve sinyal bu bağlamda değerlendirildiklerinde ontolojik olarak birbirleriyle eşdeğer bir konuma gelirler.

Ancak bu değerlendirme sadece iletişim, anlam, insani niyetler ve değerler açısından ele alındığında geçerlik kazanmaktadır. Gürültü ve sinyal kavramları insan dışında doğal kozmik bir fenomen olarak ele alındığında yukarıdaki açıklamalar geçerliklerini yitirmeye başlarlar. Bilinen kozmos kozmik arka plan radyasyonu (beyaz gürültü) ile doludur ve bu frekans tüm yaşamı sarmalar. Okyanus dalgaları, ağaçları uğuldatan rüzgârın sesi, diğer

canlılara ait sesler, hatta insanın algı eşiği dışında kalan tüm diğer sesler, yaşam bu türden seslerle doludur. Felsefe tarihçisi ve düşünür Michel Serres bu durumu arka plan gürültüsü (background noise) kavramıyla ile ifade eder:

> Arka plan gürültüsü algımızın zeminidir, kesintisiz olarak devam eder, mantığımızın temel bir öğesidir [...] Arka plan gürültüsü asla kesilmez, devamlıdır, sınırsızdır ve değişmez. Kendisinden başka bir arka planı ve karşıtı yoktur [...] (1995, s. 13).

Serres'e göre gürültü aslında yaşamın ve canlılığın arka plana yansıyan sesidir. Gürültü, görsel alanı dolduran objeler gibi işitsel alanı dolduran kesintisiz ve sessel bir akıştır, tıpkı radyo statiği, trafik gürültüsü, elektrik uğultusu ve kente ait sesler gibi. Sinyal, gürültünün içinden yani arka plandan ön plana gelir ve dikkatimizi çeker. Bu bağlamda gürültü başka sesler arasında yer alan deneysel bir fenomen değil, müzik ve sinyal gibi adlandırabileceğimiz seslere kaynak ve olasılık olan transandantal[2] bir fenomendir. Bu yönleriyle ele alındığında gürültü kavramının sinyali de içine alarak, müziği, konuşmayı, yankıları, ritmi, çanları, gök gürültüsünü, patlama seslerini, kalabalıkları, uğultuları, insan bedeninden çıkan sesleri, sessizliği, kulak misafirliklerini, mekanik sesleri, robotları, müzikal kayıtları, efektleri özetle ses ve dinlemenin dünyasını oluşturan her şeyi kapsadığı ifade edilebilir.

Leibniz ve Sessel Bilinçsizlik

Rasyonalist düşünür Leibniz'e göre akıldaki düşüncelerin büyük bir bölümü karışık ve belirsizdir, bu yüzden de net ve belirli düşüncelerin beraberinde karışıklığı taşıdıklarını ileri sürer. Leibniz bu durumu genellikle bir değirmeninin ya da şelalenin yanında yaşayan adam örneğiyle verir. Leibniz'e göre şelalenin yanında yaşayan bir kişi, akan suyun sesini duymamaya başlar, ses sürekli orada olmasına rağmen, o kişi için bir anlam ifade etmediğinden bilinçsizce bir arka plan gürültüsü olarak duyumsanır ve bilince yansımaz. Leibniz bu düşüncesini 'okyanus dalgalarının sesi' örneğiyle derinleştirir:

> Her birey sonsuzluğu bilir, ancak karışık bir biçimde. Bu deniz kenarında gezinirken denizin gürültülü sesini duymak gibidir: bütünü oluşturan sesleri tek tek duyabilirim ancak, onları net bir şekilde algılayamam bu yüzden de bu bilgiler karmaşıktır. Bu karmaşık duyumsamalar evrenden algıladığımız izlenimler yüzündendir, her küçük parça bütünün kendisidir (1989, s. 211).

Deniz kenarında gezinti yapan bir kimse ele alınırsa, bu kişi denizin sesini işitecektir, bu duyumsayan kişi için güçlü, kesin ve açık bir bilgidir. Ancak aynı zamanda da karmaşık ve belirsiz bir bilgidir çünkü burada bilgi bir yığına ilişkin toplam bir duyumsamayla ilgilidir. Bu durumda bütünü oluşturan bireysel elemanlar, yani dalgaların sesleri, yürüyüş yapan kişi tarafından tek tek işitilememektedir, bu nedenle de bilgi belirsizdir. Bir diğer yandan, parça bütün ilişkisi içinde denizin gürültüsünü oluşturan dalgalar tek tek duyumsanmaktadır, aksi taktirde denizi dinleyen kişi bütünü algılayamazdı. Bu bağlamda, bütünü oluşturan

[2] Transandantal genel olarak, en yüksek, en üstün, en yüce olan, en yüksek niteliklere sahip bulunan varlık; deneyimde verilenin ötesinde olan, deneyi aşan gerçeklik; normal, gündelik tecrübenin kavrayışını aşan, bilimsel açıklama düzeyinin daima ötesinde kalan varlık alanı için kullanılan sıfat (Cox, 2009, s. 20).

parçalar tek tek duyumsandığı halde, denizin gürültüsü bilinçsizce algılanır, bütün duyumsandığında da detaylar kapalı ve belirsiz bir hale geçmektedirler.

Yukarıda açıklanmaya çalışılan bu durum Leibniz'in 'küçük duyumsamalar' adını verdiği teorisinin kanıtıdır. Bu teoriye göre bilince ulaşan her duyumsama, bilince ulaşmayan muazzam ölçüde bilgiyi de beraberinde taşımaktadır. Bu bilinçsizce gerçekleşen duyumsamayı Leibniz 'sanal varoluş' (virtual existence) olarak adlandırır. Ona göre hafıza da bir sanal varoluştur. Bireyin mevcut deneyimi (bireysel geçmişten bu ana kadar olan deneyim) bir hafıza rezervuarında bulunmaktadır ve çoğunlukla bu bilgi bilinçdışıdır. Ancak ne zaman bir fotoğraf, bir müzik veya hafızayı harekete geçirecek türden bir karşılaşma yaşanırsa geçici bir süreliğine deneyimin bütününe ulaşabilecek bir fikir sahibi olunabilmektedir. Leibniz'e göre bu sanal alan kozmik bir öneme sahiptir. Bilinçsizce algılanan 'küçük duyumsamalar' aslında bütüne ve sonsuzluğa doğru açılırlar. Bu bağlamda da Leibniz'e göre her birey sonsuzluğu ve kozmosu karmaşık ve belirsiz bir şekilde bilmektedir (Cox, 2009, s. 21). Beyaz Gürültü *(white noise)* bu duruma örnek olarak gösterilebilir, beyaz gürültünün içinde sessel enerjinin bütün frekansları bulunmaktadır ve hiçbir öğesi bir diğerinin önüne geçmez veya dikkatimizi çekmez. Aden Evens *Sound Ideas* kitabında şundan bahseder:

> Sesler kaybolmazlar, dağılırlar ve sürekli olarak yankılanırlar. Enerji kaybolmaz, dolayısıyla sesler de öyle. Her bir titreşim havada, odada ve bedende kalır. Sesler yayılırlar ve gittikçe daha az anlaşılabilir olurlar, biz onları işitmesek de keman telleri haftalar sonra bile titreşmeye devam ederler. Bütün sesler birbirlerine karışırlar, geçmiş ve şimdideki bütün sesler birbirleri içinde erirler, bu sessizliğin kakofonisidir (2005, s. 14).

Eğer Leibniz'in düşünceleri kabul edilecek olursa, yukarıdaki ifadelerde yer alan geçmiş ve şu andaki sesler duyumsanır ancak, 'karmaşık' olarak işitilirler. Yalnızca bir sinyal (bir konuşma ya da müzik) arka plan gürültüsünden ayrışır ve net – belirgin bir ses olarak fark edilebilir. Deniz kenarı örneğinde olduğu gibi sonsuza dair küçük parçalar zihnimiz tarafından bilinçsizce duyumsanır ancak net ve kesin olarak bilincimize yansımazlar. Leibniz, bir kaynaktan gelen sesin gürültü mü yoksa sinyal mi olduğunun farkına varabilmemizi parça – bütün, dikkate değerlik – sıradanlık, gerçeklik – sanallık açısından mümkün kılar.

Bu okumadan yola çıkarak gürültünün işitilebilir bir sinyal olmanın ötesinde, ilişkisel olarak değişik anlamlara gelebilecek sessel bir enerji olduğu kabul edilebilir. Gürültü ve sinyal nicel olarak değil, değerlendirildikleri bilgi alanına göre değişiklik gösterirler bu sebeple de gürültü, pek çok ses arasından algılanamayan bir ses değil işitilmek istenmeyen bir sinyaldir. İşte bu yüzden de gürültünün sinyali doğuran kaynak olduğu söylenebilir.

İşitsel Peyzaj Kavramı - Gürültü ve Güç

Gürültü ve insan etkileşiminin, diğer bir deyişle insanın onu nasıl dinlediği ve ona ne derecede tepki verdiğine ilişkin yapılan en dikkat çekici çalışma 'işitsel peyzaj' (soundscape) terimini ilk kez kullanan R. Murray Schaeffer'a aittir. Akustik ekolojinin bir araştırma alanı

olan işitsel peyzaj kavramı, insanın içinde yaşadığı işitsel çevresini tanımlamak için kullanılmaktadır (La Belle, 2010, s. 201). Bu anlamda işitsel peyzaj kavramı tıpkı bir manzara gibi, aynı anda hem fiziksel bir çevre hem de bu çevreyi algılama biçimi olan işitsel bir deneyimi ifade etmektedir. İşitsel peyzaj kavramı böylece tarihin belirli dönemlerinde, belirli yerlerin belirli seslerle tecrübe edilmesi anlamına gelir.

Schaeffer'ın işitsel peyzaj düşüncesi, dönemin müzik ve plastik sanatlar alanında çalışan sanatçılarında da etkilemiştir. 1960'ların sonu ve 70'lerin başıyla birlikte, dönemin avangart bestecileri performanslarını konser salonlarının dışına taşıyarak doğal ortamlarda gerçekleştirmiş ve müzikal enstrümanların ötesinde, doğanın etkileşimiyle sesler üreten yeni nesil enstrümanların yaratılması gibi çevresel ve ekolojik problemlere yönelmişlerdir. Sanatçıların bu yaklaşımı dönemin sanat anlayışlarından biri olan, galeri ve müze mekanının dışında yeni sergileme pratikleri araştıran ve malzeme olarak doğanın kendisini kullanan arazi sanatı uygulamalarıyla da paralellik göstermiştir. Walter De Maria'nın galeri mekanını altmış cm yükseklikte toprak ile doldurduğu *New York Earth Room* (1977) adlı çalışması ve Leif Brush'ın Kanada'daki Baffin adalarında gerçek zamanlı kaydedilen sesleri uydu aracılığıyla Hollanda'daki DeDeolen Salonu'na gönderdiği *Gibbs Fjord: Hexagram Wind Monitors* adlı çalışması (1972) sanat pratiğine ilişkin benzer bir yaklaşım sergilemektedir. 1970'lerden itibaren ses, yalnızca bu konuyu çalışan sanatçılar tarafından değil, plastik sanatlar alanından sanatçılar, mimarlar ve de müzisyenler tarafından bir uygulama alanı olmuştur. Besteci Walter Marchetti galeri mekanının zemini on ton tuz ile doldurduğu *Chamber Music #19* (1970) adlı eserinde, galeri zemininde bulunan tuzların üzerinde yapılan gezintiler sonucu çıkan sesleri sanatsal bir ifade olarak kullanırken, heykeltıraş Bruce Nauman, *Untitled Piece* (1969) adlı çalışmasına boş bir odaya, bu mekanın dışında ve yerin bir mil altına kadar kazılan bir deliğin içine yerleştirdiği mikrofondan alınan gürültüyü taşımıştır. Bir diğer sanatçı David Dunn ise doğal sesleri manipüle etme yolunu seçmiştir, insan ve doğa ilişkisini sorguladığı *Mimus Polyglottos* (1976) isimli çalışmasında Dunn ormana elektronik olarak üretilen bir ses göndermiş ve bölgede yaşayan alakargaların bu sese verdiği tepkileri kaydetmiştir, topladığı kayıtları aylar boyunca tekrar kuşlara göndermiş ve bir süre sonra kuşlar artık bu seslere tepki vermeyi keserek ötme alışkanlıklarını değiştirmişlerdir. Bu örneklerden de anlaşılacağı üzere işitsel peyzaj kavramının ortaya çıkmasıyla birlikte müzik ve plastik sanatlar alanında çalışan sanatçıların çevresel ses konusunu ele alma biçimleri paralellik göstermiştir. Doğal materyalin gerçek mekanından ve bağlamından kopartılıp galeri, müze veya spesifik bir mekana taşınması, doğada yapılan ses kayıtları, ses yerleştirmeleri, doğal ortamında oluşan sesleri manipüle ederek gerçek ve kurgusal işitsel peyzaj tasarımı yapmanın sanatsal bir tavır olarak karşımıza çıktığı görülmektedir.

Buna bağlı olarak, akustik ekolojinin bir araştırma alanı olan işitsel peyzaj kavramı sanat ve kültürün de bir meselesi haline gelmiş, bununla birlikte sanatçılar tarafından farklı duyarlık ve içeriklerde kullanılmıştır. Kuşkusuz bir ortam olarak sesin plastik sanatlar alanında kullanılmaya başlaması işitsel peyzaj kavramından öncesine, yirminci yüzyılın başlarına uzanmaktadır. Bu sebeple sesin plastik sanatlardaki kullanımını yalnızca gürültü veya

işitsel peyzaj üzerinden değerlendirmek doğru değildir. Buradan hareketle bu çalışmada bir işitsel peyzaj olarak gürültü kavramı güç bağlamında ele alınacak ve üç çağdaş yapıt incelenecektir.

Gürültüyü bir işitsel peyzaj olarak kabul etmek kabul etmek, onu algılayan bireylerin nasıl tanımladıklarıyla ilişkilidir. Gök gürültüsü gibi basit bir sesin, aynı anda aynı yerde bulunan kişilerce farklı içerikte algılanması buna bir örnek olarak gösterilebilir. Açıkça görüleceği üzere öznel bir tecrübe olması sebebiyle gürültüyü nesnel bir biçimde değerlendirmek doğru değildir. Ancak gürültü ve güç kavramları birlikte ele alındığında, gürültünün kaynağını vurgulayan bir ortam olduğu bilgisine ulaşılabilir. David Hendy, *Gürültü: Sesin Beşeri Tarihi* adlı kitabında insan ve gürültünün öyküsünü birbirlerine güç kavramı ile bağlar:

> Güç derken iki şeyi kastediyorum: birincisi, kimi sessizlerin bizi derinden etkileme gücü: ikincisi de güçlü insanların – veya ulus devletler, örgütlü dinler veya ticari şirketler gibi güçlü grupların - daha az güçlü olanların işitsel peyzajlarını veya dinleme alışkanlıklarını belirleme yeteneği (2013, s. 17).

Hendy'nin açıklamaya çalıştığı hem bireyin sessizliği hem de iktidar ya da kitle gibi güç odaklarından gelen seslerin, onu deneyimleyen kişi veya gruplar üzerinde göreceli olarak dönüştürücü bir etki yaptığı fikridir. Benzer bir şekilde Schaeffer'da işitsel peyzaj kavramıyla sesleri, belirli bir mesafeden dokunmanın bir yolu olarak görmektedir (Hendy, 2013, s. 17). Schaeffer'in bu ifadesi sesin doğası gereği, bakış ya da dokunma mesafesinden uzağa yayılarak bilgi taşıyan, insan kulağında gerçekçi bir duyusal tepki oluşturabilen, insanı kışkırtan ya da dinginleştiren bir güç olduğu anlamına gelmektedir. Örnek olarak tarihin belirli dönemlerinde radyonun, iktidarı simgeleyen siyasi bir propaganda aracı olarak kullanılması verilebilir. Bu gözlemle de sesin insanlar üzerinde iyi ya da kötü doğrudan etkisi olan bir güç olduğu fikri ortaya çıkmaktadır.

Ses doğası gereği uçucudur, kendi zamanında gerçekleşir ve sönüp gider, bu sebepten ötürü insan ses üzerinde mutlak bir hâkimiyet sahibi değildir. İnsan sesi manipüle edebilecek yetkinliktedir ancak kontrolü tam anlamıyla sağlayamaz. Aksi takdirde Hendy'nin de belirttiği üzere: "Orta çağ karnavallarının, on sekizinci yüzyıl isyanlarının ve on dokuzuncu yüzyıl protesto yürüyüşlerinin göstereceği gibi, sesin kontrolünün seçkinlerin elinde olması, mülksüzlerin onu yaratıcı ve yıkıcı şekillerde kullanabilme ihtimalini ortadan kaldırmaz" (2013, s. 17).

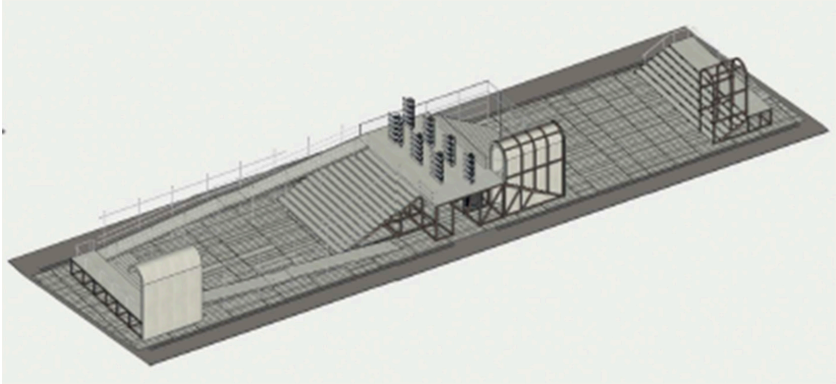
Tüm bunlardan hareketle gürültünün insani tüm faaliyetlerle bağlantılı olarak, istenmeyen ve arızalı bir ses olmak yerine, hayatın tam da içinden doğan ve insani olan her şey ile derin bir bağı bulunan, kaynağının ise nerede, kim ve hangi amaç doğrultusunda olduğuna bağlı olarak biçimlenen, çevresini de bu doğrultuda dönüştüren bir fenomen olduğu bilgisine ulaşırız. Bu bağlamıyla düşünüldüğünde gürültü çıktığı kaynaktan uzaklaşan, uzaklaşabildiği ölçüde kaynağını vurgulayan veya ondan kopan bir imge nakletme aracıdır. Bu özelliğiyle de sanatsal üretime olanak sağlayan bir mecradır. Çalışma bir sonraki kısımda çağdaş sanat üretimi içinde gürültü kavramını farklı içeriklerde işleyen üç sanatçının yapıt-

larını incelemeye odaklanacaktır. Bu çalışmalarda gürültü, kendisine kaynak olan merkez sesler ve onların beşeri tarih içindeki konumları üzerinden incelenecektir.

Kükreyen Kalabalık: Cevdet Erek'in *Çın*'ı

Kolezyum dünyanın bugüne kadar gördüğü en büyük amfi tiyatro olma özelliğini taşımaktadır. Bu yapının işitsel peyzajı kölelerin, gladyatörlerin, iple bağlanmış hayvanların, zincire vurulmuş tutsakların, muhafızların ve coşkulu izleyicilerin hep birlikte oluşturduğu hem eğlendirici hem de ürkütücü bir ses bariyerinden oluşmaktadır. İki bin yıllık tarihiyle MS 80'de İmparator Titus tarafından inşa ettirilen Kolezyum elbette Roma'nın ilk arenası değildir ancak, mimarı yapısı ve elli bin kişilik kapasitesiyle en görkemli olanı olarak kabul edilmektedir. Borazan sesleri, vahşi hayvanların katledilmesi, infazların yapılması ve savaş temsilleri, gladyatör dövüşleri ve izleyicilerin tezahüratlarıyla oluşan Kolezyum'un işitsel peyzajı, izleyicilerine yoğun bir duyusal deneyim sunmuştur. Asıl duyusal coşku, seyirciler arenada yerlerini alıp da gösteri başladığında yaşanıyordu: kan, ter ve parfüm kokusu, silahların patırtıları, borazan ve davul sesleri; kurbanların çığlıkları ve hepsinin ötesinde, kabalığın kükremesi (Futrell, 2006, s. xi). Elbette ki izleyicilerden yükselen bu gürültü salt bir duyusal hazzı ifade etmenin ötesinde bir amaca da hizmet eder. Arena müsabakalarının bir gereği olan mağlup savaşçının katli, dolayısıyla kaderinin seyircinin seçimiyle belirlenmesi, izleyicilerin kolektif gücünü işaret etmektedir. Yüksek bir "Missum!" (Bağışla) çığlığı mağlubu kurtarabilirken, güçlü bir "Iugula!" (Öldür) haykırışı ölümcül darbenin yolunu açabiliyordu (Futrell, 2006, s. 101). Oyunları yöneten sorumlunun seyircinin isteği dışında karar vermesi durumunda izleyiciler ıslıklı protestolar ve yuhalamalar ile tepkisini ortaya koymuşlardır. Oyunları izleyen imparator, halkın duygusal gelgitlerine kulak kabarttığı ölçüde halkın duygularını ve isteklerini anlayabilme fırsatı yakalamıştır.

Kolezyum spor müsabakalarının yapıldığı bir arena olmanın çok ötesinde çoğulcu bir katılımla, halkın kendini ifade ettiği politik bir kamusal alandır. Seyircilerin oluşturduğu bu kitle, eğlenceleri kadar düşünce ve duygularının önemli olduğunu, Roma halkı olarak kolektif güçlerini gösterirlerdi. İmparator da kendi gücünü tebaasının gözleri önünde başarıyla sergilerdi (Hendy, 2013, s. 97). Kolezyum sesin bizi yönetmek için nasıl kullanılabileceğini, bir yandan da bizim yönetenlere direnmek için onu nasıl kullanabileceğimize dramatik bir örnek teşkil eder. Bu bağlamda ele alındığında Cevdet Erek'in *ÇIN* adlı ses enstalasyonu izleyicisi üzerinde tıpkı Kolezyum gibi bir arenada bulunma hissini yaşatan çağdaş bir yapıt olma özelliği taşımaktadır (Görsel 1).



Görsel 1. Cevdet Erek, 2017, ÇIN (yerleştirme planı). CCQ 13.
Erişim: 06.04.2018, goo.gl/xWeusk

Cevdet Erek'in *ÇIN*'ı elli yedinci Venedik Bienali'nin *Arsenale*'ye yayılmış bölümünde 'Sale d'Armi' adlı kısımda yer alan Türkiye Pavyonu'nda gerçekleştirilmiştir. 50 x 10 metre bir dikdörtgen alan üzerine inşa edilen bu çalışma ahşap bir mimari düzenlemeden ve 35 adet yönlü (directional) hoparlör aracılığıyla mekâna verilen seslerden oluşmaktadır. *ÇIN* bulunduğu Türkiye Pavyonu'nu ortasından bölerek komşu pavyonlara geçiş izni veren bir biçimde düzenlenmiştir. Ortadaki bu pasajın bir tarafında hoparlörlerin bulunduğu kısım ve ona bakan bir oturma alanı yer almaktadır. Karşı tarafta ise birisi tel örgü ve asma kilit ile kapatılmış diğeri ise açık olan ikinci bir oturma düzeni yer almıştır.

Erek'in *ÇIN*'ı hem Türkiye Pavyonu'nun bulunduğu mekânların adları *Arsenale* (tophane) ve *Sale d'Armi* (silah odası) hem de mekânın düzenlenme biçimiyle bir amfi tiyatrodan çok bir arena –stadyum- izlenimi vermektedir. Hoparlörler aracılığıyla mekâna yayılan gürültü, tek tek hoparlörlerden gelen seslerin anlamının ötesinde, ses tarafından kuşatılmışlık duygusu yaratarak arenada bulunma hissini daha da vurgulamaktadır. ÇIN hem mimari referansları hem de ses düzenlemesiyle Türkiye ve iktidara yönelik bir portre çizmektedir. Pavyonlar arası geçişe herhangi bir sınırlama yapmazken tribünlerde yer alan izleyicileri bir yerde taraf olmaya zorlar. Tel örgülerle çevrilmiş ve kilitle kapatılmış karşı tribün imgesi öteki vurgusu yapmaktadır. Yazar ve seslendirme sanatçısı Yekta Kopan *ÇIN* üzerine yazdığı köşe yazısında öteki kavramını şu ifadeler ile yorumlar: Geçiş yok. Önce bir "öteki" yaratan, sonra da aramıza aşılamaz sınırlar koyan bir muktedirin varlığını hissediyorum. Engeller, yasaklar, sınırlar, kuşatmalar, baskılar...(Kopan, 2017).

ÇIN mimari yönüyle kendi kamusal alanını yaratırken asıl vurgusunu gürültü aracılığıyla yapmaktadır, izleyicilerin kendi aralarındaki konuşma sesleri ve hoparlörlerin tamamından yayılan sesler karışarak bir uğultuya dönüşür. Bu toplam gürültü bir arenada olma duygusunu artırır. Yerleştirmenin yönlü hoparlörle yapılması ses kaynağına yaklaşıldıkça seslerin ayrışmasına olanak sağlar. Seslerin en dikkat çekeni ise bir fısıltı halinde kulaklarımıza sızan

şu sözleri sarf etmektedir: "Bir ülkeyi temsil eden bir birey / bir bireyin sesi / hırıldıyor" (Kolukısa, 2017). *ÇIN* sahip olduğu ses kurgusuyla izleyicisini etkileşime davet eder ve anlamını açar. Metin dikkatle dinlendiğinde izleyici bir taraf seçmeye zorlanır ancak bu seçim onu bir ötekine dönüştürür.

Sonuç itibarıyla *ÇIN*, eseri deneyimleyen izleyiciler üzerinde, tıpkı bir arenada bulunuyormuşçasına topluluk içinde birey olma duygusu verirken aynı zamanda da Kolezyum örneğinin çoğulcu yapısının aksine, yükselen baskıcı bir rejime gönderme yaparak, komşularıyla iç içe geçen kamusal bir düzlemde sınırlandırılmış, tek yönlü bir evreni işaret etmektedir.

Çanlar: Konrad Smolenski, *Her Şey Ebediyendi, Artık Olmayana Kadar*

Çanlar tarih boyunca gündelik hayattaki yaygın kullanımlarıyla önemli bir yere sahip olmuşlardır. Çanlar hem görüntüleri hem de sesleri sebebiyle, tarih boyunca insanları denetim altında tutan ve organize eden güçlü nesneler olma özelliği de göstermişlerdir. Çalındıkları zaman uzun bir zaman periyodunda askıda kalan, yüksek şiddette bir çınlama ile uzun mesafelere yayılma özelliği göstermektedir. Çanlar yalnıza Hıristiyanlığın ortaçağ Avrupa'sında değil ilkel kabile kültürlerinde, Orta Asya şaman geleneklerinde, Çin'deki Taocu veya Asya'ya yayılan Budizm pratiklerinde manevi ve maddi bir iletişim aracı olmasının yanı sıra inanç sistemlerinin dünya üzerinde sahip olduğu denetimin de belirgin bir simgesidirler.

Özellikle ortaçağ Avrupa'sında kulelerden çalınan çanlar, sadece kilisenin içindekiler tarafından değil, kilometrelerce ötedeki herkes tarafından –evlerinin içinde dinlenenler, atlı veya yaya olarak köyden geçenler, yakınlardaki tarlalarda çalışanlar- duyulabiliyordu (Hendy, 2013, s. 114). Yüksek çan kulelerinden çalınan çanlar, ibadet saatlerini belirlemesi haricinde mahalle kiliselerinin, tapınakların ya da manastırların sahip oldukları gücü yansıtmalarına, kendi bölgelerini tanımlamaya ve bu bölgelerdeki davranışların düzenlenmesinde rol alan güçlü araçlar olmuşlardır. Gündüz ve gece farklı tonlarda çalan çanlar insanların hareket alanlarını da tanımlamıştır, gece çanı çaldıktan sonra dışarda olmak sadece tehlikeli değil, son derece kuşku uyandırıcı bir durum olarak değerlendirilmiştir. Çan beklenmedik biçimde çaldığında, herkes dikkat kesilirdi çünkü bu tehlikeye, ölüme veya gerçekleşen bir olaya delaletti (Woolgar, 2006, s. 71).

Çanlar temsil ettikleri dini ve siyasi varlıklarının haricinde insanlar için halk kültüründe gömülü olan daha antik ve pagan bir anlayışı da ifade etmektedir, onların gözünde çanlar şeytani varlıkları def eden kutsal güçlere sahiplerdir. Ortaçağ dünyası hurafelerle dolu bir yerdir, kötü ruhlar, şeytani varlıklar, lanet ve ölüm gibi çeşitli konular gündelik yaşamın önemli bir parçasını oluşturmuştur. Çanların şeytanları def etme gücü ne zaman iddia veya icra edilse, iblislerin gerçekten de çevrede bulundukları ve sadece kiliselerin çanlarıyla engellenebilecekleri fikri pekişiyordu (Hendy, 2013, s. 118). Bütün bu örnekler ışığında ortaçağda çalan çanlara kulak verildiğinde, kurumsallaşmış dinin etkisi altında çanların insanları birbirine ve nesnelere bağladığı fikri ortaya çıkmaktadır. Bu sebeple de çan sesi

sadece toplumsal idarenin değil metafizik olguların da insandan insana geçtiği bir kültürel kod yaratarak köklü bir temsiliyet kazanmıştır. Yukarıda sunulan örneklerden hareket ile çanların siyasi, dini ve de pratik olarak kullanımlarının çanlar etrafında kümelenen veya çan sesini uzaktan işiten topluluklar üzerinde bir etkisi olduğu görülmektedir. Bu bağlamıyla ele alındığında çanlar Konrad Smoleñski'nin *Her Şey Ebediyendi, Artık Olmayana Kadar* adlı ses yerleştirmesinde siyasi ideolojiyi temsil eden bir form olarak karşımıza çıkmaktadır (Görsel 2).

Görsel 2. Konrad Smoleñski, 2013, Her Şey Ebediyendi, Artık Olmayana Kadar / Everything Was Forever, Until It Was No More. Konrad Smolenski. Erişim: 09.04.2018, goo.gl/MepiK7

Smoleñski'nin *Her Şey Ebediyendi, Artık Olmayana Kadar* adlı ses enstalasyonu 2013 yılında elli beşinci Venedik Bianeli'nde Polonya Pavyonu'nda sergilenmiştir. Bu yapıt geleneksel biçimde üretilen iki adet 400kg'lik bronz çandan, geniş spektrumlu bir dizi hoparlörlerden, çeşitli mikrofon ve elektronik aksamdan ve iki yüz adet idyofon[3]'dan oluşmaktadır. Birbirine karşılıklı yer alan çanlar, mekanik kollar aracılığıyla sallandırılır ve çalmaları sağlanır. Çan seslerini eş zamanlı olarak alan mikrofonlar bu sesleri bir işlemciye gönderirler, çanların susmasıyla birlikte hoparlörler çan seslerinin zaman içinde esnetilmiş yeni formunu mekâna yüksek bir şiddette çalmaya başlar. Hoparlörlerden mekâna gönderilen uzun salınımlı pes frekans mekânda yer alan iki yüz ayrı idyofonu titreterek yüksek bir gürültü çıkmasını sağlar. Bu kesintisiz ses mekânda bulunan çanları, izleyicileri ve mimari yapının tamamını titreştirir. Ses kesildiğinde dahi titreşimler uzunca bir süre devam etmektedir.

[3] İdyofon, tınılı bir katı cismin (örn. ahşap, metal ya da taş) titreşmesiyle ses çıkaran çalgıların genel adıdır.

Yapıtın adı Alexei Yurchak'ın *Her Şey Ebediyendi, Artık Olmayana Kadar: Son Sovyet Jenerasyonu* adlı kitabından alınmıştır. Yurchak 1950'lerin söylem, ideoloji, dil ve ritüel düzeyindeki büyük dönüşümüne odaklanır ve sistemin çöküşüyle birlikte ortaya çıkan çoklu beklenmedik anlamların, toplulukların, ilişkilerin, ideallerin ve uğraşların değerlendirmesini yapar. Smoleñski için çanlar rastgele yapılan bir tercih değildir, yukarıda da bahsedildiği üzere köklü bir geleneğe sahip, maddi ve manevi pek çok anlamı içinde barındıran nesnelerdir. Smoleñski yapıtında çanların kendi sesleri ve sonradan müdahale edilmiş versiyonlarıyla bir okuma önerir. Çanların kendi sesi başta Sovyet Sosyalizminin idealleri olmak üzere söylemine ve etki alanına ilişkin çeşitli göndermeler yapar. Çanların gürültüsü, şiddeti hiç bitmeyecekmişçesine izleyici üzerinde bunaltıcı bir etki yaratır, sesin zamanla kaybolması, bittikten sonra ise yeniden farklı bir formatta ortaya çıkması, sosyalizmin mezardan fırlayıp gelen bir hayaleti mahiyetindedir. Hoparlörlerden gelen frekansın gücü, mekanda bulunan her şeyi titreştirerek çöküşün ardından yaşanan çoklu durumlara gönderme yapmaktadır. Bu bağlamda değerlendirildiğinde Smoleñski'nin gürültü kavramını çan imgesi üzerinden, siyasi ve toplumsal bir değerlendirme yapmak amacıyla kullandığı görülmektedir.

Savaş Nevrozu: Susan Phillipsz ve *Savaş Hasarlı Enstrümanlar*

Sanayi Devriminin insanları makinelerin basit birer dişlisine dönüştüreceğine dair korkular, Birinci Dünya Savaşı'nın patlak vermesiyle gerçekleşmiştir. Sanayi merkezleri veya üretim bantlarından gelen seslere kıyasla savaş meydanları ve bu bölgelere ait işitsel peyzajların oldukça yüksek ses şiddetine sahip oldukları bilinmektedir. Çarpışma alanlarından yükselen sesler işitildiğinde, çatışmanın uzağında yer alan kişilere canavarca ve denetim dışı şeyler karşısında duyulabilecek türden bir çaresizliği iletmişlerdir. İngiliz yazar Robert Graves *Her Şeye Elvada* (Goodbye to All That) başlıklı savaş anılarında bu türden gürültüleri betimler:

> Bir kaç kilometre uzakta, Souchez'deki Fransızların başlattığı muazzam bir bombardıman vardı: top gümbürtüleri, renkli alazlar, patlayan gülleler. Uyuyamadım. Gürültü bütün gece sürdü. Ta ki havanın kendisi sarsılıp sallanmaya başlayıncaya kadar, azalacağına giderek daha da arttı (2000, s. 92).

Graves'in de aktardığı gibi sesi gerçek anlamıyla belirgin bir savaş tecrübesi haline getiren şey, savaşın önemli bir kısmının gözle görülemeyen bir olay olmasıdır. Muharebe meydanının işitsel peyzajı düşünüldüğünde işitilebilir seslerin büyük kısmının çığlıklar, düzensiz silah sesleri, makineli tüfek tıkırtıları, havan atışları, ağır bombardımandan oluşan sakınılması imkansız bir gürültü olduğu rahatlıkla hissedilebilir.

Savaşın işitsel peyzajı yalnızca sağır edici yüksek sesleri değil, içinde işitilebilir daha kısık seslerde barındırmıştır. Erich Maria Remarque *Batı Cephesinde Yeni bir Şey Yok* adlı kitabında cesetlerden çıkan hasta edici seslerden, yani cesetlerin içlerindeki gaz dışarı çıkarken yükselen tıslama ve püskürme seslerinden bahseder (1958, s. 106). Yazar William Faulkner muharebe alanında etrafında yatan parçalanmış cesetlerden gelen "gizli ve mırıltılı fokurdamalar" şeklinde tarif ettiği seslerden bahsetmiştir (Schaeffer, 1977, s. 9).

Savaşın tüm bu akıl sınırlarını zorlayıcı gürültüleri siviller de dahil olmak üzere savaşa katılan askerler üzerinde "Savaş Nevrozu" adı verilen psikolojik sorunlar baş göstermiştir. Yapılan çalışmalar savaş kaynaklı gürültünün "sinirsel sarsıntılarda güçlü bir faktör" olarak görüldüğünü ve kulak zarlarının ve işitsel sinirlerin, yakında gerçekleşen patlamalar sebebiyle, beyinde kaçınılmaz olarak tahribat yarattığı ileri sürülmüştür (Hendy, 2013, s. 265). Psikoloji tarihçisi Peter Barham'a göre, savaşın sona ermesinden yirmi yıl kadar sonra, Britanya'da Savaş Nevrozu sebebiyle travma yaşayan otuz beş bin askere maluliyet maaşı ödeniyordu ve bu askerlerin büyük bölümünü "gülle ve silah sesleri duymaktan uyuyamadığını" söyleyen kimseler oluşturuyordu (Barham, 2004, s. 4).

Birinci Dünya Savaşı işitsel peyzajını havan topları, makineli tüfekler ve tanklardan gelen salt bir gürültü olarak değerlendirmek savaşın doğasını anlamak açısından yeterli değildir. Bu işitsel peyzajın arka planında şeker plantasyonlarıyla başlayan köle-efendi çatışmaları, sanayi devrimi, buhar motoru ve yarış arabaları, dönemin Brutal müziği, fabrikalar ve modern kent yaşamından gelen sesler yer almaktadır. Buradan hareketle savaşın işitsel peyzajının kaostan doğan ve dünyanın son iki yüz yıldaki gelişimini yansıtan toplam bir arka plan gürültüsü olduğu fikri ileri sürülebilir. Savaşın işitsel peyzajının bu haliyle söz konusu tüm bu gelişmelerin ulaşabileceği en kaotik ve vahşi olan dışavurumu olarak değerlendirilebilir. Buradan hareketle 2010 yılında *Turner Prize* ödülü kazanan İskoç sanatçı Susan Philipsz *Savaş Hasarlı Enstrümanlar* adlı yapıtında gürültü kavramını müzikal bir yönden ele alarak sanayi toplumlarına, sömürge savaşlarına ve bu savaşların yarattığı tahribata kısaca bu iki yüz yıllık süreçte yaşanan katastrofik ve acılı süreçlere yönelik bir izlenimi ortaya koymaktadır.

Philipsz'in *Savaş Hasarlı Enstrümanlar* adlı çalışması 2017 yılında Berlin Hamburger Bahnof'da gerçekleştirilen *Moving is in Every Direction (Hareket Her Yöndedir)* başlıklı sergide yer almıştır (Görsel 3). Bu ses enstalasyonu Hamburger Bahnof'un Rieckhalllen bölümünde bitişik iki ayrı odada gerçekleştirilmiştir. İlk odada tavandan sarkıtılan sekiz adet megafondan kimi zaman aynı anda kimi zamansa peş peşe ancak belirli bir kurguyu takip eden sesler çalmaktadır. Megafonlar aracılığıyla mekana yayılan bu sesler bazıları detone tonlar olmak üzere insan nefesi ve üflemeli bazı çalgılardan oluşmaktadır. Bitişik odada ise sekiz adet video bulunmaktadır. Videoların gösterildiği her ekran diğer salondaki hoparlörde çalınan seslerin kaynağını göstermektedir. Hoparlörlerden gelen sesler tahrip olmuş enstrümanlardan gelmektedir. Philipsz'in seçtiği her enstrüman Dünya Savaşları da dahil olmak üzere özellikle Avrupa'nın geçirdiği büyük savaşlardan geriye kalanlardır. Bu enstrümanlar sırasıyla borazan, trompet, saksafon, klarnet gibi ahşap ve pirinç üflemeli enstrümanlardır, ekranlarda gösterilen videolarda müzisyenler bu enstrümanlardan ses almaya çalışmaktadırlar.

Görsel 3. Susan Philipsz, 2017, Savaş Hasarlı Enstrümanlar / War Damaged Musicial Instruments. SBM Museum. Erişim: 9.5.2014. goo.gl/3QVe9V

Philipsz'in enstrüman seçimi bilinçli bir tercihtir, üflemeli enstrümanın bozuk tonu burada Remarque ve Faulkner'in de aktardığı gibi cesetlerden sızan gaz seslerini, bir asker ya da sivilin son nefesini temsil ettiği şeklinde yorumlanabilir. Philipsz gürültünün bozuk ya da arızalı bir ses olarak tanımını ele alır ve savaşın dayanılamaz olan gürültüsünün yerine koyar. Ses aracılığıyla geçmişe ait, unutulmuş olan yas hissini mekana yayar. Sesler ile ilk karşılaşılan odada hissedilen kısmen huzurlu kısmen de masalsı olan ses kurgusu, diğer odaya geçilip videolar ile karşılaşıldığında ezici ve boğucu bir hal alırlar. Philipsz'in çalışması detaylara inildikçe katmanlarını açar, müzisyenlerin çalmaya çalıştıkları notalar da bu bağlamda yalnızca bozuk enstrümanlardan ses çıkarma girişimi değildir. Müzisyenler *The Last Post (Son Mesaj)* adlı askeri mesajı çalmaya çalışırlar. Bu melodi çarpışmanın bittiğini ve yaralı askerlere üsse dönmenin güvenli olduğu bilgisini iletir, günümüzde bu ezgi anma törenleri ve askeri cenazelerde çalınan veda marşıdır. Ancak tıpkı zarar gören enstrümanlar gibi bu melodi de Pihilipsz tarafından parçalanarak yeniden kurgulanmıştır. Bu bağlamda Philipsz *Savaş Hasarlı Enstrümanlar*'ında belirli bir savaşa atıfta bulunmak yerine savaşın insanlar üzerinde yarattığı tahribatı, kayıpları ve savaş sonrası nevrozu gürültü aracılığıyla hatırlatmaya ve uyandırmaya çalışır.

Sonuç

Çalışmanın ilk kısmında öncelikle işitme ve dinleme kavramları açıklanmış, işitmenin duyusal bir süreç olduğu dinlemenin ise aktif ve yaratıcı bir eylem olduğu bilgisi ortaya konmuştur. Gürültü ve sinyal başlığı altında gürültü olgusu açıklanmış, bilgi taşıyan bir ses olarak sinyal ile gürültünün bilincimizde nasıl biçimlendikleri değerlendirilmiştir. Bilgi taşıyan sinyal kavramı ile anlaşılamaz olan gürültü kavramından yola çıkarak, gürültünün pek çok ses arasından algılanamayan bir ses değil işitilmek istenmeyen bir sinyal olduğu sonucuna ulaşılmıştır. Buradan hareketle de gürültünün sinyali doğuran ana kaynak olduğu ve onu algılayan kişi ile değerlendirildikleri bilgi alanına göre değişiklik gösterdiği sonucuna

varılmıştır. İşitsel peyzaj – ses ve güç başlığıyla birlikte işitsel peyzaj kavramı tanımlanarak ileri sürüldüğü dönemde ortaya çıkan ve bu kavramla ilişkilendirilebilecek sanat yapıtlarına değinilmiştir. Ses ve güç kavramları bir bağlam içinde ele alındığında belirli güç odaklarının dinleme alışkanlıklarımızı belirleyebildikleri görülmüştür. Bu özelliğiyle sesin uzaktan dokunmaya yarayan bir araç olduğu bu sebeple de gürültünün yalnızca bir fenomen olmadığı, oluştuğu kaynaktan uzaklaşarak yayılan, uzaklaşabildiği ölçüde kaynağını vurgulayan veya ondan kopan bir imge nakletme aracı olduğu fikri ileri sürülmüştür. Çalışmanın ikinci kısmında günümüz sanatından üç çağdaş sanatçının ses yerleştirmeleriyle gürültü kavramını ne şekilde işledikleri incelenmiştir. Sırasıyla Cevdet Erek'in *Çın*'ında gürültü kavramı kalabalık bir gruptan çıkan bir uğultu-gürleme olarak ele alınmış olup iktidar ve kitle – siyasi söylem üzerinden değerlendirilmiştir. Konrad Smoleñski'nin *Her Şey Ebediyendi, Artık Olmayana Kadar* adlı çalışmasında çan imgesi üzerinden, çan geleneğinin toplumsal ve siyasi karşılıkları ile gürültüsünün siyasi bir ideali temsil ne şekilde temsil ettiği incelenmiştir. Son olarak Susan Philipsz'in *Savaş Hasarlı Enstrümanlar*'ında savaşa ait ses izi olarak gürültü kavramının, bozuk ve arızalı bir ses olan gürültüyle yer değiştirilerek, yıkım, savaş nevrozu ve yas duygularına gönderme yapan bir öğe olarak ele alınması açıklanmıştır. Sonuç olarak sanatsal bir mesele olarak olarak gürültünün yalnızca istenmeyen, dayanılamaz, rahatsız edici bir ses olmadığı, bunun yerine insanla ilişkili çeşitli kavramları nakledebilen ve aktif bir katılımcı olarak dinlendiğinde içinde pek çok saklı anlam barındıran bir ortam olduğu fikri öne sürülmüştür.

Kaynakça

Barham, Peter. (2004). *Forgotten Lunatics of The Great War*. Connecticut: Yale University Press.

Büyük Türkçe Sözlük. (2015). *Türk Dil Kurumu*. Erişim: 12.11.2015. goo.gl/efxaCb

Cage, John. (1937). The Future of Music: Credo. Richard Kostelanetz (Ed.). *John Cage: An Anthology,* s. 132. New York: De Capo Press.

Cox, Christoph. (2009). Sound Art and the Sonic Unconscious. *Organised Sound*, 14, s. 19-26.

Danesi, Marcel. (2009). *Dictionary of Media and Communications* New York: M.E. Sharpe.

Evens, Aden. (2005). *Sound Ideas: Music, Machines, and Experience.* Minneapolis: University of Minnesota.

Futrell, Alison. (2006). *The Roman Games: A Sourcebook.* Blackwell: Oxford.

Graves, Robert. (2000). *Goodbye to All That.* Londra: Penguin Books.

Hendy, David. (2013). *Gürültü: Sesin Beşeri Tarihi* (Ç. Çidamlı, Çev.). İstanbul: Kolektif Kitap.

Kolukısa, Emrah. (Mayıs 2017). "Venedik 'ÇIN'ladı..." *Cumhuriyet.* Erişim: 04.04.2018. goo.gl/HupXVA

Kopan, Yekta. (Mayıs 2017). "ÇIN: Tarihle yüzleş veya maskelemeye devam!". *Gazete Duvar.* Erişim: 04.04.2018. goo.gl/chun3s

La Belle, Brandon. (2010). *Acoustic Territories Sound Culture and Everyday Life.* NewYork: Continuum.

Leibniz, Gottfried Wilhelm. (1989). Principles of Nature and Grace, Based on Reason. Roger Ariew, Daniel Garber (Ed.). *Philosophical Essays,* s. 206-213. Hackett Pub: Indianapolis.

Moles, Abraham A. (1966). *Information Theory and Esthetic Perception.* Urbana: University of Illinois.

Oxford. (2015). *Oxford Dictionaries - Dictionary, Thesaurus, & Grammar*. Erişim: 12.11.2015. goo.gl/8BCwiC

Remarque, Erich Maria. (1958). *All Quiet on the Western Front.* New York: Random House.

Schaeffer, R. Murray. (1977). *The Soundscape.* Vermont: Destiny Books.

Serres, Michel. (1995). *Genesis* (G. James ve J. Nielson, Çev.). Ann Arbor: University of Michigan Press.

Wollack, J. Edward. Tests of Big Bang: The CMB. Erişim: 4.5.2018. goo.gl/AYnQJM

Woolgar, M. Chris. (2006). *The Senses in the Medieval England.* Londra: Yale University Press.

SANAT YAZILARI, 2018; (39): 297-312 / ARAŞTIRMA MAKALESİ

SON KURGU: ETANT DONNES

FINAL FICTION: ETANT DONNES

ARŞ. GÖR. **SÜMEYRA İLHAN**
Kastamonu Üniversitesi Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi Resim Bölümü
silhan@kastamonu.edu.tr
ORCID ID: 0000-0003-4963-076X

Öz: *Bu makale Marcel Duchamp'ın Veriler: 1. Şelale, 2. Aydınlatıcı Gaz adlı eseri üzerine yapılmış bir incelemeyi kapsamaktadır. Veriler, Marcel Duchamp'ın veri olarak sunduğu 'Şelale' ve 'Aydınlatıcı Gaz' kavramlarının, hem sanat tarihsel süreç ile hem de sanatçının sanatsal deneyimleriyle bağlantıları kurulması aracılığıyla çözümlenmeye çalışılmıştır. Kavramların değerlendirilmesini izleyen süreçte, eserin oluşumuna kaynaklık eden temel izlekler ve bunların Duchamp ile ilişkileri de değerlendirilerek Veriler hakkında öznel bir yargıya ulaşılmıştır.*

Anahtar Sözcükler: *Marcel Duchamp, Etant Donnes, Veriler, Şelale, Aydınlatıcı Gaz.*

Abstract: *This article includes a review of Marcel Duchamp's Given: 1. The Waterfall, 2. The Illuminating Gas. 'Given' tried to solve the concepts of 'Waterfall' and 'Illuminating Gas', which Marcel Duchamp presented as data, both in connection with the art historical process and with the artistic experiences of the artist. In the process of evaluating the concepts, a basic judgment about Given has been reached by evaluating the basic evidences that are the basis for the formation of the work and their relation with Duchamp.*

Keywords: *Marcel Duchamp, Etant Donnes, Given, The Waterfall, The Illuminating Gas.*

GELİŞ TARİHİ: 11.02.2018 | **KABUL TARİHİ:** 13.08.2018

1.Giriş

Yirminci yüzyılın en önemli avangard sanatçılarından Henri Robert Marcel Duchamp sanatı saf estetik kaygının ötesine taşımıştır. Dadaist Duchamp, sanata hakim yerleşik kurallar sistemine karşı çıkarak, sanata akıldışı ve psikodinamik süreçleri önemseyen bir anlayışla yaklaşmıştır. Hazır yapım nesneleri, eserlerine dahil etmesiyle sanatta yeni bir sorgulama sürecini başlatan sanatçı, modern sanatın en önemli temsilcileri arasında yerini almıştır. Temsile dayalı görsel anlatımların reddine dayalı düşünceleri ile sanatı düşünsel bir sürecin parçası haline getirmiştir. Klasik anlatım biçimlerine ve kabul gören belirli sanat düşüncelerine yönelik yıkıcı bir sanat dili geliştirmiştir. Sanat yapıtları aracılığıyla eserin kavramsal boyutunu öne çıkarma amacıyla, estetik değerleri reddeden, ironik anlatımı benimsemiştir. Sanatçının yapıtları bir düşünceyi ifade etmek amacıyla kurgulanan, farklı anlatım olanaklarıyla görselleştirilmiş temsillerden ve hazır nesne kullanımına dayalı üretimlerden oluşmaktadır.

Farklı yaratım süreçleri geçiren Duchamp, çalışmalarında içerik ve teknik anlamda zengin bir çeşitlilik ortaya koymuştur. Sanatçının, ilk dönem eserlerine modern resmin etkileri hakimdir. Empresyonizm, Post-Empresyonizm, Fovizm ve Kübizm akımlarının etkileri yanında çeşitli illüstratif denemelerin de gözlendiği bu eklektik dönemi, sanatçının estetik tavrı ve ruhsal süreçleri dışlayarak ortaya koyduğu; hazır nesneyi ve düşünceyi merkez alan yepyeni bir yaratım dönem takip eder. Duchamp klasik anlamda üretmiş olduğu resim çalışmaları ile ilgili olarak düşüncelerini:

> Resim sanatı yalnızca gereğinden çok abartılmış bir aktivite. Bana göre durum pek öyle zannedildiği gibi değil. Resim yapmak, hayati olmayan aktivitelerden yalnızca bir tanesi. Özellikle de tamamen belli bir kesime hitap ettiği ve herkesin yaptığı şu günler için söylüyorum bunu. Ayrıca derin düşünceleri ifade edebilmek için pek yeterli olmadığı kanısındayım[1] (Antoine, 2013).

Sözleriyle ifade ederek resmin anlatım olanaklarının sınırlılığına dikkat çekmiş ve düşünceye dayalı eser üretiminin önünü açan gerekçelere de yer vermiştir.

Duchamp'ın geleneksel sanat pratiklerine yönelik eleştirel, yıkıcı bir tavır benimsemesi ve ironik bir dil kullanması aracılığıyla gerçekleştirdiği çalışmaları sanat ve yaşam arasındaki ilişki bağlamında önem kazanmaktadır. Duchamp hazır nesne ve kurguya dayalı çalışmaları ile yaşam ve sanat arasındaki sınırları kaldıran, yaşamın kendisini sanat alanına dönüştürmeyi amaçlayan üretimler yapmıştır. Sanatçı yaşam ve sanat arasındaki kurduğu ilişki aracılığıyla gerçekleştirmek istediği nihai amacı: "Ben resmi ve sanatı bir yaşam algısı yaratmak için kullandım; yani tüm zamanımı resim ya da heykel biçiminde eserler yaratmak yerine, yaşamımın kendisini başlı başına bir sanat eserine dönüştürmeye adadım" sözleriyle açıklayarak yirminci yüzyılda sanat anlayışında kavramsal temelli sanat hareketlerinin önünü açan düşünceyi de ifade etmiştir (Antoine, 2013).

[1] Jean Antoine'ın Marcel Duchamp ile 1966 yılında gerçekleştirdiği söyleşinin tam metnine https://bit.ly/2vwps75 adresinden ulaşılabilir.

Duchamp 1913'ten sonra bağımsız bir dizge geliştirebilme amacıyla fizik, uzam, zaman çalışmalarına başlar (Dastarlı, 2004, s. 56). Ürettiği eserlerinde modern resme ve onun retinal unsurları önemseyen anlayışına, güçlü bir karşı duruş sergilemiş, estetiğe olan inancının sarsılmasıyla da yirminci yüzyıl sanatını, geleneğe karşı, yıkıcı, kavramsal yönüyle derin bir anlayışla şekillendirerek düşünceyi sanatın merkezine almıştır. Duchamp düşünce merkezli kurguladığı son çalışmalarında cinsellik temasını ele almış ve gelin, bakire, bekar kavramları ile bu temayı görselleştirmiştir. Erken dönem eserlerinde de belirgin bir şekilde işlenen cinsellik ve buna bağlı kavramlar, resim dilinin farklı anlatım olanaklarıyla; sembolik, örtük, doğrudan anlatım ile ifade edilmiştir.

Duchamp'ın sanat üretim sürecinin bir özü niteliğinde olan ve sanat hayatının son yapıtı olması bakımından tüm deneyimlerini sergileme olanağı bulduğu çalışması, Etant Donnes: 1. La Chute D'eau, 2. Le Gaz D'eclairage (Veriler: 1. Şelale, 2. Aydınlatıcı Gaz) sanatçının, cinsellik temasına da belirgin bir şekilde gönderme yaptığı yapıtıdır. Kurgu, perspektif ve cinsellik kavramlarının üzerinde önemle durulduğu çalışma karmaşık yapısı, düşünce temelinde gerçekleştirilmesi, Duchamp'ın tüm sanat deneyimini kapsayan son yapıtı olması bakımından dikkat çeker. Bu açıdan esere yön veren temel kavramların kapsamlı değerlendirilmesi Etant Donnes'nin anlamlandırılması aşamasında önem kazanmaktadır.

2. Etant Donnes: Kurgusal Yapı

Etant Donnes (Görsel 1,2), cinsellik teması kapsamında kurgulanmış bir asamblajdır. Hazır nesnelerin ağırlıklı olarak kullanıldığı bu eserde, resmin geleneksel yöntemleri de uygulanmıştır. Eser kapalı bir kapı ardında oluşturulmuş kapalı bir uzam ve bu uzam içerisinde oluşturulmuş sıra dışı bir kurgudan oluşur. Kapalı kapıda oluşturulan iki gözetleme deliği aracılığıyla izlenebilen kapalı uzamda, ağaçlıklar içinde akmakta olan bir Şelale'nin bulunduğu atmosferde, çalılıklar içerisinde yatmakta olan çıplak bir kadın elinde tuttuğu Aydınlatıcı Gaz ile görselleştirilmiştir.

Görsel 1-2. Marcel Duchamp, 1946-1966, Veriler: 1. Şelale, 2. Aydınlatıcı Gaz / Etant Donnes: 1. La Chute D'eau, 2. Le Gaz D'eclairage. Philadelphia. Erişim: 02.12.2016. https://goo.gl/4Dyvcg

Duchamp'ın Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin (Büyük Cam) (Görsel 3) adlı eseri, sanatçının çalışmaları arasındaki ilişkiler bağı değerlendirildiğinde Etant Donnes ile ilgili en önemli bulguları kapsayan ve Etant Donnes'nin ön hazırlık çalışması olarak kabul edilen önemli bir kurgudur. Cinsellik temasının, sembolik görsel unsurlar aracılığıyla betimlendiği bu çalışma, kapsamındaki kavramlar ve eserin geneline yansıyan kurgu mantığı açısından Etant Donnes'in öncülü niteliğindedir.

Büyük Cam adlı eser 'Gelin' ile 'Bekar' olarak tanımlanan erkeğin iki boyutlu bir cam yüzey üzerinde sembolik ifadeler ve mekanik bir anlatımla ele alındığı iki ayrı uzamdan oluşur. Üst kısımda Gelin'in konumlandırıldığı kurgunun, alt bölümünde ise Bekar olarak tanımlanan erkek mekanik işleyiş sistemine sahip bir düzenek olarak görselleştirilmiştir. Gelin'in soyunma eyleminin gerçekleşmesi ile Bekar arasında yaşanacak cinsel birleşmeyi yansıtmak üzere tasarlanan bu kurguda, iki uzam birbirinden kesin bir sınır ile ayrılmıştır. Gelin ve Bekar'ın birbirine ulaşmasına olanak tanımayan bu mekanik sistem Schwarz tarafından "röntgenciliğin, cinsel birleşmenin yerini aldığı" bir kurgu olarak yorumlanmıştır (Aktaran Erenus, 2012, s. 84). İşleme sistemleri değerlendirildiğinde Gelin alanının herhangi bir bileşene bağımlı olmadığı görülürken, Bekar alanının harekete geçmesi ve mekanik sistemin çalışması için Bekar erkeği harekete geçirerek Gelin'e ulaşmasını sağlayacak olan Akan Su ve Aydınlatıcı Gaz olarak adlandırılan, iki önemli ögeye ihtiyacı vardır. Akan Su ve Aydınlatıcı Gaz'ın harekete geçirdiği bu karmaşık yapıya sahip sistem kurguda yer alan aksaklıklar nedeniyle Duchamp'ın tasarladığı şekliyle çalışmayarak amacına ulaşamaz. Cinsel birleşme ve soyunma eyleminin gerçekleşmediği bu sistemde Gelin ve Bekar birbirine yalnızca izleyici olarak kalır.

Görsel 3. Marcel Duchamp, 1915-1923, Bekârları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin, Hatta (Büyük Cam) / The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even (The Large Glass). Philadelphia. Erişim: 02.12.2016. https://goo.gl/FeL8BS

Büyük Cam ve Etant Donnes adlı eserlerin genel kurgusuna hakim röntgencilik mantığı iki eserin birbiriyle ilişkisini ortaya koyan önemli bir bulgu olarak dikkat çeker. Etant Donnes'nin verilerini oluşturan Şelale kavramının Akan Su olarak, Aydınlatıcı Gaz'ın ise aynı isimle kurguya dahil edildiği Bekarları Tarafından Çırılçıplak Soyulan Gelin adlı eser, bu yönüyle Etant Donnes'nin çözümlenmesi aşamasında referans kabul edilebilecek öneme sahiptir.

Etant Donnes: 1. La chute d'eau, 2. Le gaz d'eclairage ismini Büyük Cam için oluşturulan Yeşil Kutu notlarından almıştır (Philadelphia Museum of Art, 2016).

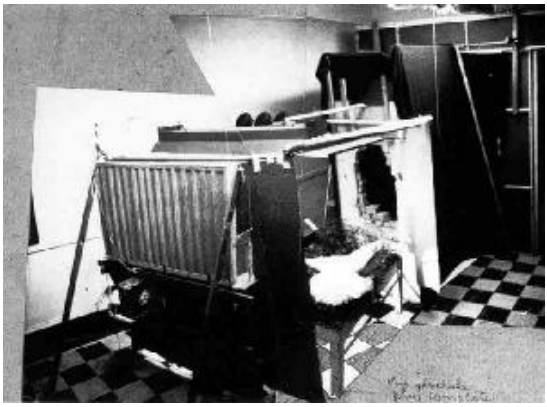
Eser Duchamp'ın sanatla uğraşmayı bıraktığını söylediği ve satranç oyunu üzerine yoğunlaştığı yıllarda gizlice tamamladığı çalışmasıdır. 1946-1966 yılları arasında, karmaşık aynı zamanda düşünsel süreçleri de kapsayan bu projesi üzerinde yoğunlaşmıştır. Eşi Teeny Duchamp bu yaratım sürecine şahit olan tek kişidir. Etant Donnes Duchamp tarafından New York, 14. Cadde'de yer alan atölyesinde oluşturulmuş ve 1965 yılında 80 Doğu 11. Cadde'deki küçük bir odaya taşınarak gizlilik içinde tamamlanmıştır. 2 Ekim 1968'de Duchamp'ın ölümünü takip eden dört ayın sonunda Ocak 1969'da söküm işlemlerine başlanarak Şubat 1969'da Philadelphia Sanat Müzesi'ne taşınma işlemi tamamlanmıştır. "Dismountable approximation, executed in New York between 1946 and 1966" / "Sökülebilir Tahmin, New York'ta 1946 ve 1966 arasında gerçekleştirilmiştir" ifadesiyle belirtilen ve eserin kurulumuna dönük detaylı talimatları kapsayan ciltte yer alan işlem sırası uygulanarak, karmaşık bu düzenlemenin yeniden kurulması üç ay sürmüştür. Eserin kurulumu için talimatların aktarıldığı cildin ilk dört sayfasında kuruluma yön veren on beş adımın listelenmesinin yanında eserin ismi de verilmiştir. Duchamp'ın notları, şemaları ve ek notları da içeren yüz sekiz fotoğrafı, birden elliye kadar olan sayfa içeriklerinde yer almaktadır. Yapıtın üç-boyutlu bir model üzerinde ölçeklenmiş bütün hali ilk sayfaya eklenen plastik bir cep içerisindedir. Bu cilde ek olarak içinde fotoğrafların yer aldığı ikinci bir defterin olması eserin oluşturulma sürecinde oluşabilecek şüpheleri de ortadan kaldırmıştır. Sanatçının önceden birleştirmediği tek parçanın ahır kapısı ve kemerli kapı aralığı olduğu bu belgeler aracılığıyla öğrenilmektedir. Philadelphia Sanat Müzesi'nin ustaları eseri oluşturan tüm malzemeleri ve Duchamp'ın Cadaqués'den getirtmiş olduğu kapı ve tuğlalar kullanılarak, eskizlerle belirtildiği şekliyle kurularak Etant Donnes'nin yer aldığı oda, Duchamp'ın ölümünden sekiz ay sonra 1969'da ziyarete açılmıştır (Schwarz, 2000, s. 238).

3. Etant Donnes: Perspektif Olgusu

Genel kurgusu üç ayrı bölümden oluşan Etant Donnes'in, ön planında eskiliği ile dikkat çeken ahşap kapı vardır. Bu eskilik kurguya dahil tüm elemanlarla tutarlı bir bütünlük içindedir. Ahşap kapıya ancak çok yaklaşıldığında fark edilen göz hizasında oluşturulmuş iki delik vardır (Görsel 4).

Görsel 4. Marcel Duchamp, 1946-1966, Veriler: 1. Şelale, 2. Aydınlatıcı Gaz / Etant Donnes: 1. La Chute D'eau, 2. Le Gaz D'eclairage. Philadelphia. Erişim: 02.12.2016. https://goo.gl/Hc1ncZ

İzleme alanını oluşturan bu iki deliğin kapı çivileri ile aynı forma sahip olması nedeniyle ilk bakışta algılanması zordur. Kapının genel yapısı içerisinde açık bir şekilde kendini göstermeyen bu izleme alanı çalışmanın bütününe yansıyan gizlilik kavramıyla da tutarlılık göstermektedir.



Görsel 5. Marcel Duchamp, 1946-1966, Veriler: 1. Şelale, 2. Aydınlatıcı Gaz / Etant Donnes: 1. La Chute D'eau, 2. Le Gaz D'eclairage. Philadelphia. Erişim: 08.12.2016. https://goo.gl/KM5UVo

Sanatçının stereoskop ile ilgili çalışmaları ve gözün görme-algılama biçimlerini çözümlemeye dönük ilgisi Etant Donnes'ye de yön vermiştir. Alımlayıcının ahşap kapı üzerinde yer alan iki küçük delikten kurguya yakından bakıyor olmasının yarattığı etki ve kurgu elemanlarının kurallı dizimi diaromaları andıran bir görsellik sunar (Thompson, 2014, s. 310) (Görsel 5).

Yapıtın uzak-yakın, ön-arka plan ilişkisinin ifadesi ve eserin izlenme yönteminin kurgulanışı sanatçının perspektif ile ilgili algısını ve yorumunu ortaya koyar. Yirminci yüzyılın ortaların-

da tasarlanan bu yapıt ile sanatçı yerleştirmeye dayalı bir perspektif bakış sunarken, Klasik Çağ'ın perspektifçilerini de oyalayan bir problemi de yeniden ortaya çıkarmıştır. Yapıt devasa bir "peep show" olarak tasarlanan iki göz çukuruyla ve kübik ve kapalı uzamıyla Jean Clair tarafından Samuel Van Hoogstraeten'in on yedinci yüzyılın ikinci yarısında yaptığı perspektif kutuları ile ilişkilendirilmiştir. (Görsel 6) Jean Clair iki sanatçının eserleri arasındaki bu ilişkiyi "Bu benzerlik, figüratif bir benzeri ve gerçekçi terimlerle yer değiştirmiş biçimidir, Büyük Cam'daki "perspektife oturtma"nın, bu yapıtta "imgelendirme"ye dönüştüğünü doğrular." şeklinde yorumlanarak Büyük Cam ve Etant Donnes arasındaki ilişkiye dikkat çeker (Clair, 2000, s. 56).

Görsel 6. Samuel Van Hoogstraeten, 1655-60, Bir Hollanda Evininin İç Mekânına Dikiz Şovu / A Peepshow with Views of the Interior of a Dutch House. National. Erişim: 08.12.2016. https://goo.gl/m2XLCF

Duchamp cinsellik teması üç boyutlu bir evrenin iki boyutlu izdüşümü olarak tasarladığı Büyük Cam adlı eserinde yaratmış olduğu sembolik ifadeyi Etant Donnes ile yerleştirmeye dayalı bir tasarıma dönüştürerek geleneksel anlatım olanakların dışına çıkmıştır.

Görsel 7. Leonardo da Vinci, 1495-1508, Kayalıklar Meryemi / The Virgin of the Rocks. National. Erişim: 08.12.2016. https://goo.gl/S62c0z

Perspektife verdiği önemi çalışmalarında açıkça yansıtan Duchamp kendisi için perspektifin bilimsel bir şey olduğunu ve çalışmaları aracılığıyla perspektifi rehabilite ettiğini ifade eder. Leonardo Da Vinci'yi perspektif konusunda önemseyen sanatçı Leonardo'dan sonra başvuracağı kayda değer hiçbir sanatçının olmadığını da açıklamıştır (Beykal, 2006, s. 277). Sanatçının Leonardo'ya karşı bu bağlılığını Etant Donnes çalışması ve Kayalıklar Meryemi (Görsel 7) arasındaki benzerlikle ilişkilendirerek açıklayan Canan Beykal Leonardo'nun özellikle açık hava ve peyzaj resimlerinde çizgisel perspektifin işe yaramadığını anladığından bahsederek Leonardo'nun uzaktaki görünüyü perspektifle verebilmek için yeni bir buluş geliştirdiğini belirtmiştir. Bu buluşu ve Etant Donnes ile olan ilişkisini Canan Beykal,

> Leonardo'nun Aerial perspektif denilen bu yöntemle arkadaki görünüyü açık tonda tutup, onu koyu kayalıklarla perdelemiş, bir büyük delikten bize göstermiştir. Verilerin kuruluş şemasına baktığımızda, yatan çıplak, çalılar, çağlayan ve arkadaki tüm görünü, önde tuğlalardan oluşmuş bir büyük bir gedikten görünmektedir (Beykal, 2006, s. 277).

sözleriyle açıklayarak Etant Donnes'de uygulanan aeriel perspektife dikkat çekmiştir. Etant Donnes'de açık renkler aracılığıyla oluşturulmuş arka planın, önde koyu tonda tuğlalarla örülü bir gedikten gösterilmesi aracılığıyla uygulanan aeriel perspektif, yapıtın gerçekte dar olan uzamının derinlikli bir alan olarak algılanması sağlanmıştır.

Sanatçı yarattığı kurgu ile resim düzlemini, perspektif bakışın imkânlarıyla bozuma uğratmıştır. Sanatçı yıkıma uğrattığı bu geleneksel resim düzlemi ile yerleştirmeye dayalı yeni bir mekân arayışına girmiştir. Sanatçının bu alternatif mekân arayışını oluşturan çalışması Jean-François Lyotard tarafından "doğrusal perspektif kurallarının altüst olması" olarak değerlendirilmiştir (Haralambidou, 2009).

4. Etant Donnes: Tematik Bir Kavram Olarak Cinsellik

Ahşap kapının kullanım şekli ve tasarlanan düzenek sanatçının teknik anlamda bilişsel süreçleri kapsayan ve temelinde de detaylı hesaplamaları barındıran bir çalışma ortaya koyduğunun göstergesidir. Alışılmışın dışındaki bu asamblaj, eserin algılanması ve anlamlandırılması aşamasında alımlayıcıya da zihinsel bir sorgulama süreci yaşatır. Eser yapısının anlamlandırılmasını takip eden bir sonraki aşamada ise alımlayıcıdan, izleyici olarak bu kurgudaki rolünün ne olduğuna dönük bir sorgulama yapması beklenir. Duchamp'ın yapıtında ahşap kapıda kasıtlı olarak yaratılan iki delik aracılığıyla mekânın içini izlemek durumunda bırakılan alımlayıcı sanatçı tarafından bir röntgenci olmaya itilir.

Ahşap kapının açma ve kapamaya olanak tanıyacak kapı koluna sahip olmayışı ve alımlayıcının kurgulanan iç mekana asla ulaşamayacağı şekilde oluşturulan sistemi Bernard Tschumı şu şekilde yorumlar: "Kapı için son derece hayati olan izleyici buradaki odaya hiçbir zaman dahil olamazdı. Yeni mekanla bu ilişki, gerilim, empati ve arzu yüklüydü." (Artun, 2014, s. 134).

Bernard Tschumı'nın ifadesinde mekana dair alımlayıcıda oluştuğu söylenen gerilim ve arzu sanatçının çalışmalarının yaratımına kaynaklık eden duygulardır ve bu yapıtta derin bir anlamın oluşmasında sanatçıya esin kaynağı olan çıkış noktalarıdır.

Ön ile arka planı birbirine bağlayan orta planda; kapının ardındaki boşluk ve bu alanı sonlandıran tuğlalarla örülerek oluşturulmuş bir gedik vardır (Görsel 8). Arka planda yer alan sahnenin izlenmesine ve anlamlandırılmasına olanak sağlayan bu gedik aynı zamanda izleyici için bir kadraj işlevi de görür.

Görsel 8. Marcel Duchamp, 1946-1966, Veriler: 1. Şelale, 2. Aydınlatıcı Gaz / Etant Donnes: 1. La Chute D'eau, 2. Le Gaz D'eclairage. Philadelphia. Erişim: 08.12.2016. https://goo.gl/G8qxJe

Sanatçı, oluşturduğu tuğlalarla örülü bu kadrajdan alımlayıcıya söz konusu sahneyi izlettir. Kurgunun başından itibaren alımlayıcı yalnızca sanatçının izin verdiği ölçüde esere dahil olur. Ahşap kapıda sanatçının yarattığı izleme alanını kullanmak zorunda bırakılan alımlayıcı, bu kez de tuğlalardan oluşturulmuş bu kadrajdan arka planda yaşananları izlemek durumunda bırakılır.

Tuğlalarla örülerek oluşturulan gediğin ardında izleyiciyi hayrete düşürecek derecede etkileyici ve gerçekçi tasarlanmış bir sahne yer alır ve bu alan Etant Donnes'nin de arka planını (Görsel 2) oluşturur. Kendi içinde iki kısımdan oluşan bu bölümde, önde çalılıklar içinde uzanan ve sol elinde gaz lambası tutan çıplak kadın yer alırken, arkada ağaçlar içinde bir şelale ve mavi bir gökyüzünün yer aldığı peyzaj vardır.

Yapıtın izlenme şekli ve kurgusunun izleyici için yasaklı bir mekan olarak tasarlandığı Etant Donnes'de bu alana izleyici olarak dahil olan alımlayıcı karşısında son derece gerçekçi, etkileyici ve rahatsız edici bir görüntüyle karşılaşır. Çalılıklar içinde çıplak bir kadın figür

bacakları izleyiciye doğru açık bir şekilde yatmaktadır. Duchamp bu figürü oluşturma aşamasında çok sayıda ön çalışma yapmıştır bu süreçte sanatçıya modellik eden kişi Birleşik Devletler'deki Brezilya konsolosunun eşi Brezilyalı heykeltraş Maria Martins olmuştur (Thompson, 2014, s. 310). Sanatçı etkileyici bir gerçeklik yakalamak amacıyla kadın figürün vücudunu ince deri kullanarak oluşturmuştur (Mink, 2004, s. 89). Duchamp, çıplak kadının cinsel organının deforme görüntüsünün oluşturulma aşamasında alçı, plastik ve bronz kullanarak oluşturmuş olduğu erotik obje olarak nitelendirdiği heykellerden faydalanmıştır.

Görsel 9. Gustave Courbet, 1866, Dünyanın Kökeni /The Origin of the World. Musee d'Orsay. Erişim: 16.12.2016. https://goo.gl/wnSwVV

Sol bacağın geriye doğru çekildiği çıplak kadının yatışında cinsel organ açıkça izleyicinin bakışına sunulmuştur. Figürün bu duruşunun ifadesinde ve cinsel organı merkeze alan yaklaşımında Duchamp'a Courbet'nin "skandal yaratan" Dünyanın Kökeni (Görsel 9) adlı eserinin esin kaynağı olduğu ileri sürülür (Thompson, 2014, s. 23).

Görsel 10. Henri Matisse, 1905, Yaşama Sevinci / Le Bonheur De Vivre. Artnet. Erişim: 13.12.2016. https://goo.gl/nQraKB

Etant Donnes'nin kadın figürünün cinsel organında izlenen form, Henri Matisse'nin Yaşama Sevinci (Görsel 10) adlı eserinde yer alan çıplak kadının cinsel organında oluşturulmuş kumaş biçimi ile büyük benzerlik gösterir (Mink, 2006, s. 24-25). Yaşama Sevinci adlı eserin sağ alt bölümünde öpüşme eylemiyle betimlenmiş çıplak kadın figür, izleyiciye dönük açılmış bacakları ve başının görünmesine izin vermeyen gösterimi yönüyle Etant Donnes'nin figürü ile ilişkilendirilebilecek düzeydedir.

Etant Donnes figürünün başın görünmesine izin vermeyen düzenlemesi kadının tanınırlığını ortadan kaldırılmıştır. Figürün rahatsız edici bir zemin olan çalılıklar içinde sırt üstü ve hareketsiz şekilde yatıyor oluşu, ilk bakışta izleyici tarafından kadının cansız olarak algılanmasına neden olur. Elinde tuttuğu Aydınlatıcı gaz aracılığıyla yaşadığı anlaşılan figürün çalılıklar içerisindeki bu görüntüsü, Duchamp'ın erken dönem eserleri ile bağlantıları değerlendirildiğinde farklı yorumlar yapmaya olanak tanır.

Görsel 11. Marcel Duchamp, 1911, Çalı / The Bush.
Philadelphia. Erişim: 04.12.2016. https://goo.gl/9L4PW9

Duchamp'ın Fovizm kapsamında değerlendirilebileceğimiz Çalı eseri (Görsel 11) Gloria Moure tarafından Etant Donnes ile ilişkilendirilir. Kadın figürün üzerinde yattığı çalılıklar Çalı eseriyle ve buna bağlı olarak da Exodous'ta yer alan Yanan Çalı sahnesiyle açıklanır. Yandığı halde tükenmeyen çalılar arasından tanrının Musa ile konuşmasını içeren Yanan Çalı sahnesinde geçen yanan çalı kavramı, Orta Çağ mitolojisinde yorumcular tarafından Meryem ile özdeşleştirilir (Erenus, 2012, s. 32). Çalı adlı eserde yalnızca isim olarak ele alınan bu kavram, Etant Donnes'de fiziki bir varlık olarak kurguya dahil edilmiştir. Kadın figürün çalılar ile aynı düzlemde gösterimi onun bakire olduğuna dönük yorum yapılmasına olanak tanır.

Manzarayla aynı hizada yer alan Aydınlatıcı Gaz erotik bir içerik olarak sunulan figürü aydınlatırken aynı zamanda izleyiciye de ışık tutmaktadır. Bu yönüyle değerlendirildiğinde yatan figür, röntgenci konumuna düşürülen izleyiciye de hizmet etmektedir. Sanatçının izleyiciye tuttuğu bu ışık kadının seyirlik erotik bir nesne olarak sunulduğunu düşündürmektedir. Bernard Tschumı, Duchamp'ın çıplak figürünü "Büyük Cam'ın örtük erotik içeriği şimdi aleni olmuşsa, Etant Donnes'nin çıplak figürü mekânlarla insanlar arasındaki her ilişkide muhtemel erotik halin göstergesinden başka bir şey değildi." şeklinde yorumlayarak, çıplak figürün Büyük Cam ve mekân kavramı ile ilişkisine dikkat çekmiştir (Aktaran Artun, 2014, s. 134). Duchamp'ın çalışmalarına yansıyan bu erotik içerik Etant Donnes ile açık bir şekilde ele alınarak teknik anlamda karmaşık bir yapıya sahip mekân kurgusu ile izleyiciye sunulmuştur.

Çıplak figürün arkasında yer alan manzara Etant Donnes'nin son planını oluşturur ve manzaraya dahil şelale bu yapıta ismini vermesi nedeniyle önemlidir (Görsel 12). Fon işlevi gören bu manzara 1959'da kesilmiş jelatin gümüş fotoğrafların kağıda, boya, grafit, mum boya, tükenmez kalem mürekkebi ile kontrplak panel üzerine, basınca duyarlı bant ve yapıştırıcıyla kolaj yapılarak oluşturulmuştur (www.philamuseum.org). Çalışmanın etkileyici bir gerçeklik kazanmasını sağlayan en önemli bölümlerinden biri olan bu manzara kolajı Etant Donnes'nin gerçekteki dar mekân kurgusunun alımlayıcı tarafından derinlikli bir mekân olarak algılamasını sağlar. Çıplak kadın figürün ifadesine hakim soğukluğun aksine manzarada, mavi bir gökyüzü, ağaçlar ve akmakta olan şelale aracılığıyla canlı bir atmosfer oluşturulmuştur.

Sanatçının cinsellik temasının hakim olduğu erken dönem çalışmalarında görülen ağaç imgeleri Etant Donnes'de tekrar karşımıza çıkar. Ağaç, bir sembol olarak ele alındığında, pek çok anlam katmanına gönderme yapar. Schwarz, Duchamp üzerine yaptığı derinlikli araştırması sonucunda sanatçının eserlerinde kullanılan ağaç imgesini, erdişil oluşumun da prototipi ve her iki cinsin sentezi olarak değerlendirir. Kadın ve erkek arasında uzlaştırıcı bir sembol olarak tanımlanması yönüyle ağacın Duchamp'ın çalışmalarında bir tür sonsuzluk imgesine dönüştüğünü ifade eder (Schwarz, 2000, s. 98). Bu yönüyle eserin arka planında görsel anlamda derinlikli bir mekanın yaratılmasına olanak tanıyan ağaç imgesi, sonsuzluğu çağrıştıran bir anlam derinliğine de sahiptir.

Görsel 12. Marcel Duchamp, 1959, Veriler: 1. Şelale, 2. Aydınlatıcı Gaz / Etant Donnes: 1. La Chute D'eau, 2. Le Gaz D'eclairage. Philadelphia. Erişim: 02.12.2016. https://goo.gl/4sG6qC

Büyük Cam'da bahsedilen Akan Su bu yapıtta şelale olarak karşımıza çıkar ve kadın ile erkek arasında uzlaştırıcı bir sembol olarak nitelendirilen ağaçların arasında akmaktadır. Büyük Cam'da Bekar'ı Gelin'e ulaştıracak hareketi sağlayan Akan Su'nun bu yapıtta Aydınlatıcı Gaz ile aynı planda gösterilmesi, onun cinsel hareketi başlatan uyarıcı olarak kurguya dahil edildiğini düşündürür.

Etant Donnes'nin teknik anlamda bu karmaşık süreçleri barındıran yapısının ardında en az onun kadar karmaşık yapıya sahip olan yaratıcısı yer alır. Yapıtı sıra dışı kılan Duchamp'ın işleri zorlaştırmak ve kompleks hale getirmek için uyguladığı yöntem ve tekniklerdir. Duchamp'ın yapıtına hakim derin düşünsel altyapı eserin çözümlenmesi aşamasında sanatçısının da analiz edilmesine olanak tanır.

Hayatının her alanında belirgin muhalif tavır sergileyen Duchamp'ın sanat hayatı karşı çıktığı şeylerin toplamı olarak ifade edilebilir. Sanat hayatına yön veren bu karşı duruş yanında, cinsellik konusunun da Duchamp'ın yaratım sürecini destekleyen en önemli etkenlerden biri olduğu görülür. Janis Mink'in "Cinsellik Duchamp için birincil, ana elementtir." (Mink, 2004, s. 84) sözleri bu düşünceyi doğrular niteliktedir. Sanatçının cinsellik temasını simgeler aracılığıyla kapalı bir anlatım eşliğinde kurguladığı eserlerinde konu, mekanik bir dille anlatıma dönüşmüştür. Duchamp'ın bu anlatımında cinsellik ile ilgili duygularını derinlemesine irdelemediği ve onları yalnızca taşıdığı sanatsal değeri açısından gün yüzüne çıkardığı görülür. Bu durum sanatçının cinsel duygularını analiz edip nedenlerini anlamak yerine onları bulanıklaştırmayı tercih etmesiyle yorumlanır. Duchamp'ın bu tavrı, sanatın amacının "duygular gibi psişik gerçekler de dahil olmak üzere gerçekliğin bir yönünün taklidini yaparak gerçekliği bulanıklaştırmak ya da gerçeklikten kaçmak" (Aktaran Kuspit, 2014, s. 34) olduğunu söyleyen Robert Stoller'in düşüncesi ile de örtüşür. Bu açıdan bakıldığında Duchamp'ın yapıtlarında cinsellik, farklı gerçekliklerin taklidiyle ifade edilerek örtük bir anlam kazanır ve bulanıklaşarak sanatçıya bu gerçeklikten kaçış imkânı sunar.

Duchamp, cinsellik temasının anlatımında kadın gerçekliğinin taklidinden faydalanarak kadını farklı biçim arayışları ile ifade etmiştir. Sanatçının çalışmalarında çoğunlukla örtük bir anlatımla mekanikleşmiş bir kurgunun öznesi haline getirilen kadın figürü, zaman zaman da açık bir şekilde cinselliği çağrıştıran bir araç olarak yansıtılır. Duchamp'ın arzularının başkişisi olan kadın çoğu zaman ironik bir anlatımla aşağılayıcı ve nefret dolu bir anlatımla işlenir. Bu mantıkla betimlediği Etant Donnes'nin kadın figürü benzer duyguların görselleştirilmesi aracılığıyla oluşturulmuştur. Sanatçı kadın figüre zarar vererek özellikle cinsel organını aşırı deformasyona uğratarak yok eder ve şiddet içerikli bir anlatıma ulaşır. Etant Donnes'nin arzu nesnesi olan kadın figürünün sanatçı tarafından yok edilmesiyle de sanatçının cinsel istekleri de bastırılmış olur.

Duchamp'ın cinselliği, yapıtlarında kullandığı ironik anlatım ve yaptığı düşünsel etkinlikler ile bastırmaya çalıştığı görülür. Duchamp'ın sanatı bıraktığını söylediği yıllarda yoğunlaştığı satranç oyunu sanatçının cinselliği bastırma amaçlı kullandığı düşünsel etkinlikler arasında gösterilmektedir. Donald Kuspit satranç oyununun hamlelerden oluşan sistemini cinsel birleşim ile ilişkilendirerek Duchamp'ın satranca olan ilgisine kendince açıklık getirmiştir. Duchamp'ın bu aktivitesiyle hedeflediği; bir şeyler hissetmeyi önleyerek, zihnini mekanikleşen yararsız bir şeye dönüştürmektir. Duygudan yoksun bu zihinsel aktivitede amaç zekice yarışıp karşıdaki zihni yenilgiye uğratmaktır ve karşılıklı mekanik bir zihinsel sürecin yaşandığı bu oyun, sanatçıya erotik duyguları gizleyebilme olanağı tanımış olur. Sanatçının duygularını gizlemesine neden olan Duchamp'ın belirttiği, "utanç...değil", Duchamp'ın kendisinde farketmediği nefret duygusudur (Kuspit, 2014, s. 65).

5. Sonuç

Duchamp son çalışması ile yirminci yüzyıl sanat dünyasının yerleşik kurallar sistemine ve estetik beğenisine karşı bir duruş sergiler. Sanatçının son çalışması olması yönüyle Etant Donnes kendi dönemine ışık tutan, öğretici bir rehber niteliğine sahiptir. Kurgu olarak sanatçının teknik arayışlarını ortaya koyan çalışma, özü itibariyle sanatçının saplantılarını fantazilerini ve duygusal gelgitlerini içerir.

Etant Donnes'nin kurgu olarak kompleks, anlam yönüyle derin yapısı, Duchamp'tan ve sanat tarihsel süreçten bağımsız değerlendirildiğinde alımlayıcı tarafından farklı olasılıklarla yorumlanmaya açıktır. Sanatçının psikolojik yapısı, sanatsal deneyimleri, Etant Donnes'nin verileri değerlendirildiğinde ise en güçlü yorum Büyük Cam ile şekillenen anlamı üzerinden yapılır.

Büyük Cam'da Gelin ve Bekar'ın birleşmesine olanak tanımayan düzenek Etant Donnes ile farklı bir anlatımla fakat aynı sonuçla tekrar kurgulanır. Bekar olarak nitelendirilen erkeği harekete geçirerek, Gelin olarak tanımlanan kadına ulaşmasını sağlayacak Aydınlatıcı Gaz bu kurguda kadına ulaşmıştır fakat kadının cinsel organın tamamen yok edilmesinden dolayı bu birleşme bu kez de gerçekleşmeyecektir. Büyük Cam'da Gelin ve Bekar'ın ayrılığına şahit olan alımlayıcı Etant Donnes'de de aynı sonu izleyecektir.

Kaynakça

Antoine, Jean. (2013). Marcel Duchamp ile Bir Söyleşi (N. Örge, Çev.). *e-skop*. Erişim: 07.08.2018. https://bit.ly/2vwps75

Arkitera. Erişim: 20.12.2016. http://www.v3.arkitera.com.tr

Artnet. Erişim: 13.12.2016. https://goo.gl/nQraKB

Beykal, Canan. (2006). Büyük Cam Üzerine Yazı. *Sanat Dünyamız*, 100, s. 271-277.

Clair, Jean. (2000). *Marcel Duchamp ya da Büyük Kurgu, Büyük Cam'ın Söylensel Çözümlenmesi üzerine Bir Deneme* (Ö. Açıkkol, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Dastarlı, Elif. (2004). Duchamp: Uslanmaz Bir Anarşist. *Rh+ Sanat,* 13, s. 56-61.

Erenus, Özlem Kalkan. (2012). *Marcel Duchamp'ın Yapıtlarına Çözümleyici Bir Katalog Çalışması.* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Işık Üniversitesi, İstanbul.

Kuspit, Donald. (2014). *Sanatın Sonu* (Y. Tezgiden, Çev.). İstanbul: Metis Yayıncılık.

Mink, Janis. (2004). *Duchamp*. Köln: Taschen.

Musee d'Orsay. Erişim: 16.12.2016. https://goo.gl/wnSwVV

National Gallery. Erişim: 08.12.2016. https://goo.gl/m2XLCF

National Gallery. Erişim: 08.12.2016. https://goo.gl/S62c0z

Philadelphia Museum of Art. Erişim: 5.12.2016. https://goo.gl/4Dyvcg

Philadelphia Museum of Art. Erişim: 02.12.2016. https://goo.gl/FeL8BS

Philadelphia Museum of Art. Erişim: 02.12.2016. https://goo.gl/Hc1ncZ

Philadelphia Museum of Art. Erişim: 08.12.2016. https://goo.gl/KM5UVo

Philadelphia Museum of Art. Erişim: 08.12.2016. https://goo.gl/G8qxJe

Philadelphia Museum of Art. Erişim: 08.12.2016. https://goo.gl/4sG6qC

Philadelphia Museum of Art. Erişim: 08.12.2016. https://goo.gl/9L4PW9

Schwarz, Arturo. (2000). *The Complete Works of Marcel Duchamp*. New York: Delano Greenidge Editions.

Thompson, Jon. (2006). *Modern Resim Nasıl Okunur Modern Ustaları Anlamak* (F. C. Çulcu, Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Tschumı, Bernard. (1978). Mimarlık ve İkizi Nur Altınyıldız Artun (Ed.). *Sürrealizm ve Mimarlık,* s. 125-153. İstanbul: İletişim Yayınları.

SANAT YAZILARI, 2018; (39): 313-323 / ARAŞTIRMA MAKALESİ

JEAN BAUDRİLLARD'IN SİMÜLASYON KURAMI VE TANSEL TÜRKDOĞAN'IN SANAT UYGULAMALARI

THE SIMULATION THEORY OF JEAN BAUDRILLARD AND TANSEL TURKDOGAN'S ART APPLICATIONS

ARŞ.GÖR. **YUNUS KAYA**
Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı
y_kaya@outlook.com
ORCID ID: 0000-0002-3668-3320

Öz: *Tansel Türkdoğan, hem pratikleri hem de kritikleriyle, Türkiye'de güncel sanatın gelişmesine, dünya sanatı ile eş zamanlı ilerlemesine katkı sağlayan ve duruşuyla günümüz sanatçılarına örnek bir isimdir. Türkdoğan son dönemlerde yapığı sanat uygulamalarını Jean Baudrillard'ın çok tartışmalı kuramında işlediği gerçeklik ilkesi üzerine kurgulamaktadır. Simülasyonun konu alındığı Türkdoğan'ın resimlerinde, soyut olanlar somutlaştırılarak, "gerçek" ve onun yerini alan "simülakrlar" irdelenmektedir. Sanatçı bu amaçla, "simülasyon" adıyla bir dizi kişisel sergi açmanın yanı sıra, ulusal ve uluslararası birçok etkinliğe katılarak Türkiye sanat çevresinde önemli bir noktaya gelmeyi başarmıştır. Araştırma kapsamında ilgili kavramlar açıklandıktan sonra, Jean Baudrillard'ın "Simülasyon Kuramı" hakkında öz bilgi verilecek ve Türkdoğan'ın resimleriyle ilişkisi kurulacaktır. Bu makalenin amacı Jean Baudrillard'ın "Simülasyon Kuramı" ile Türkdoğan'ın "Simülasyon" uygulamaları arasındaki ilişkiyi irdelemek ve bu bağlam üzerinden Türkdoğan'ın bu son dönem işlerine yönelik bir okuma geliştirmektir. İnternet, sergi katalogları ve gazetelerde yer alan makaleler ve sanatçıyla yapılan söyleşiler bu makalenin temel kaynaklarını oluşturmaktadır.*

Anahtar Sözcükler: *Gerçeklik, Jean Baudrillard, Sahte, Simülakr, Simülasyon, Tansel Türkdoğan.*

Abstract: *For contemporary Turkish artists, Tansel Türkdoğan is an exemplary name, with both criticals and practicals, to the development of contemporary art in Turkey. Actually, He have contributed to the simultaneous progress of contemporary Turkish art with world art. Türkdoğan has been doing his art works in recent years on the inquiries of "reality" that Jean*

GELİŞ TARİHİ: 01.03.2018 | **KABUL TARİHİ:** 25.05.2018

Baudrillard has dealt with in the very controversial theory. He is questioning the question of reality, which is one of the most controversial issues of recent years, by transforming it through painting language to visual expression. In the art of Türkdoğan where the subject of the simulation is taken, the abstract ones are embodied and the real and its simulacra are queried. For this purpose, in addition to opening numerous solo exhibitions in the name of "simulation" and by participating in many national or international events Türkdoğan has come to an important point in the Turkish art the world. After explaining the related concepts within the scope of the research, it will be given information about Jean Baudrillard's "Simulation Theory" and related to the pictures of Türkdoğan. The aim of this article is to examine the relation between the "Simulation Theory" of Jean Baudrillard and the "Simulations" of the artist Türkdoğan and through this context, to realize a reading about the last term art practices of Türkdoğan. Internet, exhibition catalogs, his artworks and written articles in newspapers or Journals, as well as personal interviews are constitute the main sources of this article.

Keywords: *Reality, Jean Baudrillard, Deceptive, Simulacrum, Simulation, Tansel Türkdoğan.*

Giriş

Günümüz dünyasında hemen her şeyin sanallaştığı, sahteleştiği ve yanılsamaya dönüştüğü görmezden gelinemeyecek kadar açık seçik olarak karşımızda durmaktadır. Her şeyden önce bir filozof ve sosyolog olan Jean Baudrillard, *gerçeklik ilkesi* üzerine düşünsel birçok fikir ortaya koyarken, beraberinde çeşitli kavramlar da üretir. Fransız düşünür, Batılı ülkeler ve toplumlar üzerine çarpıcı, karamsar ve bir o kadar da rasyonel kritikler içeren bir teori ortaya koyar. Teoride Baudrillard, dünyanın Batıya karşı olan epistemolojik üstünlüğü büyüsünün bozulması sürecini "gerçeklik" kavramının gelişimi ve dönüşümü üzerinden, "simülasyon" ile "simülakr" kavramlarını doğuracak şekilde bir okuma gerçekleştirir. Düşünür, Batının eski toplumlara karşı alışılmış aşağılayıcı tavrını eleştirerek, Batının epistemolojik üstünlüğünün yok olduğunu, bilginin doğası ve kapsamının yön değiştirdiğini ve Batılı toplumların sosyolojik yapısının da ters yüz olduğunu ileri sürer.

Jean Baudrillard'ın "Simülasyon Kuramı"nın anlaşılabilmesi ve Türkdoğan'ın sanat uygulamalarıyla olan ilişkisinin irdelenebilmesi için; "simülasyon", "simülakr" ve "simüle etmek" kavramların açıklanmasının yararlı olacağı düşüncesinden hareketle, ATILF ve Petit Robert Sözlüğü'ne göre:

> Simülakr: Bir gerçeklik olarak algılanmak isteyen görünüm.
> Simüle Etmek: Gerçek olmayan bir şeyi gerçekmiş gibi sunmak, göstermeye çalışmak.
> Simülasyon: Bir araç, bir makine, bir sistem, bir olguya özgü işleyiş biçiminin incelenme, gösterilme ya da açıklanma amacıyla bir maket ya da bir bilgisayar programı aracılığıyla yapay bir şekilde yeniden üretilmesi (Aktaran Baudrillard, 2011, s. 7).

olarak tanımlanır. Dilimize "yalandan yapmak", "taklidini yapmak", "benzetmek" ya da "gibi davranmak" şeklinde geçen "simülasyon", gerçeğin ötesinde türetilen bir gerçeği tanımlar (Binzet, 2008). Ancak modeller aracılığıyla yaratılan bu yeni gerçek (hipergerçek), modellerini alt edip gölgesinde bırakmış, etkisizleştirmiş ve onu yok ederek, koltuğuna oturmuştur. Bu bağlamda Baudrillard bu yeni durumu ve etkisini şöyle açılar: "Bir köken ya da bir gerçeklikten yoksun gerçeğin modeller aracılığıyla türetilmesine hipergerçek yani simülasyon denilmektedir." (2011, s. 13). "Simülasyon her zaman gerçekten daha etkilidir." (Baudrillard, 2011, s. 87). Yine Baudrillard'a göre:

> Simülasyonda, gerçeklik ile temsili, gerçek ile imgesi arasında bir tür kısa devre olabilir. Sonuçta bunlar vaktiyle gerçeklik ilkesini oluşturan unsurların aynısıdır; tek fark, burada çarpışıp birbirlerini iptal etmeleridir, bir nevi madde ile karşı madde gibi. Buradan ortaya çıkan simülasyon evreni büyüleyicidir... (2014, s. 63).

Jean Baudrillard'ın "Simülakr ve Simülasyon" eseri, çağdaş Batı toplumların hemen her konuda çöktüğü ve kendi gerçekliğini yitirdiğine yönelik yoğun eleştiriler içerir. Hatta eserin bu bağlam üzerinden kurgulandığı söylenebilir. Düşünür ilgili yazısında, sanat, tıp, ordu, medya, politika, bilim, reklam, iletişim ve savaşlar gibi birçok alandan örnekler vererek Batı sistemine karşı sıra dışı eleştirilerini yaparken, "gerçeklik ilkesi"nin yaşadığı dönüşümü de çeşitli benzetimlerle ortaya koyar. Ona göre Batı kültürünün büyüsü ortadan kalkmıştır.

Buna karşılık, gelişmekte olan ülkeler ya da az gelişmiş ülkelerin kültürel ve sosyal dokuları desteklenerek yeni gerçekler dünyası üretilmesi gerekliliği doğmuştur. Baudrillard'ın simülasyonu tam da bu metaforun günden güne kav değiştirerek yeni paradigmaların kapılarını aralayan bir sürecin çoklu sonuçlarına, gerçeğin değişkenliğine ve çeşitliliğine işaret eder:

> Günümüzde gerçek artık minyatürleştirilmiş hücreler, matrisler, bellekler ve komut modelleri tarafından üretilmektedir. Bu sayede gerçeğin sonsuz sayıda yeniden üretimi mümkün olmaktadır. Bundan böyle rasyonel bir gerçeğe ihtiyacımız olmayacaktır zira "gerçek" ideal ya da negatif süreçlerle başa çıkabilecek (boy ölçüşebilecek) bir durumda değildir. Artık işlemsel bir gerçek vardır. Aslında gerçek bu değildir çünkü onu sarıp sarmalayan bir düşsellikten yoksundur. Bu atmosferden yoksun bir hiperuzamda kombinatuvar modellere benzeyen, sentetik bir şekilde üretilmiş gerçek, diğer adıyla hipergerçektir (2011, s. 14).

Baudrillard'ın günümüz dünyası ve sanatına getirdiği eleştiri, medya ve diğer iletişim araçlarını elinde bulunduran sistemin, insanları çeşitli yöntemlerle yönlendirdiği ve onları her türlü konuya ya da olaya karşı duyarsız, tepkisiz ve zararsız hale getirdiği yönündedir. Kapitalist iktidarlar yaptıkları güdülemelerle sisteme kurban seçtikleri dönemin toplumlarını ve onların yaşantılarını kontrol altına almak isterler. Postmodern dünyada "gerçek"in kaderiyle oyun oynamaktan kaçınmayan bu tür iktidarlar, çeşitli imgelerle yeni sahte gerçekler üretme çabası içerisine girerler. Böylesi toplumlarda gerçek ile sanal, hakikat ile illüzyon bir biri ile kaynaşır, ayrılmaz bir hal alır. Saraçoğlu'nun metaforu bu durumu özetler niteliktedir:

> "Gerçeğe ait tüm göstergeleri ele geçirmiş ve gerçeğin yerine geçmiş sahte" olarak nitelendirilen simülasyon, gerçek'miş gibi davranmaz çünkü asıl gerçek, nasıl ve ne zaman olduğu bilinmeyen bir şekilde sinsice modelini yok edip onun koltuğuna oturan gösterge olarak kabul edilir. Simülasyon hakiki ile sahte, gerçek ile imge arasındaki farkı ortadan kaldırmış olsa da, simülakrları hakikate karşı test ettiğimizde hangisinin gerçek hangisinin simülasyon olduğunu tespit etmek olanaksızdır. Çünkü ortada hakiki ve sahte olarak ayrıştırılabilecek iki şey yoktur: aslında tek bir şey vardır ki, o da sahte bir gerçeklik olan hipergerçek/simülasyondur (Saraçoğlu, 2011).

Felsefi ve çok da karmaşık (sofistike) bu durumu Baudrillard, herhangi bir yanlış anlaşılmaya meydan vermemek üzere, "gizlemek" ile "simüle etmek"in bir birinden farklı olduklarını; hatta ikisi arasında ayırım yapmanın oldukça zor olduğunu belirtir ve bu iki yapıyı açıklamaya çalışır: "Gizlemek (dissimuler), sahip olunan şeye sahip değilmiş gibi yapmak; simüle etmek ise sahip olunmayan şeye sahipmiş gibi yapmaktır." der (Baudrillard, 2011, s. 15). Birincisinin bir varlığa (şu anda burada bulunmayan) diğerinin ise, bir yokluğa (şu anda burada bulunmamaya) gönderme yaptığını belirtir. Bu yüzden simüle eden kişiye, hasta ya da sağlıklı olduğuna yönelik bir teşhis konulamaz. Öyleyse "mış" gibi yapmak ya da gizlemek ile gerçeklik arasında her zaman açık seçik, fakat gizlenmeye çalışılan bir fark olduğunu vurgulayan Düşünür, devamında simüle etmenin "-mış" gibi yapmak olmadığını Emile Littre'in bir ifadesi üzerinden açıklamaya çalışır:

> "Hastaymış gibi yapan kişi yatağa uzanıp bizi hasta olduğuna inandırmaya çalışır. Bir hastalığı simüle eden kişi ise kendinde bu hastalığa ait semptomlar görülen kişidir" (Litter). Öyleyse "mış" gibi yapmak (feindre) ya da gizlemek (dissimuler) gerçeklik ilkesine bir zarar veremez, yani bunlarla gerçeklik arasında her zaman açık seçik, gizlenmeye çalışılan bir fark vardır (Baudrillard, 2011, s. 15).

Tansel Türkdoğan'ın, sanatında işlediği temaların temel kaynağı yaşamın kendisidir. Sanatçı, yaşamla ilgili sorunsalları irdeler, çünkü ona göre sanat eşittir hayat (sanat=hayat) demektir. "Sanat imgelemlerini yaşamın her noktasından toplayarak yapar. Yaşama ait her şey sanatta karşılığını bulur. Sanatın yaşamdan farklı bir kaynaktan beslenmekte olduğunu düşünmek bizi yanıltabilir aksine sanat yaşamın ta kendisidir." (Türkdoğan, 2006, s. 141).

> Görselliğe ve estetiğe önem verdiği belli olan Tansel Türkdoğan'ın Baudrillard'ın simülasyon ve simülakr teorisi ile bağdaşması, şeffaf yanılsama içinde olan günümüz insanının perdelenmiş, üzeri örtülmüş sorunları görememesi ya da görmezden gelmesine karşı bir eleştiri niteliğindedir. Sezgisel dürtülerle şekillenen tuvallerin geleneksel resim anlayışının tamamen dışında kalması bir tesadüf değil, sanatçının özgün ifade yeteneği ve akılcılığının bir sonucudur. Burada akla bir soru gelmektedir. Gerçeklik bu kadar ortada iken insanlar neden göremezler? Bunca yıkım, bunca yok oluşa rağmen belleklerinde neden geçmişe ait bir iz kalmaz? Sorunun cevabı basittir. Görsel imge bombardımanına tutulan bireyin düşünmeye, belleğinde bir şey saklamaya gücü yoktur. Gerek üzerine binen yaşam yükü, gerek kolay anlama (easy understanding) yöntemleri ile şırınga edilen düşünce, çeşitli kodlamalarla dayatılan davranışlar dizisi, bir yaşam biçimine dönüşerek bireyin belleğinin üzerini tamamen kaplamaktadır (Özer, 2011).

Türkdoğan kendi sanat uygulamaları için, "-mış gibiler ama değiller" derken, Baudrillard'ın "simüle etmek" ve "gizlemek" sözcükleri arasındaki farka atfen düşünsel bir gerçeklik olan simülasyonun, şüpheye yer vermeksizin "gerçek"in kendisi olduğuna yönelik üzerinde etraflıca düşünülüp çalışılmış bir başlık olarak değerlendirilmesi gerektiğini vurgular.

Türkdoğan uzun zaman üzerinde çalışıp kafa yorduğu ve resim diliyle görselleştirerek somutlaştırdığı "simülasyon"u, günümüz kitle iletişim araçlarının da büyük desteğiyle gelinen son noktadaki hakikat ile onun yerini alan sahte gerçeklik sorunsalını irdeler. Türkdoğan, "simülatif nesneler" serisinden önce, yine postmodernitenin tartışmalı konuları üzerine köklü araştırmalar yapıp yazılar yazmış ve eserler vermiş sanatçılarımızdandır aynı zamanda. Sanatçı "yazılar", "künyeler", "ikonlar" serilerinde, "kimlik", "sahicilik", "maskeleme", vb. konularla ilgilenmiş olup, on beş yıla aşkın bir süredir Baudrillard'ın 1980'lerin başında gündeme getirdiği ve postmodernizmin en tartışmalı konularından biri olan "simülasyon" üzerine sorgulamalarına devam etmektedir. Serilerin isimleri farklı olsa da aslında birbirleriyle yakından ilişkili oldukları ilk incelemede anlaşılabilir.

Sanatçı ile bu araştırma kapsamında hem doğrudan yapılan bir söyleşide, hem de sanatçının 2008 yılında verdiği bir mülakatta; simülasyon serisinden önce farklı üslupta eserlerini kurgulamış olmasından doğan çeşitliliğin, bir kararsızlık göstergesi değil, aksine resim dili açısından referans olarak deneyselliğin kendisine verdiği olanak ve özgürlük olarak

değerlendirilmesi gerektiğini vurgular. Ayrıca, belli bir birikimden sonra üsluplaşma gibi söylemlerin tehlikeli ve ciddi sonuçlar doğurabildiği bu tür söylemlerden uzak durulması gerektiğinin de altını çizer[1] (Karaaziz, 2008).

Türkdoğan'ın "künyeler" (*simülasyon / simülatif nesneler* serisinden yıllar önce ürettiği) serisi üzerine yazdığı bir yazıda Yılmaz, bunu destekler niteliktedir. İlgili metinde Yılmaz'ın yaptığı çözümleme, Türkdoğan'ın "simülasyonlar" serisi adını verdiği resimleri için yazıl-*mış ...gibi* düşünülebilir, çünkü, *simülatif nesneler* ile *metin* birebir örtüşmektedir:

> Soyut biçimlerin altında kendini ilk anda ele vermeyen sorgulayıcı, kuşkucu ve huzursuz bir düşünsellik yatmaktadır. Esas olan, soyut düşünme mantığının kavranmasıdır ona göre. Bu, hem nesnel dünyanın soyuta indirgenmesi yoluyla ulaşılan hem de kendisinin yarattığı "bulunmuş" bir soyutluk mantığıdır (Yılmaz, 1995, s. 3).

Görsel 1. Tansel Türkdoğan, 2009, Simülatif Nesneler.
Tansel Türkdoğan kişisel internet sitesi. Erişim: 15.11.2017. goo.gl/xQb3bd

Türkdoğan'ın "simülasyon/simülatif nesneler" olarak adlandırdığı resimlerinin kapsamı ve içeriği hakkında 2014 yılındaki "Simülatif Nesneler" isimli kişisel sergisinin basılmış kataloğunda, görüntü ile gerçek arasında kurgulanan farkın, resimde nasıl biçimlendiğini sanatçı şöyle özetler:

> İşlerim, kapitalist üretim ilişkileri ile şekillenen yaşamı ve katmanlaşarak büyüyen yaşam sorunsalının arkasında kalan perdelenmiş gerçekleri bir anlamda "tekinsiz nesneleri ve alanları" irdeliyor. Çalışmalar, görünen konu ve içeriklerinden yeni bir bağlam oluşturarak değiştirilen ve işlerin kendi orijinalliğinden bağımsız yeni bir sanatsal pratiği yaratma çabası olarak okunabilir (2014, s. 45).

[1] Sanatçı ile kişisel iletişim, 06 Kasım 2017. Tansel Türkdoğan ile Simülasyon Üzerine Kişisel Söyleşi, Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Ankara.

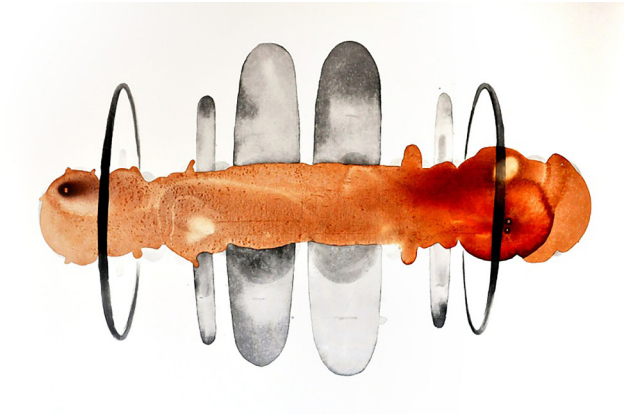
Sanatçının burada vurguladığı "tekinsiz nesneler ve alanlar" ifadesi, resimleri incelendiğinde, gerek ele alınan konu ile gerekse de, konunun işleniş biçimi ile etimolojik ve manevi derin bir bağ olduğu gözlemlenebilir. Sanatçı, çalışmalarında tekinsiz bir alana giriyor ve tekinsiz imgeler üretiyor, zira "tekinsizlik"in özünde barındırdığı *bastırılmış olanın geri çağrılması* buna neden oluyor. Tam da Türkdoğan, sanatında, kapatılmış mekânlarda korku salan görünümler, açık-koyu lekeler ya da "ehlileştiril(e)memiş canavarlar"ın geri dönüşünü, yeniden hortlamasını anlatır gibidir. Aslında Sigmund Freud'un sözü Türkdoğan'ın resimlerindeki bu anlatılar ile çok iyi örtüşmektedir: "Tekinsizin ete kemiğe bürünmüş hali olan canavar, uzun süredir saklandığı ve neredeyse unutulduğu bodrumdan yahut dolaptan firar eden varlıktır." (Freud, 1919, s. 19).

Görsel 2. Tansel Türkdoğan, 2011, Simülatif Nesneler.
Tansel Türkdoğan kişisel internet sitesi. Erişim: 15.11.2017. goo.gl/xQb3bd

Silindirler, sandıklar, dolaplar ve küreleri andıran, dış sınırları kesin, ancak bir zar kadar hassas biçimlendirilmiş, içerdekilerin dışarı çıkmalarını engelleyen bir konstrüksiyon, sanatçının simülasyon adını verdiği tüm işleriyle bütünleşir. Bu kapalı sınırlar içerisinde hapsedilmiş lekeler, şekiller, gölgeler ve türlü görüntüler; belli belirsiz, tanımlı tanımsız şekiller zincirini koparmış, avare ve tehlikeli bir şekilde, her an kaçacaklarmış ya da hücreyi parçalayıp çıkacaklarmış izlenimini vermektedir. Tüm bu ürkütücü göstergeler, bastırılmış bir iç hesaplaşma sonucu biçime sokulmak istenen ya da zorlanan, üstü kapatılmış, açığa çıkması tehlikeli olanın yansıması, yeniden ortaya çıkmasının meydana getirdiği tekinsizlik olarak düşünülebilir. "Gölge tedirgin edicidir, ancak bir forma soktuğumuzda ona tahammül edebiliyoruz." (Öğdül, 2013). Tüm bu hareketler ya da nesneler her ne kadar bir şeyleri anımsatsalar da, aslında temsil ettiği şey tamamen farklı da olabilir, hatta hiçbir şey olmayabilirler de, ancak resimlerde bir tekinsizliğe işaret olduğu da açıktır.

Türkdoğan, gerçek nedir? Sorusuna resim diliyle cevap ararken "işler sadece gerçekleri ile orada değiller başkalarının gerçekliğini... ötekini de barındırıyor ve onunla da hesaplaşıyor." diyor (İlkyaz, 2013). Türkdoğan'ın resimlerinde gerçekliğin maskelenmesinin

tanımlanması zor biçimlerle ortaya çıktığını belirten İlkyaz, Türkdoğan'ın resimlerinde sorguladığı gerçek ile görüntü arasındaki farkı ilginç bir benzetme üzerinden somutlaştırır: "Gerçekle gerçek olmayanın, hormonlu ile hormonsuzun, sallama çayla demleme çayın, sahici olanla sahtenin, iç içe geçtiği birbirine karıştığı karmaşık bir dünyayı yalın formlarla simgeleştiriyor." der (2013).



Görsel 3. Tansel Türkdoğan, 2011, Simülatif Nesneler.
Tansel Türkdoğan kişisel internet sitesi. Erişim: 15.11.2017. goo.gl/xQb3bd

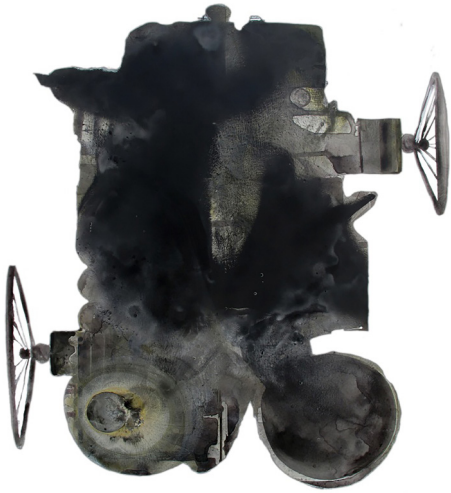
Türkdoğan'ın, 2006 yılında açtığı "Simülasyon ...mış gibi" isimli sergisinde, sanatçının eserlerinin tek bir tanımla açıklanamayacağını, aynı zamanda, eserlerin kendisinden izleyiciye bazı ipuçları verdiğini ve gerçeği izleyicinin algısına bıraktığını anıştıran Atalay:

> Bu sergideki tanımsız formlar portreymiş gibiler ancak değiller, figürmüş gibiler ancak değiller yani tanımlanmaları zor. Bilindik olmayan ve her izleyicide değişik açılımlar yaratabilecek bu 'şey'ler sanırım serginin kavramı simülasyon ile de örtüşüyor. Bu şey'ler bir şeylere işaret ederken, kendi iç hesaplaşmalarıyla düşünsel boyutta anlam kazanıyorlar. Kendilerini deşifre etmiyorlar. ...mış gibiler, ancak simülasyonun da farkındalar (2006).

cümleleriyle açıklar. Türkdoğan'ın resimlerinde, tanıdık kapalı mekânlara hapsedilerek katlanır hale getirilebilmiş biçimsiz lekeler tedirginmiş gibi bir izlenim bırakıyor izleyicide. İnce ve çeperleri her an kırılacakmış gibi görünen kutuların içinden, bulut gibi, atmosfere yayılacakmış gibi bir izlenim uyandırıyor Türkdoğan'ın işlerindeki kara lekeler. Bu biçimler, aslında çeperlerinin altında "biçimsizlik"[2] barındırdığını düşündürtüyor izleyiciye. Türkdoğan'ın tuvallerinde nesneler, biçimsiz bir yaşamı çeşitli formlarla ve kimliklerle örtmeye çalışan bir tavrın eleştirisi gibi duruyor (Öğdül, 2011). Öğdül biçimsiz formlar ifadesiyle bir bakıma, sanatçının, küreselleşen dünyada kimsenin boyunduruğuna girmemiş, biçimlendirilmemiş; özgür ve özgün kimliğine vurgu yapmaktadır.

[2] Halesli Alexander'ın "Şer biçimsizdir" sözüne atıfta bulunarak, kapitalist düzende iktidarların gözünde, belli bir şekle girmeyen toplulukların (akademisyenler gibi) biçimsiz ve şer olarak değerlendirildiğini belirtir devamında Rahmi Öğdül. goo.gl/CDy5Xr

Tansel Türkdoğan, resmin en önemli iki elamanı olan renk ve çizgiyi bilinçli bir şekilde indirgemiştir. Sanatçının bununla amaçladığı şey, izleyicide hafiflik duygusu uyandırmak, formlardaki yumuşak kıpırtıları, titreşimleri açığa çıkarmak ve izleyiciyi "-mış gibi" oyunun içerisine sürüklemektir. Ayrıca sanatçı, kullandığı şeffaf, akışkan (inceltilmiş) boya ile bizde hafiflik duygusu uyandırmanın yanı sıra, akılda kalıcılığı da arttırmayı amaçlar. Biçimi en aza indirgeyen sanatçı "alçak sesle şarkı söylemek sesinin kötü olduğu anlamına gelmez" diyerek, derin sessizliklerde yankılanan mırıldanmaların etkisi bazen, yüksek sesli bağırmalardan, çığlıklardan daha etkili olabileceğinin de altını çizer (İlkyaz, 2013).



Görsel 4. Tansel Türkdoğan, 2009, Simülatif Nesneler-Sistem Çalışıyor.
Tansel Türkdoğan kişisel internet sitesi. Erişim: 15.11.2017. goo.gl/xQb3bd

> Bakılan ama ne olduğu anlaşılamayan, bir şeylere benzeyen ama kesin hükmün verilemediği. –Mış gibi görünen ama bekli de öyle olmayan. Gerçekliği tamamen yeniden kurgulayan, yeni bir içerik ile ortaya getiren ve yaşamın tam da ortasından geçen kavramlar ve şeyler bu yeni üretimler. Deneyselliği ve yeniyi referans alan bu üretim mantığı, rastlantıyı kişiselleştiren bir yapıya sahip. İşlerin tekrarındaki ısrarcılık da bundan kaynaklanıyor (Ankarasosyete, 2010).

Türkdoğan tuval üzerinde kurgusunu oluştururken, monokrom tonlarla biçimleri güçlü bir biçemle izleyiciye sunma çabası içerisindedir. Bu biçimler / simülatif nesneler, iç içe geçmiş ya da üst üste gelmiş kozmopolit katmanlarla meydana getirilen açık-koyu lekeler görünümündedir. Sanatçının birtakım işlemlerden geçirip kullanıma özel hale getirdiği boyaya sıra dışı bir misyon yükler. Akışkanlık ve saydamlık kazandırılan boyanın görevi her tür hesaplaşma için sanatçıya destek olmak, sanatçı ve izleyici imgesi arasında ütopik bir bağ kurmaktır. Boya, yüzey üzerinde dumansı dalgalar ve çoklu katmanlar meydana getirerek görevini yerine getirmenin yanı sıra, izleyiciye gerçeğe dair ipuçları verir ve türlü simülakrlara dönüşür. Böylece, sanatçı varmak istediği hedefe bir tür yanılsama yoluyla ulaşmaya

çalışır, çünkü her ne kadar kurgudaki görüntüler bazı biçimlere işaret etseler de, her izleyicinin baktığında farklı sonuç çıkarabildiği, gerçek ile imgenin çatışması sonucunda doğan yanılsama; *-mış gibiler, ama değiller* paradoksu ile özetlenebilir.

Sonuç

Simülasyon, toplumsal kimliğin ve kitlenin inşasında ya da yeniden yapılandırılmasında yanılsama yoluyla kullanılan, postmodernitenin en etkili girişimlerinden biri olarak karşımızda durur. Bu girişimin bir yanında, simülakrlarla üretilen sanal realite yani, yapay gerçeklik, öte yanda ise yanılsamaya kapılan birey söz konusudur. Tansel Türkdoğan sanat uygulamalarında, postmodernizmin en tartışmalı konuları; kimlik, sahicilik, maskeleme ve simülasyon gibi sorunlu alanları derinlemesine irdeleyen, sorgulayan ve resim diliyle yüzey üzerinde somutlaştıran bir hesaplaşma içerisindedir. Sanatçı, bu postmodernist uygulamaları gerçekleştirirken, her ne kadar resmin geleneksel tuval / boya malzemelerini kullanmış olsa da, malzemeyi kullanma biçimi ve kendine özgü biçemiyle postmodern işler ortaya koyduğu tartışmasızdır, zira burada, ne tür bir malzeme kullanıldığından çok, neyin nasıl kullanıldığı önemlidir.

Türkdoğan'ın simülasyonları, bir takım işlemlerden geçirilerek kullanıma özel hale getirilen boya ile tuvaldeki beyazlığın özgürlüğünden faydalanılarak merkeze konumlandırılmış karmaşık, bir o kadar minimal bir görüntü (bir içerisinde birçok) izleyiciyi karşılar.

Monokrom renklerle şeffaf ancak üst üste, iç içe ya da alt alta geçen imgeler ve sıra dışı indirgemelerle dikkatleri dağıtmadan izleyiciden konu (simülakrlar) ile direkt bir bağ kurulması istenir. Görüntüler sanatçının farklı çalışmalarında, aynı imgenin yakın versiyonlarının tekrar etmesi ve neredeyse tüm çalışmalarında gerek ekleme yoluyla olsun, gerekse de görüntünün bir parçası olarak sunulan daireler ve elipsler, aynı görüntüyü yüceltme ve üstün kılma çabası ve istenci olarak okunmalıdır.

Türkdoğan'ın, resimlerinin sanal gerçeklik üzerinden okunarak, izleyiciye gerçekmiş hissi veren simülakrlar aracılığıyla; dinamik, interaktif ve sanatçı imgesi ile izleyici arasında karşılıklı iletişim kurmayı öneren benzetim modelleri ürettiğini söylemek yanlış olmasa gerek. Bu modeller vasıtasıyla izleyici, sanatçının önerdiği göstergeler üzerinden düşünsel gerçeğe ulaşmaya çalışır ve sanatçı, izleyiciyi sürece dâhil ederek aynı imgelemde buluşmayı önerir. Seyircinin de dâhil edildiği bu süreçte sanatçı bir iç hesaplaşma yapmanın yanı sıra; para, politika, kültür, kimlik, ötekileştirme, yanılsama (yapay), ilişkiler, karakterler, göstergeler: savaşlar, ölümler, katliamlar vb. evrensel olan her şeyle hesaplaşmaktadır.

Kaynakça

Ankarasosyete. (18 Mayıs 2010). Tansel Türkdoğan'dan "Simülasyon". Erişim: 21.10.2017. https://goo.gl/WnYG3t

Atalay, Celal. (16 Şubat 2006). Gerçekler ama değiller!. *Radikal.* Erişim: 20.10.2017. goo.gl/SvdtUD

Baudrillard, Jean. (2011). *Simülakrlar ve Simülasyon* (O. Adanır, Çev.). Ankara: Doğubatı Yayınları.

Baudrillard, Jean. (2014). *Sanat Komplosu, Yeni Sanat Düzeni ve Çağdaş Estetik* (E. Gen ve I. Ergüden, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Binzet, Celal. (2008). Tansel Türkdoğan'ın Simülasyonları. Erişim: 18.10.2017. goo.gl/kJrNsH

Freud, Sigmund. (1919). The "Uncanny" (A. Strachey, Çev.). *The standard edition of the complete psychological works of Sigmund Freud*, s. 218-256. Erişim: 27.09.2017. goo.gl/JyIevX

İlkyaz, Atilla. (2006). Alçak Sesle Söylenmiş Şarkılar, ...Mış Gibi Resimler. *Tansel Türkdoğan Atlas Sanat Galerisi Kataloğu.*

Karaaziz, D. Şener. (2008). "Söyle bize her şey nasıl başladı?". *Milliyet Sanat*. Erişim: 05.11.2017. bit.ly/2RcqQUE

Öğdül, Rahmi. (10 Mart 2011). "Minimal boşlukta biçimsizi yakalamak". *Birgün Gazetesi.* Erişim: 10.10.2017. goo.gl/cDy5xr

Öğdül, Rahmi. (2013). "Gölgelerin Tekinsizliği". Erişim: 12.10.2017. bit.ly/2O5Ndcg.

Özer, Denizhan. (2011). "Minimal Boşluk İzleri", Tamsanat. Erişim: 21.10.2017. goo.gl/KtR3sH

Saraçoğlu, Gülnaz. (2011). Jean Baudrillard ve Simülasyon. Erişim: 10.10.2017. goo.gl/EU56Po

Türkdoğan, Tansel. (2006). Yaşayan Zihnin Ölüm İmgeleri. *Gazi Tıp Dergisi,* 17/3, s. 141-144.

Türkdoğan, Tansel. (2014). Simülatif Nesneler. *Sergi Kataloğu.* s. 45.

Yılmaz, Mehmet. (1997). Ziraat Bankası: Tansel Türkdoğan. *Sergi Kataloğu,* s. 3.

SANAT YAZILARI, 2018; (39): 325-342 / ARAŞTIRMA MAKALESİ

FEMİNİST SANATTA ANNELİĞE PERFORMATİF YAKLAŞIMLAR

PERFORMATIVE APPROACHES TO MOTHERHOOD IN FEMINIST ART

AYDAN KILINÇ
Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Heykel Anasanat Dalı
aydankilinchacettepe@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-2038-115X

Öz: *1960'lardan itibaren feminizm hareketleriyle birlikte gündeme gelen cinsiyet sorgulamaları feminist sanat pratiklerinin gelişmesine de olanak sağlamıştır. Özellikle 1970'li yıllarda kadınların kendi yaşam deneyimlerini gerek bedenleri, gerekse söylemleri üzerinden bir başkaldırı biçimi olarak sanat çalışmalarına yansıttıkları gözlemlenir. Günümüzde toplumsal cinsiyet tartışmaları kapsamında ön plana çıkan ve annelik statüsüyle birlikte mercek altına alınan kadın kimliği, çağdaş feminist sanatta performatif bir yol izleyerek geçmişte pasif olarak değerlendirilen anneyi aktif bir yapıya büründürür. Böylece, kendi annelik deneyimlerini çalışmalarının teması haline getiren sanatçılar, annelik kavramını performatif bir yaklaşımla yeniden sorgulamaktadırlar.*

Anahtar Sözcükler: *Annelik, Cinsiyet, Feminizm, Performatif, Sanat.*

Abstract: *Gender discussions which have come to the foreground along with the feminist movement since the 1960s have also allowed feminist art practices to develop. Especially in the 1970s, it is observed that women reflected their own life experiences through their bodies and discourses as a form of rebellion in their art works. Today, woman's identity which has been explored with motherhood status within the context of gender considerations that feminist theories brought to the forefront, following a performative path in contemporary art, gives the mother, who was regarded as passive in the past, an active role. Thus, artists who make their mothering experiences the subject of their work re-question the concept of motherhood with a performative approach.*

Keywords: *Motherhood, Gender, Feminism, Performative, Art.*

GELİŞ TARİHİ: 02.07.2018 | **KABUL TARİHİ:** 04.10.2018

Giriş

Doğa yoktur, sadece etkileri vardır: doğasını bozma ya da doğal kılma.

Jacques Derrida (Aktaran Butler, 2014b, s. 7).

Çağlar boyunca biyolojik özelliklerle tanımlanan cinsiyet kavramı beraberinde cinsiyet eşitsizliklerinin dünyada yaygın bir sorun haline gelmesine neden olmuştur. Çünkü toplumların büyük bir bölümünde erkeğe atfedilen yüksek statü örneklerinin kadının cinsiyet kimliğini gölgede bırakacak şekilde yapılandırıldığı gözlemlenir. Bu durum, kadın ve erkek arasındaki anatomik farklılıkların belirlediği özelliklere bağlı olarak gelişen iki cinsiyet arasındaki yetenekleri birbirinden ayırmakta ve erkeği kadına göre üstün bir konuma yerleştirmektedir.

Özellikle geçmiş yüzyıllarda kültür yapısını inceleyen antropolojik çalışmaların çoğu, kadının doğurganlığına bağlı olarak gelişen aile içindeki görevlerini çocuk bakımı ve toplayıcılık ile analiz ederken, erkeği daha dışa dönük ve aktif bir yapıda tanımlamaktaydı. Sally Slocum, "Toplayıcı Kadın: Antropolojide Erkek Önyargısı" isimli makalesinde bu durumu şöyle dile getirir:

> Kadınlar kendilerine bağımlı olan çocuklara bakmak zorunda kaldıkları için, güç bir iş olan avlanma faaliyetiyle ilgilenemediler. Bu nedenle, erkekler işbirliğine dayalı avlanma teknikleri geliştirip buldukları eti kadınlar ve çocuklarla paylaşırken, kadınlar "üsleri olan evde" kalıp, bulabildikleri yiyecekleri toplamakla yetindiler (Reiter, 2014, s. 43).

Bu durum toplumsal düzende kadına atfedilen rollerin biyolojik özelliklere bağlı olarak gelişen annelik statüsüyle eşleştiğini göstermektedir.

Gerçekten de anneliğin yüzyıllar boyunca kadını erkekten ayıran en önemli özelliklerden birisi olduğu söylenebilir. Ancak bu anne, toplumsal düzende kendine özgü bir biçimde kabul görmek yerine, erkeğe göre her zaman daha pasif bir konumda yerini korumuştur. Özellikle geçmişte kendilerini ev içinde konumlandıran ve bu düzene sahip çıkan kadınlar, yaşamın içinde varolmak yerine geleneksel eş ve anne rollerini sorgulamaksızın üstlenerek kendilerini çocuklarına adamış ve bu adanmışlığı annelik kimliğiyle özdeşleştirmişlerdir. Çünkü ataerkil toplumların şekillendirdiği cinsiyet stereotiplerine bağlı bir biçimde yapılandırılan toplumsal normlar, kadının annelik statüsünü dar bir alanın içine hapsederek yüceltmiştir.

Örneğin, 1770'lerde sanat eğitimine başlayan Faransız ressam Marguerite Gérard'ın resimlerinde yaşadığı dönemin modern anne rollerini gözlemlemek mümkündür (Görsel 1). 14 yaşından itibaren Paris'e giderek kız kardeşi ve eşiyle yaşamaya başlayan Gérard, bu süre zarfında hiç evlenmemiş ve çocuk sahibi olmamış olsa da kız kardeşiyle olan etkileşiminden dolayı anneliğin en temel göstergesi olan çocuk bakımını resimlerinin konusu haline getirmiştir (Buller, 2016, s. 17-18). Kadını annelik statüsüyle ele alan ve gündelik hayatın içerisindeki konumunu genellikle iç mekanlarda gösteren bu resimler, aynı zamanda geç-

mişte sanat tarihine girmiş pek çok sanat çalışmasında olduğu gibi annelik kavramının içeriğindeki anne ve çocuk birlikteliğinin duygusal boyutlarını da ortaya koymaktadır.

Görsel 1. Marguerite Gérard, 1795-1800, Annelik / Motherhood.
The Baltimore Museum of Art. Erişim:17.06.2018, https://goo.gl/MaFSSm

19. yüzyılın önemli kadın sanatçılarından olan Käthe Kollwitz'in Görsel 2'de yer alan "The Mothers" isimli çalışmasında ise çoğunlukla Birinci Dünya Savaşı sırasında yaşanan duygusal bunalımın anneler ve çocuklar üzerindeki duygusal etkileri ön plana çıkmaktadır (Dortch, 2006, s. 39-40). Ancak Kollwitz'in, çalışmalarında yalnızca anne olarak kadınları ve çocukları konu almasıyla değil, yaşadığı çağın koşulları göz önünde bulundurulduğunda, kendi otobiyografik geçmişinde hem kadın, hem sanatçı, hem de anne olma rollerini birlikte inşa etmiş olmasıyla da sanat tarihinde ve feminist yaklaşımlar içerisinde önemli bir yere sahip olduğu söylenebilir.

Görsel 2. Käthe Kollwitz, 1921, Anneler / The Mothers. Museum of Fine Arts Boston. Erişim: 17.05.2018, https://goo.gl/m4Xkj8

1960'lardan itibaren gündeme gelen feminizm hareketleriyle birlikte sorgulanmaya başlayan cinsiyet kavramı ve eşitlikçi yaklaşımlar kadınlara toplumsal platformda kendi haklarını sorgulama bilincini de beraberinde getirmiştir. Birinci dalga olarak da adlandırılan erken dönem feminist bakış açısı, özellikle kültürel stereotipler üzerine yoğunlaşarak toplumsal sistemde kadının erkeğe göre daha alçak bir konumda yer almasını üzerinde düşünülmesi gereken bir sorun olarak ortaya koyar. Bu süreçte kadının toplumsal statüsü, bütün zıt kavramlar içerisinde daima pasif olan tarafta konumlandırıldığından annelik de kadının sahip olduğu pasif bir cinsiyet rolüyle yorumlanmıştır. Çünkü patriarkal sistemlerin oluşturduğu kutsal anneliğin içeriğinde kadını doğurganlığa ve ev yaşantısına hapseden bir yapı gözlemlenir. Dolayısıyla 1960'lardan bu yana feminist teori içerisinde gündeme gelen annelik kavramının, Kate Millett, Betty Frieden, Shulamith Firestone, Juliet Mitchell gibi birinci dalga feminist düşünürler tarafından ailenin kutsallığını ortadan kaldırmak ve annenin gizemini azaltmak amacıyla sorgulandığı söylenebilir (Aktaran Öztan, 2015, s. 92). Zira, böyle bir durumda feministleri kaygılandıran şey, Scott'un da belirttiği gibi: "anneliği yüceltmenin sonu kadınları özcüleştirmek isteyen bir düşünceyi genelleştirmeye kadar varır mı?" sorusuydu (2017, s. 97). Dolayısıyla kadınlar arasındaki farklılıkların göz ardı edilebileceği fikriyle gelişen bu tür yaklaşımlar, kadının annelik statüsünden çok eğitim ve iş olanaklarıyla birlikte konumunu yükseltmesinin önünü açmıştır.

Ancak 1970'li yıllardan itibaren feminist düşünürler anneyi kadraja alarak annelik kavramını pozitif bir şekilde yeniden analiz etme çabası içerisine girmişlerdir. Örneğin, Amerika'da Sara Ruddick, Dorothy Dinnerstein, Nancy Chodorow ve Adrienne Rich, İngiltere'de Juliet Mitchell ve Mary O'Brien, Fransa'da ise Julia Kristeva, Helene Cixous ve Luce Irigaray gibi

çeşitli düşünürlerin feminist teori içerisinde annelik kavramını geri kazanmak üzerine girişimlerde bulundukları gözlemlenir (Jeremiah, 2006, s. 22). Böylece geçmişte anneliğin pasif yanlarını eleştiren feminist düşünceler ile 1980 ve sonrasında olgunlaşmaya başlayan feminist annelik düşünceleri arasındaki çatışmalar görünür bir hale gelmiştir.

Özellikle psikanalitik sorgulama sürecinde Jacques Lacan'ın psikanalizinden etkilenen Fransız düşünürlerin ortak noktası dil, özne ve arzu üzerinde yoğunlaşmaları ve anneliğin sessiz, güçsüz yanlarını sorgulamaları olmuştur. Örneğin, Helene Cixous dişil libido ve dişil yazın arasında kurduğu benzerlikten yola çıkarak "kültürün kadınlar için ayrı erkekler için ayrı düzenlendiğini, kültürel olanı yeniden biçimlendiren yazma ediminin kadın için özel bir önem taşıdığını savunur." (Sarup, 2010, s. 160). Ayrıca "erkeklerin mürekkep, kadınlarınsa anne sütü ile yazdıklarını vurgulayarak, yasanın diline karşı çıkış yolunun, ödipal öncesi anneye geri dönüş olduğunu söyler." (Öğüt, 2018, s. 92). Dolayısıyla dişil yazının geliştirilmesi kadının kendine ait bir dil geliştirmesiyle birlikte bastırılmış olan kadınlık kimliğini ortaya çıkarması anlamına gelmektedir.

Öte yandan annelik deneyimi Kristeva'da, "kadının yaşadığı bir dişilik deneyimi olmaktan çok dişiliğe ilişkin eril bir düşlemin sonucu" olarak değerlendirilirken (Sarup, 2010, s. 178), kadınların doğuma yönelik rollerinin ortaya çıkarılmasının gerekliliğine inanan Luce Irigaray ile anne ve kızları arasındaki ilişkilerde yeni bir form bulur.

Görsel 3. Mary Beth Edelson, 1973, Çok Memeli Muhteşem Anne / Many Breasted Great Mother (Lucy Lippard), Artforum. Erişim: 17.06.2018, https://goo.gl/muQfPg

Geleneksel psikanaliz paradigmalarına kafa tutarak daha çok çocuk gelişimi üzerinde duran Jessica Benjamin ise, çocuğun anneyle etkileşim içerisinde bir gelişim sürecinden geçtiğini ve bu süreçte çocuğun anne tarafından tanınmayı arzuladığını öne sürer. Ruddick'in yaklaşımı da Benjamin de olduğu gibi edimseldir ve anneliği biyolojik olmaktan çok çocuk bakımı gibi bir takım pratik özelliklerle tanımlayarak anne ve çocuk arasındaki ilişkiyi ön plana çıkarmayı amaçlar (Jeremiah, 2006, s. 24).

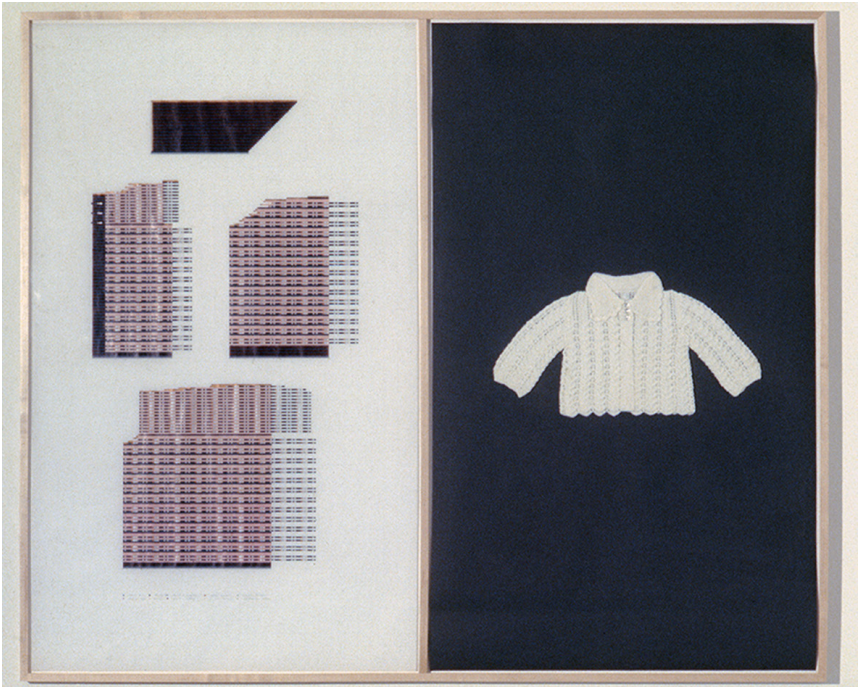
Anneyi kutsallıktan çıkarıp anneliği tartışmaya açan bu düşünceler, cinsiyet tartışmalarının gündemde olduğu feminist sanat içerisinde de farklı boyutlarda ele alınmaktadır. Lucy Lippard, 1976'da kadınların sanat yapıtlarında ana tema olarak hamilelik ve doğumu neden hiç gündeme getirmediklerini sorgulamıştır. Ancak geçmişte sanat yapıtlarında annelik her ne kadar ana tema olarak işlenmiş olmasa da 1970'lerden itibaren feminist sanat hareketlerinin içinde sanatçıların annelik deneyimlerine otobiyografik ya da performatif bir yaklaşımla yer verdikleri gözlemlenir (Buller, 2016, s. 2). (Görsel 3-4).

Görsel 4. Mary Kelly, 1973-79, Doğum-Sonrası Belgesi / Post-Partum Document. Glasstire. Erişim: 18.06.2018, https://goo.gl/JL3vvR

Annelik deneyimini gündeme getiren sanat çalışmalarının en tanınmışlarından olan ve Lacan'ın psikanalizinden etkilenen Amerikalı sanatçı Mary Kelly, "Post-Partum Document" (Görsel 4) isimli çalışmasında anne ve çocuk arasındaki ilişkinin öznelliği üzerinde durmaktadır. Anne ve çocuğa ait doğum sonrası materyallerden oluşan belgeler, Kelly'nin çocuk bakımı sırasında ele aldığı otobiyografik notları ve yazılarıyla bütünleşerek anneliği öznel ve aktif bir konumda ortaya koyar. Kendi annelik deneyiminden yola çıkarak ürettiği bu ça-

lışmada Kelly, anne ve çocuk arasındaki bütünlüğü yapısöküme uğratırken, aynı zamanda anneliğin biyolojik olarak verili olmaktan çok inşa edilmiş bir durum olduğunun da altını çizmektedir.

1970'lerin erkek egemen sanat dünyasını eleştiren Elaine Reichek'in çalışmaları ise annelik ve sanat arasındaki karşılaşmayı gündeme getirir. Reichek'in "Laura's Layette" (Görsel 5) isimli çalışmasında, iki ayrı tuval üzerinde örülmüş bir bebek kazağı ve mimari diyagramlar yan yana durmaktadır. Kızının doğumundan sonra kullanılmış olan bebeklik kıyafetlerini sanat çalışması haline getiren sanatçı, siyah bir fonun üzerine yerleştirdiği kazak ile sanat nesnesinin orijinalliğini sorgular. Yalnızca saf bir boyadan oluşmak yerine annelerin yaptığı otantik işleri gündeme getiren bu çalışma aynı zamanda minimal sanatın erkek egemen tarzını da sorgulamaktadır. Bu durum, anneliğin ve annelik deneyiminin gündeme geldiği feminist tartışmalar içerisinde kültürel bir olgu olarak önem taşıdığı gibi, sanat dünyasında da anneliği ana tema haline getirmiştir (Liss, 2009, s. 3-5).



Görsel 5. Elaine Reichek, 1979, Laura'nın Giysisi / Laura's Layette. Elaine Reichek. Erişim:18.06.2018, https://goo.gl/L9ujPL

1980'lerden itibaren toplumsal cinsiyet tartışmalarıyla birlikte gündeme gelen annelik kavramının aslında kavram üzerinde konuşmaktan çok annelik yapma durumuyla bütünleştiği gözlemlenir. Bu durum Simon de Beauvoir'ın, 1949 yılında yazdığı "İkinci Cins" adlı kitabında yer alan "kadın doğulmaz, kadın olunur" sözündeki cinsiyet tanımının sosyo kültürel boyutlarını da ön plana çıkarmaktadır. Direk'e göre, "Beauvoir'ın stratejisi, eril ve dişi cinsiyetlerin biyolojik bir biçimde açıklanmasını bir kenara bırakarak erilliğin ve dişiliğin toplumsal statülerini neyin ve nasıl kurduğu sorusunu sormaktır." (2018, s. 48). Dolayısıyla 1980'lerden sonra gündeme gelecek olan cinsiyet tartışmalarının biyolojik tabularından çok, toplumsal boyutlarının irdelenmesi gerektiği düşüncesinin Beauvoir ile birlikte gündeme getirilmiş olduğu söylenebilir.

Postmodern düşüncenin önde gelen isimlerinden olan Judith Butler, 1990 yılında yayımlanan "Cinsiyet Belası" adlı kitabında cinsiyet rollerinin biyolojik olarak açıklanamayacağını öne sürerken, toplumsal cinsiyetin içeriğindeki anlamların performatif kuram yoluyla ele alınması gerektiğini savunmuştur. Butler'a göre:

> Edimler, bedensel hareketler ve arzu bir iç nüve veya töz etkisini üretir, ama bunun bedenin *yüzeyinde*, kimliğin düzenleyici ilkesine işaret etse de onu asla açıktan göstermeyen imleyici yoklukların oyunu vasıtasıyla üretir. Bu tür edim, bedensel hareket ve icralar genellikle *performatiftirler*, yani dışavuruyormuş gibi yaptıkları öz veya kimlik aslında bedensel işaretler ve diğer söylemsel yollarla üretilen ve sürdürülen *üretimlerdir* (2014a, s. 224).

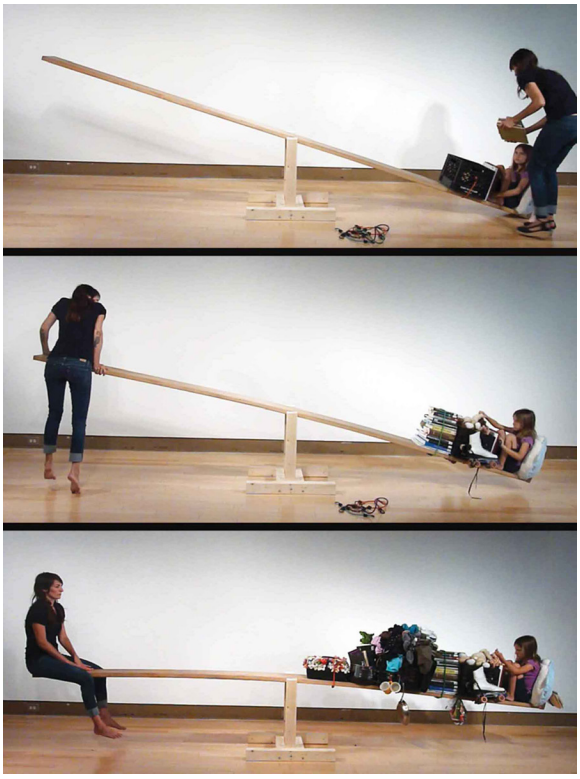
Toplumsal cinsiyet tartışmaları kapsamında, geçmişte pasif olarak değerlendirilen annelik kavramı da bugün gerek feminist sanatta, gerekse cinsiyet araştırmaları içerisinde aktif bir şekilde yapılan bir durumun sonucunu göstermekte ve bu durum anneliği performatif bir yapıda okuma yolunda ilerlemektedir. Dolayısıyla anneye olan bakışın annelik yapma durumuna yöneltildiği bu süreç, kutsal anneliği hayatın ve kültürün içerisinde yeniden biçimlendirir. Böyle bir durumda gündeme gelen anneliğin, bir yandan toplumsal cinsiyet normlarını sorgularken diğer yandan onları yeniden üretmekte olduğu da bir gerçektir.

Örneğin, çalışmalarının çoğu aile olarak ön plana çıkan Mierle Laderman Ukeles, anneliğin getirmiş olduğu iş yükünün toplum tarafından çok fazla önemsenmiyor ve aynı zamanda annelerin sanat camiasında küçümseniyor olmalarından dolayı 1969 yılında yazdığı "Manifesto for Maintenance Art" isimli bildirisinde bir kadın, anne, eş ve sanatçı olarak gündelik hayatın içerisinde daimi olarak sürdürmekte olduğu iş yükünden bahsetmektedir (goo.gl/fRxSSj). Sanatçının Görsel 6'da yer alan "Dressing to Go Out / Undressing to Go In" isimli çalışmasında ayrıntılı bir şekilde ele alınan ve Marguerite Gérard'ın tablolarında da gözlemlenen anne ve çocuk arasındaki bağlantının daha dışa dönük bir biçimde hem anne hem de sanatçı olarak yeniden tasarlandığı gözlemlenir.

Görsel 6. Mierle Laderman Ukeles, 1973, Dışarı Çıkmak İçin Giyinmek/İçeri Girmek İçin Soyunmak / Dressing to Go Out/Undressing to Go In. Dailyserving. Erişim:19.06.1984, https://goo.gl/6iKkoh

Ukeles'in önünü açmış olduğu anne ve sanatçı olarak yaşama gerçekliğinin sanatsal platformda dile getirilmesi yalnızca feminist söylemleri değil, güncel medya düzeninini ve akademik ortamları da etkilemiştir (Brown ve Fisher, 2017, s. 135). Dolayısıyla sanatçının bu yaklaşımı kültürel anlamda pasif olarak değerlendirilen anneyi aktif ve performatif bir yapıya büründürerek annelik üzerinde yeniden düşünülmesi gerektiğinin de altını çizmektedir.

Çalışmalarında anneliği ön plana çıkaran bir diğer sanatçı ise Courtney Kessel'dir. İlham kaynağını ev yaşantısından ve annelik sürecinden aldığını söyleyen Kessel, çalışmalarıyla ilgili açıklamalarında annelik ve sanat arasındaki bağlantıyı sıkça dile getirirken ideal anneye dair geleneksel tanımlamaları kullanmak yerine, anneyi gerçek ve kendine özgü düşünce perspektifleri içerisinde tanımlamaktadır (goo.gl/dXBfgp). Çalışmalarında özellikle anne ve çocuk arasındaki işbirliğini gündeme getiren sanatçının, anneliği performatif bir bakış açısıyla ele aldığı söylenebilir.



Görsel 7. Courtney Kessel, 2012, Dengede / In Balance With. Cultural Reproducers. Erişim:19.06.2018, https://goo.gl/oU8rvy

Kessel'in Görsel 7'de yer alan "In Balance With" isimli performans çalışmasında, yukarıda bahsedilen performatif annenin galerideki temsilini gözlemlemek mümkündür. Bir tahterevalli üzerinde kızıyla birlikte gerçekleştirdiği bu performansta sanatçı, yaşantılarını birlikte sürdürmek zorunda oldukları eşyaları kızının yanına ekleyerek tahterevallideki ağırlıkların dengesini kontrol etmeye çalışır. 2010 yılından beri gerçekleştirdiği bu performansta Kessel, her yıl değişen ağırlıklarla birlikte kendisi ve kızının alanını dengede tutmaya çalışırken, aynı zamanda anne ve sanatçı olmak arasındaki dengelerin sağlanması gerektiğinin de mesajını vermektedir.

Özgül Arslan'ın 2010 yılında gerçekleştirdiği "2+1" isimli kişisel sergisinde ön plana çıkan çalışmaları da, Kessel'de olduğu gibi anne ve çocuk arasındaki nesnel bağlantıları içerir. Görsel 8'de yer alan resimlerinde sanatçı, kızını bir gölge olarak tasvir ederken, beraber zaman geçirdikleri ve kendi alanlarını işgal etmiş olan oyuncakları ön plana çıkarmaktadır (https://goo.gl/6uKx9u). Kızı ve kendi yaşantısı arasında bir köprü gibi somutlaşan bu nesneler, aynı zamanda Arslan'ın belleğinde kalan edimsel bir sürecin ölümsüzlüğünü de çağrıştırır.

Görsel 8. Özgül Arslan, 2010, 2+1 Sergisinden. Özgül Arslan.
Erişim: 06.08.2018. https://goo.gl/fDnsSc

Sanatçının Görsel 9'da yer alan "Construct/De-Construct" isimli video çalışması ise kızıyla işbirliğine dayanmaktadır. Performans sürecinde kızının saçını örüp sonra bozan Arslan, annelik sürecinin sanat üretim süreciyle olan bağlantısını gündeme getirir. Arslan'ın bu çalışmasında kızının bedeni görünmez ancak örülen saçların oluşturduğu görüntü bir spermi çağrıştırır. Bu durum, annelik sürecinin geçmiş evreleri göz önünde bulundurulduğunda, kurulan ve bozulan bir yapıyla bağlantılı olarak ortaya çıkan biçimsel bir dönüşümün gerçekliğini de ortaya koymaktadır.

Görsel 9. Özgül Arslan, 2013, Yapı Kurmak/Bozmak / Construct/De-Construct. Özgül Arslan.
Erişim: 06.08.2018. https://goo.gl/EW1ctE

Kessel ve Arslan'ın çalışmalarında ön plana çıkan anne ve çocuk arasındaki performatif sürecin, annelik kavramını inşa edilen bir yapıya dönüştürmekte olduğu gözlemlenir. Dolayısıyla böyle bir tabloda, bir tercih haline geldiği düşünülen anneliğin, toplumun beklentilerini karşılayan statik annelik tanımını da değiştirmekte olduğu söylenebilir.

Anneliğin getirmiş olduğu iş yükünü çalışmalarının konusu haline getiren bir diğer sanatçı ise Lena Simic'dir. Simic'in Görsel 10'da yer alan "Medea/Mothers' Clothes" isimli çalışması 30 dakika süren bir performans, aynı zamanda görsel ve işitsel bir takım materyalleri kapsayan canlı aksiyonlardan oluşmaktadır. Simic, annelerin giysilerini konu alan bu çalışmasında çocuk yetiştirme konusunda alternatif yollar üzerine kafa yorarken, performansta sahneye aktarılmış olan yaşantı, sanatçının gündelik mücadelelerini ve anneliğin getirmiş olduğu duygu karmaşasını da ortaya çıkarmayı amaçlamaktadır (https://goo.gl/F5uyWv).

Görsel 10. Lena Simic, 2004-2016, Annelerin Kıyafetleri / Medea/Mothers' Clothes. Lena Simic. Erişim: 19.06.2018, https://goo.gl/W8xvyM

Feminist sanat pratikleri içerisinde annelik rollerinin sorgulanması yalnızca gündelik hayatın akışıyla ya da iş yüküyle değil, anne bedeninin dönüşümüyle de ilişkilendirilmiştir. Sanatçılar, annelik deneyimlerini performatif bir yaklaşımla ele alırken aynı zamanda doğumla birlikte değişen beden yapısının cinsel ve sosyo kültürel boyutlarını da göz önünde bulundururlar.

Diğer taraftan Judith Butler'ın "Bela Bedenler" isimli kitabında performatif kuram aracılığıyla ele aldığı beden ve toplumsal cinsiyet arasında kurulan bağ çözümlenmesi gereken bir durum olarak ön plana çıkmaktadır. Çünkü normatif olarak değerlendirilen cinsiyet, aynı zamanda bedeni oluşturan pratiğin bir parçası olduğundan kontrol altındaki bedeni üretme ve işleve sokma gücüne de sahiptir. Dolayısıyla bu durum süreç içerisinde düzene sokulan bir takım pratiklerle maddeleşmiş olan bedeni ideal bir yapıda ortaya koymaktadır (Butler, 2014b, s. 7-8). Ancak bu düşünce, Butler için bedenin tek gerçeği anlamına gelmediğinden bir pratik olarak anlaşılabilecek olan toplumsal cinsiyet performatifliğinin yanı

sıra, bedenin değişmezliği de bir tahakkümün sonucu ve aynı zamanda onu üreten olarak yeniden değerlendirilmelidir. Çünkü "cinsiyet", ne birinin sadece sahip olduğu bir şey, ne de birinin ne olduğunun değişmez tanımıdır: "cinsiyet", "biri"ni tam anlamıyla yaşayabilir kılan ve dolayısıyla bir bedeni, kültürel anlaşılırlık alanı içerisinde, hayat boyunca niteleyen normlardan biri olacaktır." (Butler, 2014b, s. 9). Dolayısıyla Butler'ın öne sürmüş olduğu bu yapı içerisinde yasa özneyi işgal ederken öznenin de yasayı işgal etme durumu söz konusudur. Örneğin:

> Cinsiyet, toplumsal cinsiyet, ırk terimleri kaynaklarındaki amaçları saptıracak şekilde tekrar edilebilir ve saptırılabilir diyor Butler. İncitici sesleniş aynı zamanda incitilene incinmeyi farklı bir biçimde tekrar etme olanağı sunar ve böylelikle onu incinmenin yarattığı travmanın yörüngesinde kalmaya, mahkumiyeti aşmaya muktedir kılar. Tekrar, tacizkar amaçlara zıt yönde tacizin terimlerini yeniden anlamlandırma olanağını doğurur (Direk, 2015, s. 82).

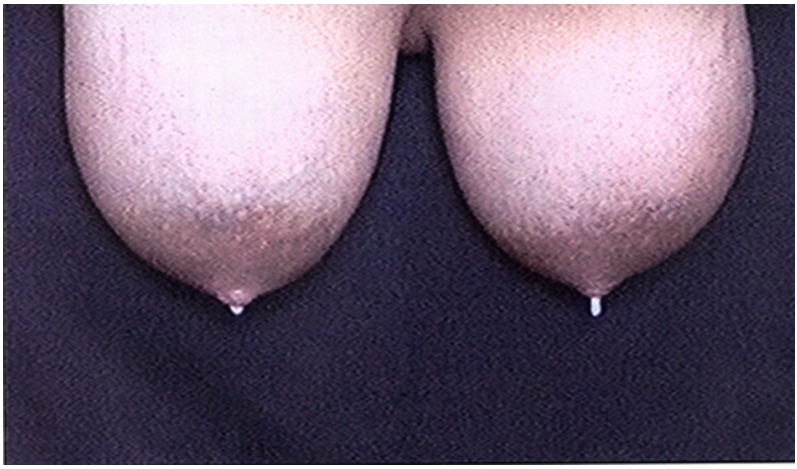
Butler'ın cinsiyet ve toplumsal cinsiyet kapsamında üzerinde durmakta olduğu tekrar ve edimsellik süreci bazı sanatçıların çalışmalarında emzirme eylemini tırnak içine almalarıyla gerçekleşmektedir. Özellikle anneliğin ve anne bedeninin yeniden sorgulanmasında doğumu ön plana çıkaran sanat çalışmaları, anne sütünün kendisini performatif bir yapı olarak ortaya koymaktadır.

Örneğin, Jill Miller'ın Andy Warhol Müzesinin önünde gerçekleştirdiği "The Milk Truck" isimli performansı, annelerin bebeklerini emzirmek için restoran gibi halka açık yerleri terketmeleri gerekmesi ya da üzerlerini bir örtüyle sanki gizli bir iş yapıyormuşçasına örtmeleri gerektiği düşüncesinden yola çıkarak üretilmiştir (Görsel 11). Bu çalışmada dondurma kamyonunu halka açık bir emzirme kamyonuna dönüştüren sanatçı, toplumsal baskıların cinsiyet rolleri üzerindeki etkilerini sorgularken aynı zamanda anne ve çocuk arasındaki fiziksel ilişkinin performatif boyutunu ironik bir biçimde ortaya koymaktadır.

Görsel 11. Jill Miller, 2011, Süt Kamyonu / The Milk Truck. The Milk Truck. Erişim: 19.06.2018, https://goo.gl/RFjhaU

Öte yandan Canan Şenol'un, Marcel Duchamp'ın "Fountain" isimli çalışmasına gönderme yaptığı ve bu çalışmayla aynı ismi taşıyan Görsel 12'deki video çalışması ise, göğüslerden yavaş yavaş damlamakta olan sütün mekanikliğiyle gelenekselleşmiş olan kadın ve anne imgelerini ters yüz etmektedir. Kendi doğumundan yola çıkarak ürettiği bu çalışmasında Şenol, kadın bedenindeki değişimi ön plana çıkarırken yaşadığı deneyimi bir röportajında şöyle dile getirir:

> "Çeşme", doğum sonrası gerçekleştirdiğim, yaşamın kaynağı olarak kadın bedenini işaret ettiğim bir video çalışması. O dönemler bebeğimi emzirirken gerçekten de kendimi bir çeşme gibi hissediyordum. Doğurganlığa tanıklık ettiğim bu süreç işime de yansıdı. Ama tabii Batılı eril sanata da bir gönderme var. Sanat tarihinde üretilmiş birçok aynı adlı iş, bu anlamda eril bir bakış açısı ile üretilirken, beden sıvılarına da işaret ediyor. "Çeşme" bu alana feminist bakış açısı ile bir cevap. Sanat tarihindeki kadın, arzu nesnesi ya da kutsal anne imgesi üzerinden tasvir edilir. Mekanik bir görüntüye sahip olan ve sürekli damlayan çeşme görünümündeki meme, kadın bedenini arzu nesnesi olmaktan çıkarıyor. Klişeleşmiş fedakâr anne imgesini de yok etme niyetiyle memeyi, bedenden ayırıp bu imgeyi kırıyorum (goo.gl/W1CgVe).



Görsel 12. Canan Şenol, 2000, Çeşme / Fountain. Canan.
Erişim: 08.08.2018, https://goo.gl/xpok4M

Annelik sürecinde öteki olmak, ötekiyle var olmak ve kendisi olmak gibi varoluşsal süreçleri sorgulayan Eve Dent ve Zoe Gingell'in çalışmaları da bu türden bir gözlemlemenin sonuçlarını ortaya koymaktadır. Hamilelik esnasında değişime uğrayan anne bedenindeki farklılıklara odaklanarak anne sütünün kendisini performatif bir obje olarak ele alan Eve Dent ve Zoe Gingell'in 2011 yılında Cardiff'te gerçekleştirdikleri "Breastcups" isimli çalışmada anne bedeninin maddeselliğini yeniden sorguladıkları gözlemlenir (Görsel 13).

Görsel 13. Eve Dent ve Zoë Gingell , 2011, Memekaplar / Breastcups.
Erişim: 19.06.2018, https://goo.gl/F7atcf

Performans sırasında kurulu bir masanın üzerinde yiyecek şeklinde servis edilmekte olan dantel kaplamalı göğüsler, anne ve çocuk arasındaki bağlantının duygusal boyutlarından çok emzirme eyleminin kendisini gündeme getirir. Bu bağlamda, çocukla birlikte üretilmeye başlayan anne sütünün, annelik sürecinin ve anne bedenindeki performatifliğin önemli bir göstergesi olduğu söylenebilir. Çünkü süt aracılığıyla çocuğun anneyle olan bağlantısının devamlılığı anne ve çocuk arasında üretilmekte ve paylaşılmakta olan bedensel bir yolculuğun devam etmekte olduğunun göstergesidir. Yalnızca bedensel bir dönüşüme değil, aynı zamanda toplumsal bir üretime de işaret eden bu türden bir yaklaşım, anne sütünün servis edilmesiyle birlikte ön plana çıkmaktadır (Lee ve Simic, 2016, s. 32).

Görsel 14. Áine Phillips, 2003, Cinsiyet, Doğum & Ölüm / Sex, Birth & Death. Áine Phillips.
Erişim: 19.06.2018, https://goo.gl/xhP37m

Annelik deneyimini, anne sütü aracılığıyla gündeme getiren Aine Phillips'in "Sex, Birth & Death" isimli performans çalışması da, Eve Dent ve Zoe Gingell'da olduğu gibi, doğum sürecinde ve sonrasında değişmeye devam etmekte olan anne bedeni üzerinde yoğunlaşmaktadır (Görsel 14). Ancak Phillips'in çalışmasındaki emzirme eyleminde gözlemlenen edimsel süreç, muazzam bir orgazm olarak ele alınır. Emzirme deneyimini bir bedenden diğerine akan besleyici vücut sıvısı olarak gündeme getiren Phillips, kültürel anlamda her ne kadar reddediliyor olsa bile, doğum deneyiminin içeriğindeki erotizmin aslında annelik ile başladığını öne sürmektedir. Doğum sürecinde ve sonrasında bu deneyimi yaşayan bütün kadınlarla ortak bir arzuyu paylaştığını söyleyen Phillips, aynı zamanda hem beslenme hem de bir zevk biçimi olmasından dolayı anne sütünü, iki bedenin birlikteliğini genişleten simbiyotik bir ilişki içinde ortaya koymaktadır (Lee ve Simic, 2016, s. 8).

Söz konusu çalışmalar kapsamında kendini iktidarın, ya da başka bir deyişle, toplumsal cinsiyet tabularının içinde yeniden üretmeye başlayan annenin, her ne kadar cinsiyetin biyolojik göstergelerinden beslendiği gözlemleniyor olsa da, aynı zamanda gündeme gelen konularda toplumsal normlarla yüceltilen bir annelikten çok, kendi gerçekliklerini performatif bir süreçte sorgulayan yeni bir annelik olgusunun oluşmasına da katkıda bulunduğu söylenebilir. Dolayısıyla anne ve çocuk, annelik ve yaşam arasındaki bağlantıların cinsiyet ve toplumsal cinsiyet normları içerisinde sorgulandığı bu çalışmalar, kadını anne olmak ve annelik yapmak arasındaki ince çizgiye yerleştirirken, annenin hem bedensel hem de toplumsal olarak dönüşümünü performatif bir bakış açısıyla ortaya koymaktadır.

Sonuç

Postmodern teorilerin yaygınlaştığı 1980'li yıllarda çalışan anneler ve çocukları üzerinde yapılan pek çok araştırma anne ve çocuk arasındaki ilişkinin yeniden sorgulanmasına neden olurken, feminist teoriler içindeki bölünmeler anneliği kültürel platformda yeniden gözden geçirilen bir kavram haline getirmiştir (Öztan, 2015, s. 81-82).

1960'ların sanat çalışmaları göz önünde bulundurulduğunda, geçmişte daha çok kendi yaşam deneyimleri üzerinde çalışan ve kendi beden politikalarıyla gündeme gelen feminist sanatçılar içerisinde annelik kavramı bastırılmış bir değer olarak varlığını sürdürmüş olsa da, sanat camiasında yeterince kabul görmediği için sanatsal bir tema haline gelmemiştir. Fakat günümüzde, çağdaş sanat pratikleri içerisinde annelik kavramının feminist sanatçılar aracılığıyla farklı boyutlarda gündeme gelmekte olduğu gözlemlenir.

Dolayısıyla bu durum, kadınların kendilerini artık anne ve feminist olarak ikiye ayırmadıklarını, aksine feminist teoriler içerisinde yaygınlaşan toplumsal cinsiyet tartışmalarının da katkısıyla, annelik statülerini feminist bir bakış açısıyla yeniden sorguladıklarını göstermektedir. Özellikle kendi çocukları ile işbirliğine dayalı çalışmalar yapan sanatçılar, feminist sanata yeni bir perspektif kazandırmışlardır. Böyle bir durumda gündeme gelen yeni deneyimler ve performatif bir bakış açısıyla değerlendirilen anneliğin gelecek dönemin sanat anlayışına da yeni olasılıklar kazandıracağı söylenebilir.

Kaynakça

Arnolfini. Erişim: 02.07.2018. https://goo.gl/fRxSSj

Brown, M.A., Fisher, M.M. (2017). *Collaboration and its (Dis) Contents: Art, Architecture, And Photography Since 1950*. London: The Courtauld Institute of Art.

Buller, Rachel Epp. (2016). *Reconciling Art and Mothering.* New York: Routledge.

Butler, Judith. (2014a). *Cinsiyet Belası: Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi* (B. Ertür, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Butler, Judith. (2014b). *Bela Bedenler* (A. Çakırlar, Z. Talay, Çev.). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Courtneykessel. Erişim: 30.06.2018. https://goo.gl/dXBfgp

Direk, Zeynep. (2015). *Cinsiyetli Olmak: Sosyal Bilimlere Feminist Bakışlar.* İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Direk, Zeynep. (2018). *Cinsel Farkın İnşası: Felsefi Bir Problem Olarak Cinsiyet.* İstanbul: Metis Yayınları.

Dortch, Jamie. (2006). K*äthe Kollwitz: Women's Art, Working-Class Agitation, and Maternal Feminism in the Weimar Republic.* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Master of Art Thesis, Georgia State University, Atlanta.

İnce, Güler. (25 Ekim 2009). Sanat, Kadın ve Canan Şenol. *Radikal.* Erişim: 08.08.2018. https://goo.gl/W1CgVe

Jeremiah, Emily. (2006). "Motherhood to Mothering and Beyond: Maternity in Recent Feminist Thought". *Journal of the Association for Research on Mothering,* s. 21-33. Erişim: 25.02.2018. https://goo.gl/tLnwtq

Lee, E.U., Simic, L. (2016). *Live Art and Motherhood: A Study Room Guide on Live Art and the Maternal.* Thisisliveart. Erişim: https://goo.gl/F5uyWv

Liss, Andrea. (2009). *Feminist Art and The Maternal.* Minneapolis: University of Minnesota Press.

Nancy Atakan. Erişim: 08.08.2018. https://goo.gl/6uKx9u

Öğüt, Hande. (2018). Annelik. *Psikeart*, 57, s. 88-97.

Öztan, Ece. (2015). Annelik, Söylem ve Siyaset. *Cogito*, 81, s. 91-107.

Reiter, Rayna R. (2014). *Kadın Antropolojisi.* (B. Abiral, Çev.). Ankara: Dipnot Yayınları.

Sarup, Madan. (2010). *Post-yapısalcılık ve Postmodernizm: Eleştirel Bir Giriş* (A. Güçlü, Çev.).

İstanbul: Kırk Gece Yayınları.

Scott, Joan W. (2017). *Eleştirel Tarih Kuramı Kimlikler, Deneyimler, Politikalar* (Z. Yaya, Çev.). Ankara, Dost Kitabevi.

SANAT YAZILARI, 2018; (39): 343-354 / ARAŞTIRMA MAKALESİ

AFİŞLE İLGİLİ LİSANSÜSTÜ TEZLERİN BAZI TANIMLAYICI ÖZELLİKLERİNİN İNCELENMESİ

INVESTIGATION OF SOME DESCRIPTIVE CHARACTERISTICS OF POST- GRADUATE THESIS RELATED POSTER

ÖĞR. GÖR. **SONGÜL MOLLAOĞLU**
Cumhuriyet Üniversitesi Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Bölümü Resim-İş Eğitimi
songulmollaoglu@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-3519-8702

Öz: *Tüm disiplinlerde olduğu gibi bilimsel araştırmalar afiş sanatı alanının gelişimi için de ön koşuldur. Bu çalışmanın amacı, afişle ilgili lisansüstü eğitim sürecinde yapılan tez çalışmalarını bazı özelliklerinin incelenmesidir. Bu araştırmanın yöntemi, Yükseköğretim Kurumu (YÖK) Tez Merkezinde bulunan afişle ilgili tüm tezlerin tarama yöntemiyle incelenmesini konu alan betimsel bir çalışmadır. YÖK Tez Merkezinde bulunan afişle ilgili 125 lisansüstü tezin % 80.0'i 2000 yılından sonra yapılmıştır. Tezlerin % 88.8'ini yüksek lisans, % 8.0'ini sanatta yeterlik ve sadece % 3.2'sinin doktora tezleri oluşturmaktadır. En çok güzel sanatlar (%82.4), eğitim-öğretim (%8.8), reklamcılık (%4.0) konularında tez çalışması yapıldığı belirlenmiştir. Tüm tezlerin % 62.4'ünün Sosyal Bilimler Enstitüsü, %22.4'ünün Eğitim Bilimleri Enstitüsü ve %14.4'ünün Güzel Sanatlar Enstitüsü tarafından; öte yandan tezlerin % 83.2'sinin Devlet, sadece %16.8'ünün Vakıf Üniversiteleri tarafından yapıldığı belirlenmiştir. Grafik tasarımın önemli bir alanı olan afiş sanatı ile ilgili lisansüstü eğitimde daha çok bilimsel tez çalışması yapılması bu alanın niteliğini ve toplum üzerindeki etkisini arttıracaktır.*

Anahtar Sözcükler: *Grafik, Tasarım, Afiş Sanatı, Afişle ilgili lisansüstü tezler, Afişlerin niceliksel özellikleri.*

Abstract: *As in all disciplines, scientific research is also a prerequisite for the development of poster art. The aim of this study is to examine some of the characteristics of the thesis studies carried out in post graduate education process. The method of this research is a descriptive study on the examination of all the thesis related to the posters in the Higher Education Institution (YÖK) thesis center by screening method. In the YÖK Thesis Center, 80% of the 125*

GELİŞ TARİHİ: 09.03.2018 | **KABUL TARİHİ:** 09.07.2018

graduate theses related to the posters were made after 2000. 88.8% of the theses are masters, 8.0% are arts proficiency and only 3.2% of them are doctoral dissertations. It was determined that thesis studies were conducted mostly on fine arts (82.4%), education (8.8%) and advertising (4.0%). 62.4% of all theses are by Institute of Social Sciences, 22.4% by Institute of Educational Sciences and 14.4% by Institute of Fine Arts; On the other hand, 83.2% of the theses were State and only 16.8% were made by Foundation Universities. The study of poster art, which is an important area of graphic design, in postgraduate studies with more scientific thesis studies will increase the quality of this field and its effect on society.

Keywords: *Graphic, Design, Poster Art, Post graduate theses, Quantitative characteristics of posters.*

Giriş

Sanat ve kitleleri buluşturan bir görsel iletişim yöntemi olan afiş, ortaya çıktığı günden günümüze geçerliliğini korumayı başarmıştır (Demir, 2003, s. 57). Yapılış amacına göre mesaj içeren afişler kitle iletişiminde önemli rol oynamaktadır (Öztuna, 2007, s. 10). Afişin sokaklarda ilk olarak görülmeye başlanması reklamcılığın başlangıcı olarak da kabul edilen 1870'li yıllara dayanmaktadır (Yüksekbilgili, 2013, s. 15).

Grafik tasarımının etki alanı içinde yer alan afiş sanatı, sadece bir bilgilendirme aracı değil, aynı zamanda konusu ve içeriğiyle, insanlara güncel ve farklı mesajlar ileten, onları aydınlatan, yönlendiren ve ikna eden, kendine özgü bir dili olan halk ve sanat arasında etkin bir aracı rolü üstlenen bir sanat dalı olarak düşünülmektedir (Becer, 2013, s. 33). Bu özellikleri ile afişin tek işlevinin sadece üretim ve tüketim ilişkilerinde halka bilgi vermek olmadığı, bunun yanında afişin "sosyal, siyasal ve kültürel olayların halka ulaştırılmasında da önemli bir rol" oynadığı düşünülmektedir (Ceylan ve Ceylan, 2015, s. 70). Bu nedenle, bir grafik tasarım ürünü olan afişin, toplumun kültürel ortamını, sosyo-politik ve ekonomik özelliklerini, içinde yaşanılan dönemin anlayışını ve yaşamın kendisini yakından takip etme ve kendini güncelleme zorunluluğu bulunmaktadır (Gümüştekin, 2013, s. 35).

Günümüzde bilim ve teknolojinin gelişmesiyle beraber bilgi üretimi ve yayılımı hızla artmış ve başta iş ve meslek hayatında olmak üzere tüm alanlarda rekabeti güçlendirmiştir (Tuzcu, 2003, s. 156). Tüm bu gelişmeler, toplumsal olayları halka ulaştırmada önemli bir rol oynadığı düşünülen grafik tasarım alanının da kendini güncellemesi ve toplumsal hizmetlerdeki değişime ayak uydurarak, bu değişimi en etkili bir şekilde topluma yansıtabilmesi, etkili iletişimi sürdürmesi gereksinimini ortaya çıkarmıştır (Alhajri, 2016, s. 424). Üniversite eğitiminin temel aşaması olan lisans eğitimi ile öğrenciler, eğitim aldıkları alanla ilgili genel bilgileri alırken, lisansüstü eğitimle mevcut bilgi ve deneyimlerini geliştirmenin yanında bilimsel araştırmalara odaklı çalışarak daha yetkin ve alanıyla ilgili donanımlı özellikler kazanırlar ve uzmanlaşırlar (Saygın ve diğerleri, 2014, s. 83) . Bu bağlamda, yükseköğretimin bir parçası olan lisansüstü eğitimin, "bilgi üretme, yayma, araştırma ve geliştirme çalışmalarıyla hayata aktarma ve nitelikli insan gücü yetiştirme gibi fonksiyonları bulunmaktadır." (Bozan, 2012, s. 177). Bu anlayışla günümüzde lisansüstü eğitim neredeyse zorunlu hale gelmiştir. Yani, uzmanlaşmayı sağlayan lisansüstü eğitim üniversite eğitim sürecinin en önemli aşamalarından birini oluşturmaktadır (Bozan, 2012, s. 177-185). Eğitim sistemi içerisindeki tüm bu ilerlemeler grafik tasarımcılarının gelişimi ve uzmanlaşması gereksinimi de lisansüstü eğitim sistemi içerisinde ortaya çıkarmıştır. Afiş tasarımında var olan görsel öğelerin, görüntülerin tasarımından sorumlu uzmanlar olan grafik tasarımcılar, sanatsal bir kaygıyla afişi hedef kitleye ulaştırırken, bir ideolojiyi, bir fikri ya da gönderiyi/iletiyi herkesin anlayabileceği düzeye indirgeyebilmesinde ve bir görsel nitelikle anlatabilmesinde lisansüstü eğitimlerin yani uzmanlaşmanın önemi büyüktür (Elden, 2009, s. 254).

Ülkemizde lisansüstü eğitim 2547 Sayılı Yüksek Öğretim Kanunu ile Yüksek lisans ve Doktora olarak iki aşamalı olarak yapılandırılmıştır (Karakütük, 2009, s. 522). Yüksek Öğretim Kanunu ile birlikte stratejik bir öneme sahip lisansüstü eğitimler üniversiteler kapsamında yer alan enstitüler tarafından verilmeye başlanmıştır (Sezgin ve diğerleri, 2011, s. 162). Lisansüstü eğitim süreci, "yüksek lisans ve doktora eğitimi ile sanatta yeterlik çalışması ve bunların gerektirdiği eğitim, öğretim, bilimsel araştırma ve uygulama" etkinlikleri kapsamaktadır (Sevinç, 2001, s. 28). Bu süreçte yapılan tez çalışmaları özgün buluşlara ulaşmayı ve yaratıcı yapıtların ortaya çıkmasını sağlamaktadır.

Bu araştırmanın, Türkiye'de afiş sanatı alanında yapılan tezlerin yeterliğini ve durumunu ortaya çıkarma, durum değerlendirmesi yapma, ilgili alan uzmanlarına ve grafik tasarım literatürüne veri sunma gibi katkılarının olacağı düşünülmektedir.

Çalışmanın Amacı

Bu çalışmanın amacı, Yüksek Öğretim Kurumu Başkanlığı Tez Merkezi'nde bulunan afişle ilgili lisansüstü eğitim ve öğretim sürecinde yapılan tez çalışmalarını bazı özellikleri yönünden (tezin yapıldığı yıl, lisansüstü eğitim düzeyi, tez türü, tezin yapıldığı üniversite, tezin yapıldığı enstitü...) incelenmesidir.

Yöntem

Araştırmanın Modeli

Bu araştırmada, daha önce afiş konusunda yapılmış tez çalışmalarının geriye dönük olarak (retrospektif) incelenmesini konu alan tanımlayıcı bir çalışma tasarımı kullanılmıştır.

Evren ve Örneklem

Araştırmanın evren ve örneklemini; Yükseköğretim Kurumu (YÖK) Başkanlığı Tez Merkezi'nde bulunan afişle ilgili yapılmış tüm tezler oluşturmaktadır. Araştırmanın örneklemi evreni temsil etmektedir.

Verilerin Toplanması ve Analizi

Araştırmada veri toplama yöntemi olarak, Yükseköğretim Kurumu Başkanlığı Tez Tarama Merkezi verileri taranmış ve analizi ve yorumlanmasında da literatür tarama yöntemi kullanılmıştır. Konuyla ilgili kitaplar taranmış, süreli yayınlar incelenmiş, internette var olan güncel kaynaklar edinilmiş, üniversitelerin yayınları takip edilip, makaleler ve var olan tezler incelenerek gerekli bilgilere ulaşılmıştır.

İstatistiksel Değerlendirme: Veriler SPSS (Version: 22.0) paket programı kullanılarak bilgisayar ortamında değerlendirilmiştir. Verilerin değerlendirilmesinde, yüzdelik hesaplama kullanılmıştır.

Bulgular

YÖK Tez Merkezinde bulunan afişle ilgili yapılan lisansüstü tezlerin % 20.0'si 2000 yılından önce, % 80.0'i ise, 2000 yılından sonra yapılmıştır. Günümüze doğru gelindikçe lisansüstü tez çalışmalarının arttığı dikkat çekmektedir (Tablo 1).

Yıllar	Sayı	%
1990 öncesi	7	5.6
1991-1995	7	5.6
1996-2000	11	8.8
2001-2005	15	12
2006-2010	27	21.6
2011-2015	44	35.2
2016 ve Üstü	14	11.2

Tablo 1. Afişle İlgili Tezlerin Yapıldığı Yıllara Göre Dağılımı

Yükseköğretim Kurumu (YÖK) Tez Merkezinde bulunan lisansüstü tezler eğitim düzeyine göre değerlendirildiğinde; çoğunluğunun (%88..8) yüksek lisans tezi olduğu, %8.0'inin sanatta yeterlik ve sadece % 3.2'sinin doktora tezi olduğu belirlenmiştir (Tablo 2).

Program türü	Sayı	%
Doktora tezi	4	3.2
Yüksek Lisans tezi	111	88.8
Sanatta Yeterlik tezi	10	8.0

Tablo 2. Afişle İlgili Yapılan Tezlerin Lisansüstü Eğitim Düzeyine Göre Dağılımı

Yüksek Öğretim Kurumu (YÖK) Tez Merkezinde bulunan afiş tasarımı ile ilgili yapılan tez çalışmalarında en çok güzel sanatlar (%82.4), ikinci sırada (%8.8) eğitim-öğretim konulu afişlerin, % 4.0'ünde reklamcılık konulu olduğu, diğer afişlerin ise halk sağlığı, halkla ilişkiler konulu olarak belirtildiği görülmektedir (Tablo 3).

Tez konusu	Sayı	%
Güzel Sanatlar	103	82.4
Eğitim-Öğretim	11	8.8
Reklamcılık	5	4.0
İletişim Bilimleri	2	1.6
Halk Sağlığı	2	1.6
Halkla İlişkiler	1	0.8
Fransız Dili ve Edebiyatı	1	0.8

Tablo 3. Afişle İlgili Yapılan Tezlerin Afiş Konularına Göre Dağılımı

Afişle ilgili yapılan tezlerin enstitüye göre dağılımı incelendiğinde, YÖK Tez Merkezinde ulaşılan tüm tezlerin % 62.4'ünün Sosyal Bilimler Enstitüleri, %22.4'ünün Eğitim Bilimleri Enstitüleri, %14.4'ünün Güzel Sanatlar Enstitüleri ve %0.8'inin ise Sağlık Bilimleri Enstitüleri tarafından yapıldığı belirlenmiştir (Tablo 4).

Enstitü	Sayı	%
Güzel Sanatlar Enstitüsü	18	14.4
Sosyal Bilimler Enstitüsü	78	62.4
Eğitim Bilimleri Enstitüsü	28	22.4
Sağlık Bilimleri Enstitüsü	1	0.8

Tablo 4. Afişle İlgili Yapılan Tezlerin Yapıldığı Enstitüye Göre Dağılımı

Afişle ilgili yapılan tezlerin yapıldığı üniversiteye göre dağılımı incelendiğinde; en çok Gazi Üniversitesi (22 tez), İstanbul Arel Üniversitesi (14 tez), Hacettepe Üniversitesi (12 tez), Marmara Üniversitesi (11 tez) ve Dokuz Eylül Üniversitesi'nde (10 tez) yapılmıştır (Tablo 5). Afişle ilgili yapılan 125 lisansüstü tezin %83.2'sinin devlet, % 16.8'inin ise vakıf üniversitelerinde yapıldığı saptanmıştır.

Üniversite adı	Sayı	%
Gazi Üniversitesi	22	17.6
İstanbul Arel Üniversitesi	14	11.2
Hacettepe Üniversitesi	12	9.6
Marmara Üniversitesi	11	8.8
Dokuz Eylül Üniversitesi	10	8.0
Ondokuz Mayıs Üniversitesi	6	4.8
Süleyman Demirel Üniversitesi	4	3.2
Çukurova Üniversitesi	4	3.2
İstanbul Kültür Üniversitesi	4	3.2
Dumlupınar Üniversitesi	4	3.2
İstanbul Üniversitesi	3	1.6
Mimar Sinan Üniversitesi	3	2.4
Anadolu Üniversitesi	3	2.4
Selçuk Üniversitesi	3	2.4
Ankara Üniversitesi	2	2.4
Akdeniz Üniversitesi	2	2.4
Abant İzzet Baysal Üniversitesi	2	2.4
Yaşar Üniversitesi	2	2.4
Ege Üniversitesi	1	0.8
Erciyes Üniversitesi	1	0.8
Fırat Üniversitesi	1	0.8
Yıldız Teknik Üniversitesi	1	0.8
Bilkent Üniversitesi	1	0.8
İstanbul Teknik Üniversitesi	1	0.8
Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi	1	0.8
Yeditepe Üniversitesi	1	0.8
Mustafa Kemal Üniversitesi	1	0.8
Mersin Üniversitesi	1	0.8
Trakya Üniversitesi	1	0.8
Yüzüncü Yıl Üniversitesi	1	0.8
Atatürk Üniversitesi	1	0.8
Haliç Üniversitesi	1	0.8

Tablo 5. Afişle İlgili Yapılan Tezlerin Yapıldığı Üniversiteye Göre Dağılımı

Sonuç ve Tartışma

Nitelikli insan gücü yetiştirmek, bilim ve teknoloji alanında ilerlemek için bilimsel araştırmaların yapıldığı lisansüstü eğitim tartışılmaz ve öncelikli bir konumdadır (Türker, 2001, s. 25). Tüm alanlarda olduğu gibi, sanat alanları için de bilimsel araştırmalar gelişimin ve ilerlemenin ön koşulu durumundadır (Özer ve diğerleri, 2013, s. 507). Lisansüstü eğitim kapsamında yapılan tez çalışmaları alana önemli katkılar sağlamaktadır. Toplumsal ve bireysel iletişimi sağlayan en önemli görsel iletişim araçları olan afiş (Eckert ve diğerleri, 2000, s. 101) ile ilgili tez çalışmaları sanat alanında yapılan önemli bilimsel araştırmalar arasında yer almaktadır. Bu bağlamda bu çalışmada YÖK Başkanlığı Tez Merkezinde bulunan afişle ilgili lisansüstü eğitim sürecinde yapılan tez çalışmaları; tezin yapıldığı yıl, lisansüstü eğitim düzeyi, tez türü, tezin yapıldığı üniversite, tezin yapıldığı enstitü, afiş türü gibi bazı özellikleri yönünden incelenmiştir.

Çalışmada afişle ilgili yapılan tez çalışmaları incelendiğinde; YÖK Başkanlığı Tez Merkezinde 1973 yılı itibari ile afişle ilgili lisansüstü tezlerin bulundurulmaya başlandığı belirlenmiştir. 1973 yılında halk sağlığı alanında afiş ve broşürlerin etkinliğini araştıran bir yüksek lisans tezi ile başlayan süreç, daha sonra 1986 yılında İletişim Bilimleri alanında "İletişim Açısından Ticari ve Kültürel Olarak, Türk Banka ve Tiyatro Afişleri" adlı bir tez çalışması ile devam etmiştir. Böylece 1990 öncesinde sadece yedi, 1990-2000 yılları arasında 18 tezin yapıldığı görülmektedir. 2000 yılından günümüze doğru gelindikçe lisansüstü tez çalışmalarının sayısında önemli bir artış olduğu dikkat çekmektedir. Afişle ilgili yapılan tez çalışmalarındaki artışın nedeni; son yıllarda ülkemizde devlet üniversitelerinin yanı sıra vakıf ve özel üniversitelerinin açılması ve bu üniversiteler kapsamında bulunan Güzel Sanatlar Fakültelerinin açılması sonucu lisansüstü eğitim programlarının artması ile ilişkilendirilmektedir. Yanı sıra, iş ve meslek hayatında giderek artan rekabetin uzmanlaşmayı gerekli hale getirmesi de yine bu tür çalışmaların artmasını etkilemiş olabilir. Nedeni ne olursa olsun, afişleri sanatsal ve bilimsel bir akademik süreçle irdeleyen tez çalışmalarının önemi büyüktür ve ivedilikle arttırılması gerekmektedir. Toplum iletişimi ve kitleleri hedefe yönlendirmede önemli rolleri olan afişle ilgili yapılan yüksek lisans ve doktora tez çalışmalarının arttırılması, niceliksel ve niteliksel olarak değerlendirilmesi bir gerekliliktir ve ayrı bir öneme sahiptir (Chiu, 2002, s. 189).

Bir alanla ilgili yapılan araştırmalara yönelik nicelik ve nitelik bilgisi, o bilim dalının konumu ile ilgili açıklayıcı veriler sunar (Yıldız, 2004, s. 78). Yüksek lisans ve doktora tezleri alan yazınların en kapsamlı çalışmalarıdır.

Bu çalışmada günümüze kadar afiş sanatı ile ilgili yapılan lisansüstü tez çalışmalarının diğer sanat dallarına göre daha az yapıldığı belirlenmiştir . Elde edilen verilere göre; Resim sanatı alanında yapılan 1724 lisansüstü tez çalışmasının 150 tanesi doktora tezi, Heykel alanında yapılan 442 lisansüstü tez çalışmasından 28 tanesi doktora tezi, Grafik alanının diğer bir alanı olan Tipografiden ise 10 doktora, 15 sanatta yeterlik tez çalışması yapıldığı

saptanmıştır. Oysa, Afiş sanatı alanında toplam 125 lisansüstü tez çalışması yapılmıştır. Aynı zamanda, büyük çoğunluğunu (%80.8) yüksek lisans tezlerinin oluşturduğu bu alanla ilgili sadece 4 doktora tezinin (%3.2) olduğu belirlenmiştir (Yükseköğretim Kurumu Başkanlığı Tez Merkezi, 2018).

Afiş sanatı ile ilgili 2011 yılında ilk doktora tezi olarak YÖK Merkezinde görülen çalışma reklam konuludur. Bilgiye erişim ile bilgiyi değerlendirmeyi öğrenme, yorumlama yeteneğini geliştirme ve eğitim alanında uzmanlaşmayı sağlayan yüksek lisans tez çalışmalarının alana sağladığı katkılar çok değerli olmakla birlikte, öğrenciye bağımsız bir şekilde araştırma yapabilme, alanla ilgili konuları bilimsel –sanatsal olarak derin bir şekilde irdeleyip yorumlama ve yeni sonuçlar üretmek için yöntemler geliştirme gibi bilgi, beceri, tutum, anlayış kazandıran doktora çalışmalarının arttırılmasına gereksinim duyulduğu açıktır. Doktora eğitimi alan öğrenci sayısı ve doktora düzeyinde yapılmış tezlerin arttırılması için üniversitelerde sanat alanlarında doktora/sanatta yeterlik programlarının arttırılması önemli çözüm yöntemlerinden biri olarak görülmektedir.

Afişle ilgili yapılan tezlerin afiş konularına göre dağılımı incelendiğinde sırasıyla en çok güzel sanatlar (%82.4), eğitim-öğretim (%8.8), reklamcılık (%4) konuları olduğu belirlenmiştir. Lisansüstü eğitim tez çalışmalarında tez konuları belirlenirken araştırmacıların daha önce literatürde yer alan konulardan etkilendiği, benzer ve birbirini tekrarlayan konular seçtiği görülmektedir. Oysa afiş doğasında insanlara güncel ve farklı şeyler iletme, aydınlatma, yönlendirme, ikna etme, özgün bir dil ve bir iletişim aracı olma gibi özellikleri barındırmaktadır (Forlizzi ve Lebbon, 2002, s. 5). Akademik çalışmanın ötesinde afişler "sosyal, siyasal ve kültürel olayların halka ulaştırılmasında da önemli bir rol" almaktadır (Ceylan ve Ceylan, 2015, s.70). Bu anlayış ve bakış açısıyla ilgili alanda çalışan araştırmacıların afişin etkisini ve rolünü içselleştirerek aldığı sorumluluğu yerine getirmeleri gerekmektedir. Yani, afişle ilgili yapılan lisansüstü araştırmalarda özgün ve toplumsal gereksinimler doğrultusunda farklı konuların ele alınmasına olan gereksinimin bu alanla ilgili yapılan lisansüstü tezlere yansıması beklenmektedir.

YÖK Tez Merkezinde ulaşılan afişle ilgili toplam 125 tez dikkate alınarak yapılan bu çalışmada devlet üniversiteleri arasında en çok Gazi Üniversite, Hacettepe Üniversitesi, Marmara Üniversitesi ve Dokuz Eylül Üniversitesi tarafından yapıldığı saptanmıştır. Diğer taraftan, İstanbul Arel Üniversitesi ve İstanbul Kültür Üniversitesi en çok afişle ilgili tez yapan vakıf üniversiteleri olarak belirlenmiştir. Başka bir deyişle, afişle ilgili tezlerin çoğunun (% 83.2) devlet üniversitelerinde yapıldığı, sadece %16.8'ünün vakıf üniversiteleri tarafından yapıldığı saptanmıştır. Afişle ilgili tez çalışmalarının daha çok üç büyük ilde bulunan üniversiteler tarafından yapılması dikkat çekicidir. Bu çalışmaların diğer üniversitelerin ilgili programları tarafından da yapılması, afiş sanatının gelişimini sağlayacak ve afişin kitlelerle iletişim kurma rolünü güçlendirecektir.

Bu sonuçlar doğrultusunda; toplumsal hareketin önemli bir aracı olan afiş sanatı alanında resim, heykel gibi sanatla ilgili diğer alanlara göre daha az lisansüstü çalışma yapıldığı sonucuna varılmıştır (Hollis, 2005, s. 125). Bu tespitten yola çıkarak afiş sanatı ile ilgili konuların üniversitelerde ilgili lisansüstü programlarda daha çok ele alınması ve araştırılması önerilmektedir. Afiş sanatı ile ilgili tezlerin yüksek lisans ile sınırlı kalması, doktora ya da sanatta yeterlik programlarının resim, heykel, seramik gibi diğer sanat alanlarına göre daha az ele alınmaları göz önünde bulundurulduğunda Grafik Tasarım alanının akademik kariyer yapma bağlamında daha az tercih edildiği söylenebilir. Grafik sanatlarının önemli bir alanı olan afiş konusu ve tasarım çözümlerinin uzmanlık alanı olarak tercih edilmesi için üniversitelerin ilgili birimlerinin öğrencileri teşvik etmeleri, derslerde konunun önemine vurgu yapmaları önerilmektedir.

Kaynakça

Alhajri, Salman. (2016). The Effectiveness of Teaching Methods Used in Graphic Design Pedagogy in Both Analogue and Digital Education Systems. *Universal Journal of Educational Research,* 4/2, s. 422-425.

Becer, Emre. (2013). *İletişim ve Grafik Tasarım*. İstanbul: Dost Kitabevi.

Bozan, Mahmut. (2012). Lisansüstü Eğitimde Nitelik Arayışları. *Sosyal ve Beşeri Bilimler Dergisi,* 4/ 2, s. 177-187.

Ceylan, İ.G., Ceylan, H.B. (2015). Afiş Tasarımında Popüler Kültürün Yansımaları. *İdil Dergisi,* 4/17, s. 67-86.

Chiu, Mao-Lin. (2002). An Organizational View of Design Communication in Design Collaboration. *Design Studies,* 23/2, s. 187-210.

Demir, Hüseyin. (2003). Geçmişten Günümüze Grafik Tasarımın İşlevi Ve Başlıca Gelişim Evreleri. *Atatürk Üniversitesi Sanat Dergisi,* 4, s. 57-61.

Eckert, C.M., Cross, N. ve Johnson, J. H. (2000). Intelligent Support for Communication Design Teams: Garment Shape Specifications in The Knitwear İndustry. *Design Studies,* 21/1, s. 99-112.

Elden, Müge. (2009). *Reklam ve Reklamcılık.* İstanbul: Say Yayınları.

Forlizzi, J., Lebbon, C. (2002). From Formalism to Social Significance in Communication Design. *Design Issues,* 18/4, s. 3-13.

Gümüştekin, Nuray. (2013). Rengin Bir Grafik Tasarım Ürünü Olarak Afişe Katkısı: Tarihsel Bir İnceleme. *Yedi:Sanat , Tasarım ve Bilim Dergisi,* 9, s. 35-50.

Hollis, Richard. (2005). *Graphic Design A Concise History.* London: Thames &Hudson.

Karakütük, Kasım. (2009). Türkiye Lisansüstü Öğretim Sistemi. Kasım Karakütük (Ed.). *Lisansüstü Öğretim Sistemleri,* s. 521-545. Ankara: Pegem Akademi Yayıncılık.

Özer, B., Yazar, T. ve Eren, A. (2013). 1992-2012 Yılları Arasında Güzel Sanatlar Eğitimi Alanında 499 Türkiye'de Yapılan Lisansüstü Tez Çalışmalarının İncelenmesi. *Eğitimde Kuram ve Uygulama,* 9/4, s. 497-510.

Öztuna, Hacı Yakup. (2007). San Francisco Psychedelic Rock Hareketi ve Afişleri. *Grafik Tasarım Dergisi,* 8, s. 80.

Saygın, M., Kısacık, F.Ö., Adanır, N. ve Orhan, H. (2014). Lisansüstü Eğitimde Bilimsel Araştırmalar Kursunun Faydaları. *SDÜ Sağlık Bilimleri Enstitüsü Dergisi,* 5 /3, s. 82-87.

Sevinç, Bilal. (2001). Türkiye'de Lisansüstü Eğitim Uygulamaları, Sorunlar ve Uygulamalar. *DEÜ Eğitim Fakültesi Dergisi,* 34/1, s. 25-40.

Sezgin, F., Kavgacı, H. ve Kılınç, A.Ç. (2011). Türkiye'de Eğitim Yönetimi Ve Denetimi Lisansüstü Öğrencilerinin Öz Değerlendirmeleri. *Yükseköğretim ve Bilim Dergisi,* 1/3, s. 161-169.

Tuzcu, Gökhan. (2003). Lisansüstü Öğretim İçin Yurtdışına Öğrenci Göndermenin Planlanması. *Milli Eğitim Dergisi,* 160, s. 55-165.

Türker, R. Kazım. (2001). *Bilim İnsanı Yetiştirme: Dünyada ve Türkiye'de Lisansüstü Eğitim.* Ankara: TÜBA Bilimsel Toplantı Serileri.

Yıldız, Ahmet. (2004). Türkiye'deki Yetişkin Eğitimi Araştırmalarına Toplu Bakış. *Ankara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Fakültesi Dergisi,* 37/1, s. 78-97.

Şimşek Yüksekbilgili, N. (2013). Afiş Tasarımında Dikkate Alınan Kriterlerin Algılanmasının Analizi. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). İstanbul Arel Üniversitesi, İstanbul.

Yükseköğretim Kurumu Başkanlığı Tez Merkezi. Erişim: 16.02.2018, https://tez.yok.gov.tr/UlusalTezMerkezi/

SANAT YAZILARI, 2018; (39): 355-372 / ARAŞTIRMA MAKALESİ

ÇAĞIMIZ TEKNOLOJİK GELİŞMELERİNİN SAHNE VE GÖSTERİ SANATLARINDAKİ KOSTÜM TASARIMINA YANSIMALARI

THE REFLECTIONS OF TODAY'S TECHNOLOGICAL INNOVATIONS TO COSTUME DESIGN IN PERFORMING ARTS

DR. ÖĞR. ÜYESİ **ELİF ÖZHANCI**
Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sahne Sanatları Bölümü
elif.ozhanci@atauni.edu.tr
ORCID ID: 0000-0002-2016-1333

Öz: *İnsanlığın başlangıcından bu yana her çağ, kendine ait yaşamsal ve bilimsel bir dönüşüm ve değişim geçirmiştir. Teknoloji, bilim, sanat ve üretimde kullanılan araç gereçler ile koordineli olarak birleştirilen bilgi, özellikle uygulamalı alanlarda hayatı kolaylaştırmayı ve yenilikçi üretimi arttırmayı sağlamıştır. Günümüz dünyasının önemli faktörü olan tasarım da bilgi, bilim, teknoloji ile direkt ilişki içerisindedir. Yaşamın her alanında insanı çevreleyen tasarım olgusu sahne ve gösteri sanatlarının da vazgeçilmezidir. Sahne eserinin seyircinin imgelem dünyasında karşılığını bulmasını sağlayan kostüm de bir tasarım süreci sonucunda var edilir. Araştırma yapılırken kostümün tanımı, amacı ve teknolojik gelişmeler sonucu kostüm tasarımında kullanılabilecek materyallerin çeşitlerinin belirlenip ve bu materyallerin kullanıldığı kostümlerin sahne estetiği ile yoğrularak ne tür sonuçlar elde edildiğinin tespit edilmesi amaçlanmıştır. Bu çalışmada sahne ve gösteri sanatlarında kullanılmak üzere tasarlanan kostümlerin günümüz teknolojik gelişmeleri doğrultusunda nasıl biçimlendiği, sahne üzerindeki esere nasıl bir katkı sağladığı yurtdışında yapılmış örnek çalışmaların görselleri üzerinden ele alınacaktır.*

Anahtar Sözcükler: *Teknoloji, Sanat, Tasarım, Tiyatro, Kostüm.*

Abstract: *Ever since the beginning of mankind every era has undergone a vital and scientific transformation and change. Coordinately combined with the tools used in technology, science, art and production, the knowledge has made it easier to enhance life and facilitate innovative production, especially in applied areas. Design that is one of the most important factors of today's world is directly related to the knowledge, science, and technology. The design phenomenon that surrounds people in every aspect of life is indispensable for the performing*

GELİŞ TARİHİ: 30.03.2018 | **KABUL TARİHİ:** 20.09.2018

arts as well. The costume, which allows the stage piece corresponds in audience's imaginary world, is created as a result of a design processs. The purpose of the study was to determine the types of materials that could be used in the costume design and to evaluate the costumes with the stage aesthetics in which these materials were used and what kind of results were obtained. In this study, the way in which the costumes designed to be used in stage and performing arts are shaped in the direction of technological developments today and its contribution on the scene will be examined through examples of works done abroad.

Keywords: *Technology, Art, Design, Theater, Costume.*

Giriş

İnsan, bilgiye ulaşmış ve ulaştıkça da kendi yararına kullanarak bilginin sağladığı olanaklarla insanlık için daha yaşanabilir bir dünya yaratmaya çalışmıştır. Başlangıçta, ihtiyaçlarını ve gereksinimlerini karşılamak için icatlar yapan insan zamanla estetik kaygı gütmüş ve bu icatlarına estetik bir boyut getirme isteği duymuştur. İnsanlık tarihini şekillendiren büyük ve önemli yenilik ve buluşlara göre her çağ kendi dinamiğini yaratmıştır. Antik dönem efsanelerin ve mitsel anlatıların çağı olurken, Ortaçağ'da felsefe ve ilmin yerine din otoritenin ve gücün simgesi haline gelmiştir. Aydınlanma çağıyla akıl, gelişen bilimin yolunu tutmuş ardından gelen modern zamanlarda ise bilimin ve teknolojinin hızla gelişmesiyle, fotoğraf makinesinin, sinema ve televizyon gibi hareketli görüntüleri saptayan araçların ve bilgisayarın icadıyla dünya imgelerin ve görsel kültürün kendine özgü kurallarını barındıran, hızla akıp giden bir sürecin içine girmiştir (Parsa, 2004, s. 1).

Modern öncesi toplumlarda gerçek, insan tecrübesinin ötesinde kalan mutlak gücün nihai edimi olarak kabul edilir ve gerçekliğin özü genellikle dinsel alanda yer alır. Modernite ise insan aklının, deneyiminin gerçeğin temelini oluşturduğunu ileri sürer ve nihai edimi insanla bağdaştırır. Modernite, ekonomik, düşünsel ve toplumsal bağlamda 16. yüzyıla dayanmaktadır. Modernizm tam anlamıyla 17. yüzyılda başlayarak zamanla dünyayı etkisi altına alan toplumsal yaşam ve örgütlenme biçimi olmuştur (Soydemir, 2011, s. 170). Sanayi Devrimi'nden sonra makinelerin hayata girmesi üretimin artması modern hayatı daha teknik ve mekanik hale getirmiştir. "Moderniteye geçişi belirleyen bilimsel, siyasal, kültürel, teknik ve endüstriyel devrimler arasında bilimsel devrimin özel ve temel bir duruşu vardır" (Aslan, Yılmaz, 2018, s. 95). Bilim ve teknolojiyi beraberinde getiren modernizm tiyatroda da etkili olmuştur. 19. yüzyılla birlikte tiyatronun sadece edebi bir sanat olmadığı, sahne plastiğinin de önem kazandığı yenilikçi arayışların başladığı bir döneme girilmiştir. Modern tekniklerin ve modern mimarinin etkisinde biçimlenen, çağa ayak uyduran, geleneksel olanı tekrarlamak yerine yeni çözümler bulmaya çalışan, teknik açıdan yenilikçi bir tiyatro anlayışına dayanan deneysel tiyatro çalışmalarının gerçekleştirildiği geleneksellik karşıtı oluşumlar başlamıştır.

> Fotoğrafın keşfiyle klasik resmin yerini soyut resmin alması gibi, sinemanın keşfiyle de klasik tiyatronun yerini modern tiyatro aldı. Hem içerik, hem biçem olarak. Soyut ifade biçimleri tiyatroda gerek metinlerde, gerekse dekor, kostüm, maskeler vs. de yer buldu. Real, doğalcı tiyatronun yerini soyut ifadeler kullanan bir tiyatro aldı. Ancak böyle bir tiyatro seyircinin daha çok emek harcamasını gerektiriyordu. Tiyatro artık kulak kadar, hatta daha fazla göze hitap ediyordu (Arın, 2003, s. 28).

Modern tiyatronun sahne plastiğine getirdiği yenilikler döneme damgasını vurmuş birkaç tasarımcı ve yönetmenin yönelimleriyle örneklendirilebilir. Modern tiyatronun öncüleri arasında yer alan *Adolphe Appia*, ışığı kullanarak dördüncü duvarı kaldırıp seyirciyle sahne arasında bir bütünlük yakalamaya çalışmıştır. Appia için dramatik anlatım aracı olan ışık, müzikle birleşince sahnede olanın ardındakini seyirciye aktarabilmektedir. *Gordon Craig*'de Appia gibi tiyatroda simgeselliği kullanmayı tercih etmiştir. Craig gelecekte ti-

yatronun devinim, dekor ve sesten ibaret olacağını savunmuştur (Brockett, 2000, s. 508-509). Appia ve Craig oyuncuların içsel anlamı ortaya çıkarması gerektiğini savundukları için simgesel kostümlere yönelmişlerdir. Craig'in 1911'de Moskova Sanat Tiyatrosu'nda sahnelediği *Hamlet* oyununun ilk perdesinde "Cladius" rolü için tasarlanan kostüm, sahnenin neredeyse hepsini kaplayan, altın renkli bir pelerindir. Bu pelerinin üzerine delikler açılmış ve bu açıklıklardan krala yaranmak isteyen sahtekârların kafaları çıkmaktadır. 1900'lü yılların başında Rusya'da oyuncu ve yönetmen olarak tanınan *Meyerhold*, dekorda işlevsel soyutluğu öne çıkarmayı hedeflemiştir. Kendi geliştirdiği biyomekanik oyunculuk yönteminde, oyuncu bir dizi fiziksel hareketi tekrar etmekteydi. Dekor da bu tekrar eden devinime katkı sağlayacak mekaniksel bir yapıya bürünmüştür. Meyerhold, mavi işçi tulumu giydirdiği oyuncuları, iskeleler, inip, kalkan, dönen platformlar ve seyircinin arasına uzanan köprüler üzerinde oynatmıştır. Meyerhold'a göre kostüm ve dekor birbirinin uzantısıdır. Dekorda kullanılan çizgilerin ya da kıvrımların kostümde de kullanılması gerektiğini savunmuştur (Aliyazıcıoğlu, 2011, s. 50-55). *Jacques Copeau* da deneysel çalışma yapabileceği bir laboratuvar tiyatrosu kurgulamıştı. Onun için seyir yeri ile sahne ayrılmaz bir bütündür. Oynanacak oyunlara göre sahnenin yapısı, platformları, merdivenleri, dekor elemanları, ekleme-çıkarma yöntemiyle değiştirilirdi. Modern tiyatronun önemli yönetmenlerinden olan *Max Reinhardt*, yönettiği tüm oyunlarda, dekor, kostüm, ışık, müzik ve koreografi, gibi sahneleme etmenlerini kendi kontrolünde tutardı. Klasik oyunları sahnelerken döner sahne kullanması, modern sahne anlayışı açısından yenilikçi bir yaklaşımdı. Kostümlerde simgesel anlatımı tercih etmiş gerçeklikten uzak durmuştur. *Bertolt Brecht*'de Copeau gibi sahne ve seyir yerinin bir bütün haline getirilmesi gerektiğini savunmaktaydı. Bunun için sahne zeminini hareket eden kayışlarla değiştirmek, yan kulislere orkestra yerleştirmek, arkaya film perdesi koymak, tavana pano ve asansörleri taşıyabilecek iskele kurmak, oyun alanını seyir yerinin ortasına taşınmak gibi sahne trafiğini sıra dışı hale getirecek değişiklikler gerçekleştirmiştir. Brecht'e göre oyuncuların kostümleri gerçekliği yansıtarak yalnızca karakterlerini değil, yanı sıra sosyal sınıflarını da yansıtmalıdır (Arın, 2003, s. 34-39).

20. yüzyılın ikinci yarısında modern dönem önemini yitirirken yeni alternatif düşünsel sistemler ortaya çıkmıştır. Modernizmin standartlaşmış, tek düze tavrına karşın, bilimi, teknolojiyi, eskiyi ve yeniyi tek bünyede toplamaya eğilim gösteren modern sonrası olarak adlandırılan post-modern dönem etkin olmaya başlamıştır. Bu yeni dönemde modernitenin sorgulanması ve aşılması arayışına düşülmüştür. Hayatın hemen her alanında kendini gösteren post-modernizm, "modernizme karşı zıtlıklar temelinde gelişen söylemleri gündeme taşıyan yönelimi ile resim, heykel ve gösteri sanatlarında da yaygınlaşarak yerel bir stil göstergesi olarak kendini gösterir." (Aliyazıcıoğlu, 2011, s. 152). Tiyatro sanatı, bu dönemin değişim ve dönüşümlerini kendi içi dinamikleri doğrultusunda yeniden biçimlendirmiştir. Zaten çağdaş tiyatronun ihtiyacı olan da dinamik ve dönüşebilir sahneler ve mekânlardır. Artık performans alanı çeşitli varyasyonlarda kurulabilir ve farklı performans teknikleri için farklı çözümler üretebilir. Post-modern performanslar çok farklı mekânları kullanarak, mekân hiyerarşisinin kalıplarını kırmıştır (Arın, 2003, s. 83-84). Post-modern tiyatronun ge-

lişimine öncülük eden yönetmenler arasında Robert Wilson, Richard Schechner ve Ariane Mnouchkine gibi isimler dikkat çekmektedir.

> Robert Wilson tiyatro yapısını değil çerçeve sahnenin içini yeniden inşa ederken, Ariane Mnouchkine, tiyatro yapısını önce istedikleri tiyatroyu yapabilecekleri şekilde inşa etmiş ve içerisini her oyun için yeniden kurgulamıştır. Richard Schechner ise ne çerçeve sahne kullanmış ne de yeni bir yapı inşa etmiştir, o elindeki bir garajda her oyun için farklı temalarla özgün mekânlar inşa etmiştir. Çünkü bugünün en iyi biçimde yaşanması fikri üzerine temellenen yeni görüş, tüm idealleri terk etmiştir. Yeni için eskiyi kurban etmeyen, sürekli şimdide var olmaya çalışan, sürekliliğin olmadığı bir dünyada modern sonrası yönetmenlerin yönelişi de çağa ayak uydurmaktadır (Aliyazıcıoğlu, 2011, s. 153).

1990'larda bilim ve teknoloji alanında son derece hızlı bir değişim ve gelişim sürecine girilmiştir. Bu dönemde bilgisayar teknolojileri, robotik yenilikler ve kitle iletişim alanında ortaya çıkan yeni icatlar, yaşamı geleneksellikten kopararak, teknolojik toplum yapısının temellerini atmaya başlamıştır. 2000'li yıllara gelindiğinde ise teknolojik gelişmeler uzay, ekonomi, ulaşım, sağlık, sanat vb. birçok alanda hızına yetişilemez bir şekilde hayatın içine yerleşmiştir. "Motorize yaşamdan mobilize yaşama geçen insanoğlu; günümüzde sınırların olmadığı bir evrende hızlı erişim olanakları ihtiyacı ekseninde yaşayıp, iletişim kuran bir canlıya doğru evrimleşmektedir." (Bayraktaroğlu, 2008, s. 2).

Dijital teknolojilerin sunduğu olanakların öncülüğünde, geleneksel resim algısı ya da teknik beceriye ve derinlik yanılsamasına dayalı sanat algısı değişmektedir (Tosun, 2015, s. 35). Günümüzde, teknolojinin de kullanılmasıyla yeni sanat türleri ortaya çıkmıştır. Video art, pop art, performans sanatları ve happeningler en bilindik olanlarıdır (Uğurlu, 2008, s. 248). Sürekli değişen reklam panoları, sosyal medya görüntüleri, bilgisayar oyunları, 3 ya da daha fazla boyutlu sanal gerçeklik araçları/ürünleri, tiyatro sanatında da kendine yer edinmeye başlamıştır (Kozlu, 2009, s. 6-8). Tanık olduğumuz tüm bu gelişmeler sahne sanatlarında da etkili olmuştur. Modern ve modern sonrası dönemlerin tiyatro sanatı üzerindeki etkileri dikkate alınarak tarihsel bir değişim ve gelişimden söz etmek yanlış olmayacaktır. Çağımız teknolojik gelişmelerinin sahne sanatlarının plastik yönünü oluşturan dekor, ışık, multi medya teknikleri, kostüm ve aksesuarlarında gerçekleştirdiği yenilikler, tiyatronun salt amacına hizmet ederken günümüz seyircisinin aşina olduğu imgelem evrenine de hitap etmektedir. Çalışmanın bundan sonraki bölümünde çağımızın sunduğu teknolojik olanakların sahne ve gösteri sanatları için tasarlanan kostümlere ne tür yenilikler kattığı incelenecektir. Bu incelemeler dünya üzerinde farklı ülkelerde yapılmış çalışmaların görselleri üzerinden yapılacaktır.

Tasarlama Eylemi

Günümüz dünyasının önemli bir etkeni olan tasarım; bilgi, bilim, teknoloji ile direkt ilişki içerisindedir. Tasarlama kavramı bilinçsizce de olsa insanlığın ilk devirlerinde ortaya çıkmış zamanla bilinçli duruma dönüşerek günümüze kadar büyük önem kazanmış bir kavramdır

(Togay, Bıyıkçı, 2013, s. 28). Tasarlama; sanat da dâhil olmak üzere, mühendislik, mimarlık ve diğer pek çok alanda kullanılan bir kavramdır. Tasarım bir yaratma sanatıdır. Akıl ve bilgi ile yoğrulmuş düşünce yaratma süreci içinde sembolik bir ifade ile sonuçlanır (Togay, Bıyıkçı, 2013, s. 31). Tasarım kavramı çağımızda her geçen gün daha geniş alana yayılarak ekonomik ve sosyal yaşamın vazgeçilmezi olmaya başlamıştır. İnsanı tasarlamaya iten üç temel unsur; yenilik, çeşitlilik ve gereksinim olmuştur (Foster, 2009, s. 12). Tasarım, algı ile kavram arasında bir bağlama aracıdır. Tasarım yaparken problemin belirlenmesi, araştırma yapılması, yaratıcılık, yeni bir çözüm getirme, son olarak da uygulama gibi süreçler takip edilir.

Tasarım temel bir insan eylemidir (Togay, Bıyıkçı, 2013, s. 28). Bu bağlamda tasarım "düşleme, düşünme ve zihinde resimleme" anlamına gelmektedir. Tasarlamak da "taslak yapmak, planlamak ve model yapmak" anlamında kullanılan bir terimdir. Bu şekilde ele alındığında tasarlamanın belli bir hedefe ulaşmak doğrultusunda gerçekleştirilen düşünsel bir süreç olduğu söylenebilir (Gürpınar, 2008, s. 4). Yaratıcı bir eylem olup, daha önce var olmayan yeni ve kullanışlı bir şey yaratmayı içerir. Tasarım, birbirini iten ve çeken değerlerin dengeli birlikteliğidir.

Tasarlama, sanatsal değer taşıyan bir ürün ortaya koymak amacıyla yapılan, fakat üretim aşamasını içermeyen çalışmaların tümüdür (Sözen, Tanyeli, 1996, s. 231). Bu tanımda açıklık getirilmesi gereken şudur ki örneğin resim sanatında bir tasarımdan söz edilemez, çünkü resimde gerçekleştirme ve tasarım aşaması diye iki ayrı çalışma alanı yoktur. Mimarlık, endüstri tasarımı gibi sahalarda üretilecek olan şey önceden planlanır, hesaplanır ve daha sonra sanatsal bağlamda tasarlama gerçekleştirilir.

Tasarlamanın ilk dönemi, el sanatları (zanaat) ya da deneme yanılma yaklaşımıyla başlamıştır. Daha sonra "Sanayi Devrimi" ile beraber tasarım olgusu, seri üretimin ve kitlesel tüketimin vazgeçilmez bir öğesi haline gelmiş ve bu ortamda profesyonel tasarımcı kavramı ortaya çıkmaya başlamıştır. Tasarımcı yetiştiren mimarlık ve sanat okullarının ortaya çıkışı endüstrinin gelişimiyle paralellik göstermektedir.

> Yaşadığımız çağda malzeme, üretim teknikleri ve teknolojik gelişmeler açısından tasarımcı için sınırsız ve neredeyse engelsiz bir akışkanlık süreci oluşmaktadır. Böylece tasarımcının önündeki imkânlar da git gide artmaktadır. Tasarımcı, zamanın baskın fikirleri ve artistik görüşlerini yansıttığı kadar, insan ihtiyaçlarını ve isteklerini de yansıtmaktadır (Raizman, 2003, s. 47).

Zamanın getirisi olan teknolojik yeniliklerin yön verdiği üretim çeşitliliği ve değişiklikleri tasarımcıyı olumlu yönde etkilemelidir. Öyle ki, bizi çevreleyen kişisel cihazlar, ağlar, sistemler, kimyasallar, yeni organizmalar ve hatta genetik yapıların da içinde bulunduğu her şeyin tasarlandığı bir çağda yaşamaktayız.

Hayatın her alanında bu denli yer alan tasarım, sahne ve gösteri sanatlarında da kendini göstermektedir. Sahne plastiğinin temel unsurlarından olan dekor tasarımı, kostüm tasarı-

mı, ışık tasarımı vb. tasarım alanları esere görsellik katan önemli etkenlerdir. Bu görselliğe hizmet eden kostüm, oyuncunun sahne üzerinde hayat verdiği karakterin kimliği gibidir. Bu nedenle kostüm tasarımı önemli bir süreci içinde barındırır. Kostümün bir sahne eseri için ne anlama geldiğine değinmek gerekir. Canan Göknil, kostümü, "görsel sanat sahnelerinde ya da kamera önünde bir gösteriyi sunarken giyilen giyimler ve aksesuarlar" olarak tanımlar (Aktaran Öztay, 2012, s. 18). Başka bir tanımda kostüm; sanatçının rol aldığı eserin dönemini ve türünü yansıtan, sahne üzerinde giyilen giysiler olarak nitelendirilir (Kuruç, 1987, s. 49). Aziz Çalışlar ise kostümü, "sahnede oyuncuların rolleri ve sahneleme gereği kullandıkları giysiler ve bu giysilerin sahnelemeye göre gerçekleşmesinin tümü" olarak tanımlanmaktadır (Çalışlar, 1993, s. 162). Kısacası kostüm; sinema, tiyatro, opera, bale, konser, sirk ve daha birçok gösteri sanatında rol gereği giyilen kıyafetlerin genel adıdır.

Sahne ve gösteri sanatları, durağan ve hareketli göstergelerin (imgelerin, simgelerin, işaretlerin) alanıdır. Bu göstergelerden biri olan kostüm, sadece görmeye değil, olayın, konunun çözülmesine de yardımcı olur ve düşünceleri, bilgileri ya da duyguları seyircilere iletir. Sahnelenen her eserin her göstergesi gibi kostüm de hem gösteren hem de gösterilendir (Şener, Dündar, 2018, s. 62). Oyuncunun sahneye çıktığı andan itibaren seyirciyle iletişim kuran kostüm, seyirciye oyun-rol kişisinin psikolojik, sosyolojik ve fiziksel durumu ve yönelimleri hakkında bir takım ipuçları verebilir (Yerdelen, 2014, s. 7). Kostüm izleyiciye önemli sözler söyler, bir oyunun diyaloğunda yer almayan sessiz tercümandır. Rol kişisi bir söz söylemeden önce seyirci, onun yaşını, sosyal statüsünü, karakterini, milliyetini, kostümünün barındırdığı göstergeler sayesinde çözümleyebilir (Aksel,1988, s. 62).

Tiyatronun ilkleri sayılan büyü ritüellerinde kostümün de ilk kez kullanıldığı varsayılmaktadır ve insanların kendilerinden başkasını canlandırmaya başladıklarından bu yana kostüm kullandıkları ileri sürülmektedir (Eczacıbaşı, 1997, s. 1472). Genellikle mitolojik varlıkları canlandırmak için kullanılan aksesuarlarla ruhların hayat bulduklarına inanılmış ve ruhu büyüleyerek somutlaştırma aracı olarak kostümler kullanılmıştır (Brockett, 2000, s. 15-16). Kostüm tasarımı ilk çağlardan itibaren değişim ve dönüşüm göstermiştir.

> Günümüze ulaşan Antik Yunan oyunlardan anlaşıldığı kadarıyla, günlük giysiler birtakım değişikliklerle sahnede de kullanılmıştır. Günlük yaşamda kullanılan kiton (tünik) kolsuz, desensiz ve düz renkken, sahnede kullanılanı uzun kollu, renkli ve desenliydi. Peplos ise ayak bileklerine kadar dökülen bir giysiydi. Kiton'un üstüne bimation adı verilen bir pelerin atılırdı. Oyuncuların taşıdıkları aksesuarlar canlandırdıkları kişilikleri daha belirginleştiriyordu. Sahne üstünde Zeus, yıldırımları simgeleyen kanatlı mızrağıyla, Apollon, altın ok ve yayıyla, Posedion, üççatallı mızrağıyla görünüyordu. Kralların elinde asaları, savaşçıların kalkanları, habercilerin başında bir çelenk bulunmaktaydı. Korodaki oyuncuların giydiği kostümler bir oyundan ötekine farklılık gösteriyordu (Altuntaş, 2008, s. 3).

Antik dönemlerin ardından gelen Ortaçağ tiyatrosu ilk başlarda simgesel bir tiyatroydu. Oyuncular, oyun kişilerini birbirlerinden ayırmak için karakterinin özelliklerini yansıtan aksesuarlar taşırlardı. Oyunların konuları Kitab-ı Mukaddes'ten alındığı için genelde melek-

ler, şeytanlar ve rahipler sahne üzerinde yer alırdı. Kostümler de onları yansıtacak türden (melekler ve rahiplere beyaz, şeytana ise deriden siyah ya da kırmızı) tasarlanırdı. Rönesans Dönemi'nde kostümünün en belirgin özelliği, karakterlerin kim olduğu hakkında ipuçları vermesiydi. Elizabeth döneminde ise oyun kişilerine, oyunun geçtiği döneme bakmadan, yaşadıkları dönemin elbiseleri giydiriliyordu. Kostümler günlük yaşamda insanların giydikleri giysilerle aynıydı (Kidd, 1996, s. 82-89).

19. yüzyıla geldiğimizde kadın oyuncular yüksek topuklu ayakkabılar, korseler ve krinolinli iç etekleri artık giyinmiyorlardı. Gerçekçilik, tarihsel doğruluk bu yüz yılın temel ilkesi olduğundan kostümler de gerçeğe uygun olarak tasarlanmaktaydı.

19. yüzyılın sonları 20. yüzyılın başlarında simgeci tiyatro eğilimi baskın oldu. Simgecilere göre seyirciyi iç gerçeğe inandırmak için, dış görünüşün gerçekçiliğine sığınmaya gerek yoktur (Brockett, 2000, s. 489-491). 1960'lardan sonra yeni kostüm malzemeleri üretilmeye başlamıştır. Elastik, buruşmayan, boyanabilen daha çok sentetik hammaddeyle üretilen kumaşlar, sabitleme ve bezeme malzemeleri (ilik düğme yerine kedidilinin kullanılması gibi) kostüm üretimini çeşitlendirmiş, kolaylaştırmış ve hızlandırmıştır. Sahne ve gösteri sanatlarında kullanılan kostümler tasarlanırken, artık geleneksel olandan uzaklaşılarak teknolojik ve dijital yenilikler kullanılmaya başlanmıştır.

Günümüz insanının dijital ortamda hazırlanmış, bilgisayar oyunlarıyla, bilim kurgu ve fantastik filmlerle, reklam filmleriyle imge anlayışı görsel olarak değişmiştir. Çağımızın teknolojik gelişmeleri sahne sanatlarının her alanında kendini göstermiştir. Konvansiyonel sahneleme anlayışının yerine modern sonrası teknik donanım ve malzemelerin kullanıldığı çağdaş bir sahneleme anlayışı belirmeye başlamıştır. Sinematografik, hızla değişen görüntüye alışmış olan çağımız seyircisinin dikkatini toplamak için kostüm tasarımında bu yeni teknikler ve yaklaşımların kullanılması yerinde olacaktır.

Teknoloji ve Kostüm

Teknolojik imkânlara sahip günümüz seyircisinin, beklentisini karşılayacak, sahne devinimini destekleyecek, sinematografik görüntü elde edecek kostüm tasarımı, yeni birçok teknolojik gelişmeyle gerçekleştirilebilir. Nano teknoloji ile üretilmiş akıllı tekstiller, fiber optik ile dokunan kumaşlar, 3D mapping ile görüntü aktarımı, lazer ve led ışık tekniği kullanarak oluşturulabilecek kostüm tasarımları modern çağın beklentilerini karşılar nitelikteki uygulamalardır.

İlk olarak akıllı tekstillerin kullanım alanları ve sahne sanatlarında ki kullanılabilirliği incelenecektir. Akıllı tekstiller, başta sağlık ve güvenlik alanları olmak üzere birçok alanda kullanılabilmelerinin yanı sıra estetik ve görsel etkilerin de yaratılabildiği ürünlerdir (İşmal, Yüksel, 2016, s. 88). Bu tekstiller moda ve sahne sanatları gibi platformlarda da görülmeye başlanmıştır.

> Akıllı tekstiller, herhangi bir etkiyi veya etki değişikliğini algılama ve buna tepki verme özelliğine sahip tekstil ürünleridir. Kullanım özellikleri ve işlevsellikleri açısından diğer geleneksel tekstillerden ayrılmakta ve iki grup altında ele alınmaktadırlar. Bir tekstil ürünü, eğer etkiyi veya değişikliği algılıyorsa *pasif akıllı tekstil ürünü*, algıladığı etki veya değişikliğe tepki de veriyorsa *aktif akıllı tekstil ürünü* olarak tanımlanmaktadır. Renk değiştirme özelliğine sahip boyarmaddeyle boyanan bir perdenin renginin değişen ışık durumuna göre koyulaşıp açılması ve değişmesi aktif akıllı tekstile bir örnek olarak verilebilir. Akıllı sistemler normalde üç bölümden oluşmaktadır: Algılayıcı, işlemci ve başlatıcı. Örneğin; algılayıcı tarafından izlenen vücut sıcaklığı işlemciye aktarılarak alınan bilgi burada hesaplanır ve sıcaklık ayarı için başlatıcıya bir komut gönderilir. Bu etkileşimli tepkimeleri elde etmek için üç ayrı parça gerekebilmektedir. Algılayıcı iletken iplikler kullanılarak tişört yüzeyine işlenebilir. Algılayıcı, işlemci ve başlatıcı arasında kablosuz olarak aktarılan sinyaller mikroskobik kanatların açılarak havalandırma ve ısı transferi etkisinin artmasını sağlarlar veya sistem faz değiştiren malzemelerde olduğu gibi fiziğin temel esaslarına göre çalışabilir (İşmal, Yüksel, 2016, s. 89).

Akıllı tekstiller farklı gruplarda üretilmiştir. Almanya'da ki tekstil ve hazır giyim alanında çalışmalar yapan Hohenstein Araştırma Enstitüsü, akıllı tekstilleri 5 alanda sınıflandırmıştır.

1-Transfer Sistemleri

2-Adapte Olabilen Sistemler

3-Akıllı Giysiler

4-Aktarıcı Sistemler

5-Mikroteknoloji ve Nanoteknoloji (www.tekstilteknik.com).

Aktif akıllı tekstiller moda ve gösteri sanatlarında da kullanılmaktadır. Görsel 1 ve 2'de görüldüğü üzere sadece sağlık ve güvenlik alanlarında değil görsel ve estetik alanlarda da aktif akıllı tekstiller kendine yer edinmiştir. Isıya, ışığa, basınca ve diğer çevresel etkilere göre tepki veren bu kumaşlar sahne ve gösteri sanatlarında kullanılan kostümler için önemli materyallerdir. Hız çağında yaşayan anlık görüntü değişimlerine alışık olan seyircinin gözü önünde aniden renk değiştiren bir kostüm sahne estetiğini ve dramatik etkiyi olağanüstü seviyeye taşıyarak alımlayıcının duygusal hafızasında yer alan bilim kurgusal ve fantastik dünyaya hitap edecektir.

Görsel 1-2. Aktif Akıllı Tekstil, Erişim: 05.02.2018, http://platea-magazine.com/smart-textiles-are-shaping-the-future-of-fabrics-in-incredible-ways/

Benzer etkiyi yaratan bir diğer akıllı tekstil ürünü de ışığı yansıtan Neon boyar madde ile renklendirilmiş kumaşlardır. Bu kumaşlarla tasarlanmış kostümlerin kullanıldığı black light adı verilen tiyatro oyunları ve gösteriler yapılmaktadır. Ultraviyole ışığın kullanıldığı bu gösterilerde karanlık ve tamamen siyah olan sahnede ışık fosforlu kumaşların üzerine yansıtılır. Siyah giymiş oyuncular siyah arka planda görülemez, yalnızca renkli kıyafetler giymiş oyuncuları görebilirsiniz. Yüzeyine çarpan ışığı yansıtan bu kumaşlar sayesinde sahnede havada uçan nesnelerin oluşturduğu sürrealist bir atmosfer yaratılır (Görsel 3, 4). Nesneler uzayda serbestçe havalanır ve izleyicinin hayal gücü ile oynar. Prag'da uzun yıllardır black light tiyatro yapan *Black Light Theatre Prague* adlı tiyatro topluluğu, bu teknikle çocuklar ve yetişkinler için oyunlar sergilemektedir. Bu topluluğun 2017'den beri sahnelediği "Faust", black light oyunlarından sadece biridir (Görsel 5).

Görsel 3-4. Black Light, Erişim: 10.02.2018, https://www.bookastreetartist.com/project-pq/blacklight

Görsel 5. Faust, Erişim: 10.02.2018, http://www.blacktheatre.cz/photos/1-faust/

Teknolojik yeniliklerden biri olan fiber optik, tekstil alanında da kullanılmaktadır. Mikro düzeydeki fiber kablolar ve sentetik iplerle dokuması yapılan kumaşın yüzeyinde ışık kesintisiz ve düzgün bir şekilde dağılır. Birden fazla renkte üretilebilen esnek ürün; ısınmaması, hafif olması ve oldukça az güç gerektirmesiyle de aktif olarak kullanılabilir bir teknoloji kategorisinde tanınır. Ev tekstilinde, mekân dizaynlarında ve giyim sektöründe kullanılan bu kumaşla 2016 yılında Met Gala'da Claire Danes'in giyinmesi için Zac Posen tarafından hazırlanan "*Glow in the Dark Gown*" adlı elbise, sıra dışı oluşuyla dikkatleri üzerine çekmiştir (Görsel 6, 7). Bu tarz bir kumaşın sahne kostümünde kullanılması, seyirciyi büyüleyen alışılmışın dışında ütopik bir görüntü oluşturabilir. Sahne üzerinde ışıldayan renk değiştirebilen bir kostüm, bilim kurgusal, doğaüstü güçleri olan bir varlığın somutlaşmasını sağlayacaktır. Ülkemizde ve dünyada fiber optik kumaşların sahne sanatlarında kullanımı henüz yaygınlaşmamıştır.

Görsel 6-7. Glow in the Dark Gown, Erişim: 11.02.2018, https://nypost.com/2016/05/03/claire-danes-took-the-met-gala-theme-very-seriously/

Bir başka teknolojik yenilik de led ampullerdir. Amerika'da Cute Circuit moda evi tarafından Kate Perry için tasarlanan konser kostümü, bu tekniğin kullanıldığı alana ilişkin iyi bir örnektir. Bu kostümde ışığı yansıtan bir kumaş, yüzlerce minik kristal ayna, parlak swarovski taşlar ve led ampuller kullanılmıştır (Görsel 8, 9). Konseri görsel bir şölene çeviren kostüm seyircinin ilgisini hep sahnede tutmaktadır.

Görsel 8-9. Katy Perry-Lights Up, Erişim: 20.02.2018, https://inhabitat.com/ecouterre/katy-perry-lights-up-american-idol-as-led-studded-extraterrestrial

2011 yılında tiyatral bir sirk olan "Cirque du Soleil" tarafından sahnelenen *Michael Jackson THE IMMORTAL World Tour* adlı gösteride *Zaldy Goco* tarafından tasarlanan led ışıklı kostümler gösteri dünyasındaki yerini almıştır (Görsel 10, 11). Bu gösteride kullanılan kostümlerde, Michael Jackson'ın sahne performanslarında kullandığı kostümler ve tarzı tamamen yeni bir görünüme kavuşturulmuş ve Cirque du Soleil'in akrobatik sahneleme mantığıyla kombine edilerek seyirciye görsel açıdan oldukça sıra dışı bir performans sunulmuştur.

Görsel 10-11. Michael Jackson, Erişim:20.02.2018, https://www.cirquedusoleil.com/michael-jackson

Avusturalya'nın Sidney kentinde "Australian Network Entertainment" adında bir yapım şirketi uzun yıllardır gösteri sanatları alanında led ışık ve lazer teknolojilerini kullanmaktadır (Gergin, 2013, s. 45). Bu şirketin yarı tiyatral olan özel ışıklandırma ve multimedya sistemleri kullandıkları bazı gösterileri vardır. Bu gösterilerden biri, *Vospertron, Neon Dance and Multimedia Performance* ve diğeri de, *Led Robots* dur. Bu gösterilerde görsel 12 ve 13'te görüldüğü üzere dansçılar ışıklı kostümler giyerek tiyatral dans gösterileri yapmaktadırlar. Led ve lazerle yapılan tüm bu örneklere bakıldığında çağın seyircisinin durağan, alışılagelmiş sahneleme biçimlerinin dışında hareketli, sürekli değişen görüntülerin oluşturulduğu gösteri tekniklerini tercih ettiği görülmektedir.

Görsel 12. Vospertron, Erişim: 19.02.2018,
www.australiannetworkentertainment.com/vospertron.htm

Görsel 13. Led Robots, Erişim: 19.02.2018,
www.australiannetworkentertainment.com/graphic_robots

Günümüz gösteri ve sahne sanatlarında gelişen teknolojilerin çağın gerekliliklerine cevap verir nitelikte kullanıldığı diğer bir teknik de 3D Mapping'dir. Soyutlama yoluyla gerçekleştirilen bu tür tasarımlarda, sık aralıklarla değişen görsel öğelerin üç boyutlu yüzeye yansıtılarak sahneye aktarılması seyircinin algısını açık tutmaya yaramaktadır. Üç boyutlu modelleme yapılan kostüm üzerine 3D Mapping tekniği ile görsel efektler yansıtılabilir. Bu görsellerin seri olarak ardı sıra değişmesi tek bir kostümü birçok farklı şekilde seyirciye sunma olanağı sağlamaktadır. Örneğin; 2015 yılında Jennifer Lopez'in "Feel the Light" adlı konser kostümü tasarımcı, Rob Zangardi ve Mariel Haenn tarafından 3D Mapping tekniği ile gerçekleştirilmiştir (Görsel 13, 14). Kostümün üzerine J. Lopez'in söylediği şarkının moduna uygun görseller yansıtılarak çeşitlilik sağlanmıştır. Bu teknik aracılığıyla seyircinin görsel imgelem dünyasına doğanın mantıki görünüşünü değil, gerçek dışı, zamanın ötesinde var olanı ve aklın denetiminden uzak evreni yansıtmak mümkündür.

Görsel 14-15. Feel the Light, Erişim: 18.02.2018,
http://projection-mapping.org/yes-that-was-projection-mapping-on-jennifer-lopezs-dress/

Sonuç

Araştırmalar göstermiştir ki; teknoloji, insanın kendi ihtiyaçlarına uygun biçimde doğal dünyayı kullanarak yaşamı şekillendirmesidir. Aynı zamanda teknoloji, bilimi kullanarak hayatı kolaylaştırmak için yapılan her şeydir. Teknolojik gelişmeler toplumsal ve ekonomik değişimin önemli nedenlerinden biridir. Teknoloji, toplumun ekonomik ve sosyal yapısının da şekillenmesini, değişmesini sağlamaktadır. Teknoloji ile işbirliği içinde olan tasarım da insana dair varlık gösteren her alanda aktif bir rol oynar. Günlük yaşamın gereklilikleri, temel ihtiyaçları karşılamayı kolaylaştıracak nesnelerin oluşturulması, sosyal ve sanatsal hayata katkıları tasarımı vazgeçilmez bir gereklilik haline getirmiştir. Hayatın her safhasında yer edindiği yadsınamaz bir gerçek olan tasarlama eyleminin sahne ve görüntü sanatlarında da önemi aşikârdır.

Sahne ve gösteri sanatlarının olmazsa olmazı olan kostüm, teknolojik yeniliklere göre değişim ve çeşitlilik göstermektedir. Hız çağının insan hayatına etkisiyle günümüz seyircisi bilim kurgusal, anlık akıp giden görüntülere aşinadır. Bilgisayar oyunları, reklam panoları, sosyal medya, sinema filmleri gibi birçok dijital ve sanal ortam bireyin fikirlerini, olaylara bakış açısını, yaşam tarzını ve en önemlisi de imgelem dünyasını şekillendirmektedir. Anında

değişen görsellere alışkın olan seyircinin algısını açık tutabilmek, beklentilerini karşılamak için sahne kostümlerinde akıllı tekstillerin, fiber optik kumaşların, led ışıkların, 3D mapping uygulamaların yaygınlaşması çağın anlayışına yönelik olması bakımından gittikçe önem kazanmaktadır. Durmaksızın gelişen teknolojinin bizlere sunduğu olanakları sahne ve gösteri sanatlarında kullanılan kostümlere uygulamak çağın yenilikçi anlayışına uygun olacaktır. İncelenen örnekler göstermiştir ki gösteri ve eğlence dünyası teknolojinin olanaklarını kullanarak seyircinin dikkatini çekebilecek kostüm tasarımlarına yönelmiştir. Bu tür teknikler ve tasarımlar tiyatro ve opera sanatında henüz kullanılmamaktadır. Çocuk oyunlarında, mitolojik konulu veya fantastik ögeler barındıran tiyatro ve opera eserlerinde bu tarz tekniklerin kullanılması teknolojiye aşina olan seyircinin imgelem dünyasında karşılığını bulacağından, alışılagelmiş ve geleneksel yöntemlerin dışında sahne sanatlarına yeni bir soluk getirecektir. Sahne eserinde yer alan doğaüstü bir varlığın, teknolojinin kullanımıyla, örneğin; ısıya, ışığa, basınca duyarlı akıllı tekstillerden yapılmış renk değiştirebilen ya da 3D mapping uygulamasıyla görüntü yansıtılarak yeniden şekillenen seyircinin gözü önünde değişim sağlayan bir kostüm yardımıyla nesnelleşmesi, seyirciyi gerçekle hayali olan arasında bağ kurmaya, görünenin doğada nesnel bir karşılığını bulmaya yönlendireceği gibi bu tür bir deneğimi yaşamanın heyecanını duymasını da sağlayacaktır.

Araştırma esnasında internet üzerinden tarama yapılarak dünya üzerinde sahne ve gösteri sanatları alanında çalışmalar yapan çağdaş gösteri ekip ve toplulukları incelenmiştir. Bu ekip ve toplulukların dışında tiyatro ve opera çalışmalarına da bakılmıştır. Elde edilen bulgularda, dünyanın farklı yerlerinde etkinlik gösteren yenilikçi ekipler ve topluluklar haricinde tiyatro ve opera gibi diğer sahne sanatlarında teknolojik olanakların daha çok dekor ve multimedya gösterileri ile sınırlı kaldığı, kostümlerde teknolojik yeniliklerin çok fazla kullanılmadığı görülmüştür.

Ülkemizde ise gösteri ve eğlence dünyasında sahne üzerine ya da gökyüzüne yansıtılarak yapılan lazer showları haricinde profesyonel olarak bir ekip tarafından gerçekleştirilen her hangi bir sahne gösterisine rastlanmamıştır. Teknolojik materyallerin yüksek bütçeler gerektiriyor olması ülkemizde bu tarz gösterilerin yapılamıyor olmasına bir gerekçe olabilir. Ülkemizde devlet ödenekli ve özel tiyatroların gerek maliyetten dolayı gerek bu teknolojilerin henüz tam olarak bilinmemesinden dolayı kullanamıyor olmaları ihtimali oldukça yüksektir. Dünyada ve ülkemizde sahne ve gösteri sanatlarında teknolojinin kullanılması gerekliliği gün geçtikçe daha da kaçınılmaz olmaktadır. Bu yenilikler sadece dekor ve sahne düzenlemesinde değil kostüm tasarımlarında da kullanılmaya oldukça elverişlidir.

İnsanlık var oldukça teknoloji de hızla gelişecek ve insanların hayatına, yaşam biçimine, düşünce yapısına, sanatsal beğenisine etki edecektir. Sonu olmayan bu gelişim ve değişim süreci sahne ve gösteri sanatlarının da evrilmesine katkıda bulunacaktır.

Kaynakça

Aksel, Erdoğan. (1988). *Tiyatro Dekor ve Kostüm Tasarı mı Gelişimi*. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Matbaası.

Aktif Akıllı Tekstil. Erişim: 05.02.2018. http://platea-magazine.com/smart-textiles-are-shaping-the-future-of-fabrics-in-incredible-ways/

Aliyazıcıoğlu, Özlem. (2011). 20.yy. Sonrası Tiyatrosunu Biçimlendiren Tasarım Dinamikleri Işığında Modern Sahneleme Gereksinimlerine Yanıt Verebilecek Bir Sahne Modeli Önerisi. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.

Altuntaş, Y. Oğuz. Erişim: 10.02.2018. https://yusufoguzaltuntas.tr.gg/Tiyatroda-Kost.ue.m.htm.

Arın, Sebla. (2003). Çağdaş Tiyatro Mekânı. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

Aslan, S., Yılmaz, A. (2018). Modernizme Bir Başkaldırı Projesi Olarak Postmodernizm, *C.Ü. İktisadi ve İdari Bilimler Dergisi,* 2/2, s. 93-108.

Bayraktaroğlu, Serkan. (2008). *İnsan Kaynakları Yönetimi.* Sakarya: Sakarya Yayıncılık

Black Light. Erişim: 10.02.2018. https://www.bookastreetartist.com/project-pq/blacklight.

Brockett, Oscar. (2000). *Tiyatro Tarihi.* Ankara: Dost Kitabevi.

Çalışlar. Aziz. (1993). *Tiyatro Ansiklopedisi.* Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Faust. Erişim: 10.02.2018. http://www.blacktheatre.cz/photos/1-faust/

Feel the Light. Erişim: 18.02.2018. http://projection-mapping.org/yes-that-was-projection-mapping-on-jennifer-lopezs-dress/

Foster, Hal. (2009). *Tasarım ve Suç* (E. Gen, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Gergin, Atay. (2013). Günümüz Seyircisini Etkilemede Tiyatral Anlatım ve Sinematografik Anlatım Olanaklarının Farklı Boyutları Üzerine Bir Model Önerisi. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.

Gevgilili, Ali., Hasol, Doğan., Özer, Bülent. (1997). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi,* 2. İstanbul: Yem Yayın.

Glow in the Dark Gown. Erişim: 11.02.2018. https://nypost.com/2016/05/03/claire-danes-took-the-met-gala-theme-very-seriously/

Gürpınar, Avşar. (2008). Tasarım ve Kültür: Ürün Tasarımı Eğitiminde Kavramsal Örüntüler

ve Kültürel Göstergeler Üzerine Bir Analiz. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Teknik Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, İstanbul.

İşmal, Ö., Yüksel, E. (2016). Tekstil ve Moda Tasarımına Teknolojik Bir Yaklaşım: Akıllı ve Renk Değiştiren Tekstiller. *Yedi, Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi,* 16, s. 87-98.

Katy Perry-Lights Up. Erişim: 20.02.2018. https://inhabitat.com/ecouterre/katy-perry-lights-up-american-idol-as-led-studded-extraterrestrial

Kidd, Mary. (1996). *Stage Costume.* London: A&C Black

Kozlu, Düriye. (2009). Teknolojik Gelişmelerin Toplum Ve Sanata Yansımaları. *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Art-e Dergisi,* 3, s. 1-13.

Kuruç, Bozkurt. (1987). *Tiyatro İçin Pratik Bilgi El Kitabı*, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.

Led Robots. Erişim: 19.02.2018. www.australiannetworkentertainment.com/graphic_robots

Michael Jackson. Erişim:20.02.2018. https://www.cirquedusoleil.com/michael-jackson

Öztay, Hilal. (2012). Özel Tiyatrolarda Kostüm Temin Süreçlerinin İncelenmesi. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi), Gazi Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Giyim Endüstrisi ve Giyim Sanatları Eğitimi Anabilim Dalı, Ankara

Parsa, Alev Fatoş. (2004). *İmgenin Gücü ve Görsel Kültürün Yükselişi, Medyada Yeni Yaklaşımlar.* Konya: Eğitim Kitabevi Yayınları.

Raizman, David. (2003). *History of Modern Design: Graphics and Products Since the Industrial Revolutio.* London: Laurence King Publishing.

Soydemir, Suat. (2011). Modernizmin Karanlık Yüzü: Risk Toplumu. *Sosyal ve Beşeri Bilimler Dergisi,* 3/2, s. 169-178.

Sözen, M., Tanyeli, U. (1996). *Sanat Kavramları ve Terimleri Sözlüğü.* İstanbul: Remzi Kitabevi.

Şener, T., Dündar, N. (2018).Tiyatro İçin Kostüm Tasarım Sürecinin Analizi. *İdil Dergisi,* 7/41, s. 61-70.

Tekstil ve Teknik Online Dergi. Erişim: 15.02.2018. www.tekstilteknik.com

Togay, A., Bıyıkçı, E. (2013). Tasarım Teknoloji Etkileşimi, Kavramsal Temeller. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Etkileşim Tasarımı Ders Notu). Gazi Üniversitesi, Ankara.

Tosun, Özgür. (2015). İlkel Benliğin Yakın Dönem Sanatında Bıraktığı İzlere Bir Örnek:

Basquıat. *İdil Sanat Ve Dil Dergisi,* 4/17, s. 31-46.

Uğurlu, Hakan. (2008). Teknoloji Sanat İlişkisi: Günümüzde Teknolojik Sanatların Amacı. *Uşak Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi,* 1/2, s. 247-260.

Vospertron. Erişim: 19.02.2018. www.australiannetworkentertainment.com/vospertron.htm

Yerdelen, Selda. (2014). *Tiyatro Sanatında Kostüm Tasarımı.* Ankara: Nobel Kitap.

SANAT YAZILARI, 2018; (39): 373-382 / ARAŞTIRMA MAKALESİ

GOULD'UN KONTRAPUNTAL YAKLAŞIMI: TEKNOLOJİ, MÜZİK, MİLLİYETÇİLİK[1]

GOULD'S CONTRAPUNTAL APPROACH: TECHNOLOGY, MUSIC, NATIONALISM

DR. **NEVİN ŞAHİN**
nevinsahin@gmail.com
ORCID ID: 0000-0003-2604-0185

Öz: *20. yüzyılın en önemli piyanistlerinden olan Glenn Gould, alışılmışın dışındaki performansları ve sahne kariyerinin zirvesindeyken konser piyanistliğini bırakıp üretime kayıt stüdyosunda devam etmesiyle, müzik tarihinde "aykırı" bir karakter olarak iz bırakmıştır. Gould'un yalnızlıkla olan ilişkisi, onun teknoloji ile yakınlaşmasında etkili olmakla kalmamış, Barok Dönem'de yaygın olarak görülen "kontrapuntal yazı stili"ne gönderme yaparak "kontrpuan radyosu" adını verdiği türün ilk örneği olan "Yalnızlık Üçlemesi"nin ortaya çıkmasını da sağlamıştır. Gould'un medya ve teknoloji konusundaki görüşleri, karşıtlıklar barındırsa da yıllar sonra bile geçerliliğini korumaktadır. Gerek "kontrpuan radyosu" gerekse felsefî yaklaşımı, Gould'un Columbia Records reklamlarında vurgulanan "eksantrikliğiyle" birlikte Kanada'nın o dönemki düşünsel atmosferiyle de ilgilidir. Bu çalışma, Gould'un müziğine de yön vermiş olan felsefî yaklaşımını McLuhan'ın "küresel köy," Adorno'nun "kültür endüstrisi" ve Gadamer'in "esriklik" kavramları ışığında incelemektedir. "Kontrapuntal" olarak değerlendirilen bu yaklaşımın, dönemin Kanadalılık algısıyla ilişkisi irdelenerek Gould özelinde müzik, teknoloji ve milliyetçilik ilişkisi tartışılmaktadır.*

Anahtar Sözcükler: *Gould, Kontrapuntal Yaklaşım, Teknoloji, Kontrpuan Radyosu, Kültür Endüstrisi, Milliyetçilik.*

[1] Bu çalışma, 8. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu'nda (12-14 Mayıs, 2017, Dumlupınar Üniversitesi, Kütahya) sunulmuş bildirinin geliştirilmiş biçimidir.

GELİŞ TARİHİ: 11.02.2018 | **KABUL TARİHİ:** 10.05.2018

Abstract: *Glenn Gould, the significant pianist of the 20th century, marked music history as an "anomalous" figure with his unusual piano performances and his farewell to concert halls for recording studios. Gould's relationship with solitude not only influenced his affiliation with technology but also the emergence of "Solitude Trilogy," the first example of what he named "contrapuntal radio" with reference to counterpoint, common during the Baroque Period. His ideas on media and technology, despite their ostensible incoherence, are still valid after years. Both "contrapuntal radio" and his philosophical approach are related to his "eccentricity" promoted by Columbia Records and to the contemporary intellectual atmosphere of Canada. This study analyzes this approach, which also influenced Gould's music, considering McLuhan's "global village", Adorno's "culture industry", and Gadamer's "ecstasy". This approach considered as "contrapuntal" is discussed in relation with the contemporary perception of Canadian-ness to identify the relationship between music, technology and nationalism.*

Keywords: *Gould, Contrapuntal Approach, Technology, Contrapuntal Radio, Culture Industry, Nationalism.*

Giriş

Kanada'nın yetiştirdiği en önemli piyanistlerden olan Glenn Gould (1932-1982), sadece bir virtüöz değildir. Gould'un gerek teknolojiyle ilişkisi gerekse felsefî yaklaşımı düşünüldüğünde, Paul Théberge'in kendisini "sadece piyano virtüözlerinin en iyisinden çok daha fazlası" (1986, s. 125) olarak nitelemesi anlaşılırdır. Columbia Records, Gould'un alışılmışın dışındaki piyano performansına, sahne duruşuna ve yorumculuğuna referansla, onun reklamını "eksantrik deha" olarak yapmıştır (Mantere, 2012, s. 16). Ancak düşünürler onun felsefî yönünü daha başka şekillerde vurgulamayı yeğlemiştir. Örneğin Edward Said, Gould için kaleme aldığı makalesine "Bir Entelektüel Olarak Virtüöz" başlığını tercih etmiştir (2008, s. 265).

Bu çalışmada Gould'un düşünsel evreni irdelenmektedir. Bu bağlamda, Gould'un müzik ve teknoloji konusunda kaleme aldığı makaleler tespit edilerek bu çalışmalar üzerinden felsefî yaklaşımı incelenmiştir. Ayrıca Gould'un, özellikle yoğunlaştığı Bach'ın eserlerindeki kontrpuana gönderme yaparak "kontrpuan radyosu" adını verdiği türün ilk örneği olan "Yalnızlık Üçlemesi"ne (*Solitude Trilogy*) odaklanılmıştır. Kanada'nın kuzeyiyle ilgili farklı görüşlere yer verdiği "Kuzey Fikri" (*The Idea of North-1967*), Newfoundland'deki yaşamı anlattığı "Sonradan Gelenler" (*The Latecomers-1969*) ve Winnipeg yakınlarında yaşayan Mennonitler hakkındaki "Toprağın Sessizleri" (*The Quiet in the Land-1977*) radyo belgeselerinden oluşan "Yalnızlık Üçlemesi"nin transkripsiyonlarına ulaşılarak Kuzey Fikri belgeselinde ifade bulan farklı görüşler incelenmiştir. François Girard'ın 1993'te yazıp yönettiği ve 14. Genie Ödülleri'nde En İyi Film dahil 4 farklı ödüle layık görülen "Glenn Gould Hakkında Otuz İki Kısa Film"den (*Thirty Two Short Films About Glenn Gould*) "Yalnızlık Üçlemesi"yle ilgili olan 16. film de bu bağlamda ele alınmıştır. Gould'un felsefî yaklaşımı McLuhan'ın "küresel köy", Adorno'nun "kültür endüstrisi" ve Gadamer'in "esriklik" kavramları ışığında değerlendirilerek bu yaklaşımın milliyetçilikle ilişkisi tartışılmıştır.

Latince "karşı nota" anlamına gelen "*contra punctum*" ifadesine dayanan kontrpuan, Oxford sözlüğünde "birbirine bağlı ezgilerin belli kurallar çerçevesinde oluşturulması, yazılması ya da icra edilmesi tekniği" olarak tanımlanırken, "başka bir şeyle arasında hoşa giden ya da dikkat çeken bir karşıtlık bulunan şey" olarak da açıklanmıştır (Oxford Living Dictionaries). Merriam-Webster sözlüğünde kontrpuanın ilk tanımı çok seslilikle ilişkili olarak verilirken, ikinci tanımda karşıtlığın ilişkisi ve başka sanatlarda kullanılabilirliği vurgulanmıştır (Merriam-Webster). Gâzîmihal'in 1925'te kaleme aldığı makalede Bach müziği için kullandığı ifade, sözlüklerdeki kontrpuan tanımlarını kapsar niteliktedir: "Bah mûsikîsinde esen havada, hem şimâlin gotik mi'mârîsini hatırlatan ağırlık, ciddiyeti, hem de cenûbun berrâk, aydınlık, sâde rönesans zevk-i mi'mârîsini hissetdiren evsâf vardır." (2014, s. 61). Bu karşıtlıklarla birbirine bağlı müziğin Gould'un felsefî yaklaşımıyla ilişkisine Çakmur'un ifadeleri de işaret etmektedir: "Gould, elindeki notadan başka hiçbir rehber tanımadan, bestecinin derinliklerine dalmaya çalışan bir filozoftu." (2017, s. 55). Gould'un 1955'teki ilk ve 1981'deki son stüdyo albümlerinin Goldberg Varyasyonları olması, onun Bach'la ve kontrpuanla müzikal

ilişkisinin en önemli göstergesi olarak değerlendirilebilir. Bu ilişkinin, Gould'un müzik ve teknoloji konusundaki görüşlerinin karşıtlıklarına yansımaları olduğu düşünülerek, bu çalışmada Gould'un düşüncesi "kontrapuntal yaklaşım" olarak nitelenmiştir.

Teknoloji

Gould'un teknolojiyle ilişkisinin, interneti yaygın kullanımından yıllar önce öngören Kanadalı düşünür Marshall McLuhan'ın teknolojiye dair görüşleri kadar eski olduğu düşünülmektedir. Gould'un teknoloji konusundaki fikirlerinin McLuhan'ın fikirleriyle önemli benzerlikler taşımasında, bir dönem aynı daireyi paylaşacak kadar yakın arkadaş olmalarının da etkisi vardır (Mantere, 2012, s. 119). McLuhan, elektrik teknolojisi sayesinde koca dünyanın küçücük bir köye sığacak kadar sıkıştırılabildiğini savunurken (1964, s. 6) Gould, özellikle 2. Dünya Savaşı'ndan sonra Barok ve Barok Öncesi Dönemlerin, "*hausmusik*" geleneğine ilişkin müzik formlarının yaygınlaşmasını vurgulamıştır. Gould'a göre, bu noktada, kayıt stüdyosundaki bir sanatçı artık yeni bir zorlukla yüzleşmelidir: Sanatçının, konser salonunda hiçbir zaman çalması gerekmeyecek kadar geniş bir repertuvarla karşı karşıya kalması söz konusudur (1966, s. 47). Çünkü "küresel köy"de kasetçalarlar ve uzunçalarlar, pek çok ülkenin ve pek çok yüzyılın bütün müzikal kültürünü bir anda önümüze sererek Klasik Müzik repertuvarında bir devrim gerçekleştirmektedir (McLuhan, 1964, s. 248).

McLuhan, teknolojinin insan yaşantısına zarar verebileceğini ve iletişimin bilişim teknolojilerine indirgenmesinin insanları edilgen bir katılımcıya çevirebileceğini düşünmektedir, Gould içinse bu durum, kendinden doğan bir yalnızlığa erişmeyi sağlayan, kendisinin arayıp bulamadığı bir fırsattır (Mantere, 2012, s. 121-122). Gould, konserlerin "gladyatörvari" bir yanı olduğunu düşünmektedir. Sahnedeki yarış; sanatçının, başarısının gerçek zamanlı olarak ve ikinci bir şans verilmeksizin yargılandığı estetik gök kubbeye tıkılması; Gould'a göre Klasik Müziğin zayıf yönüdür ve Gould, profesyonel kariyerinde bu koşullardan hızla kaçmak istemiştir (Mantere, 2012, s. 29). Bu kaçış gerçekten çok hızlı olmuştur, henüz 32 yaşında ve kariyerinin zirvesindeyken Gould, sahnelere veda ederek "ana rahmi gibi güvenli" (1968/2001, s. 54) gördüğü kayıt stüdyosuna çekilmiştir. Bu veda, McLuhan'ın kavramlarıyla, doğrusal ve tek duyuya hitap eden "görsel alandan," teknoloji desteğiyle üretilen ve çok biçimli bir algılamaya dayalı "dokunsal alana" geçişe işaret etmektedir (Cavell, 2003, s. 157). Bu geçişin altında yatan bir neden yalnızlık tutkusuysa, bir diğer neden de Gould'un kayıt yapmayı, radyo programları hazırlamayı ve röportajlar vermeyi müzisyenliği tamamlayan aktiviteler olarak değil, başlı başına birer sanat formu olarak görmesidir (Çakmur, 2017, s. 56).

Gould'un kayıt stüdyosunda kavuşacağı yalnızlıktan beklentisi hem huzur ve güvenle hem de ütopik denilebilecek bir özgürlük ve imkânla ilişkilidir, ancak kayıt stüdyosunun bir manastır gibi bireyi silip atan kontrolü, bu beklentilerin uzağında bir müphemliğe işaret etmektedir (Hecker, 2008, s. 78). Teknolojinin birey üzerinde tahakküm kuran bu hali, Gould'u kendi içinde çelişkiye düşürecek bir medya anlayışına götürmüştür. Teknoloji ko-

nusunda farklı görüşlere sahip olsalar da ne McLuhan ne de Gould medyanın iktidarla ilişkisini göz ardı etmemiştir. "Medya Mesajın Kendisidir" diyen McLuhan, medyanın gerçekleri arzu edilen şekilde sunma gücünün net olarak farkındadır (1964, s. 60). Gould da teknolojiyi sadece kaydedileni aktaran edilgen bir araç olarak değil, değiştirme ve dönüştürme gücüne sahip bir aktör olarak görmüş ve "kameralar yalan söylemez" diyenlere "o zaman derhal kameralara bunu öğretmeli" diye cevap vereceğini yazmıştır (1989, s. 354-355).

Müzik

Birbiriyle karşıtlıklar barındırsa da Gould'un teknolojiyle ilgili bu görüşleri, aslında Theodor Adorno'nun "kültür endüstrisi" kavramıyla yakından ilişkilidir. Ancak Gould'un görüşlerinin Adorno'nun görüşleriyle ilişkisi, McLuhan'ın görüşleriyle olan bağlantısı kadar açık değildir. Bunda Gould'un McLuhan'la kurduğu yakınlığı Adorno'yla kuramamış olmasının payı olduğu gibi (Roberts & Guertin, 1992, s. 88), Adorno felsefesi üstünde McLuhan felsefesini çalıştığı kadar çalışma fırsatı bulamamış olmasının da etkisi olduğu düşünülmektedir (Mantere, 2012, s. 133).

Adorno ve Horkheimer tarafından ilk kez kullanılan "kültür endüstrisi"nin kökleri, sanatın "eğlence"yle ilişkilendirildiği Kapitalizm Öncesi Dönem'de yatmaktadır (1972, s. 135). Ortaya çıktığı andan itibaren sanatın özünü tekdüzeleştirip metalaştıran "kültür endüstrisi," gündelik yaşamın emek sömürüsünde sanatın bir boş zaman ve rahatlama aktivitesi olarak algılanmasına sebep olmuştur (Mantere, 2012, s. 143). Her ne kadar bir etkileşimleri olmasa da Adorno ve Gould, "kültür endüstrisi" bağlamında benzer şeyleri ifade etmektedir: Kaideler, âdetler ve kurumlar olarak şekillenmiş mevcut sistemde sanat üretmeye çalışmak, sadece, sorgulanmayan ve gerçek bir yenilik ortaya koymanın imkânsız olduğu bir alana, kültür endüstrisinin içine işlediği bir sanat dünyasına hizmet eder (Mantere, 2012, s. 134).

Adorno, müziğin sosyal boyutunu, onun özünü değersizleştiren bir şey olarak görmüştür. Gould'un "Alkışı Yasaklayalım" başlıklı makalesinde (1962) "boğa güreşine" benzettiği halk konserleri, Adorno'nun "Müzik Sosyolojisine Giriş" kitabında (1976) "azman bir sirk" olarak adlandırdığı şeyle hemen hemen aynıdır. Bu benzer yaklaşıma rağmen Adorno'nun teknolojiyle arasının Gould kadar iyi olmadığını belirtmek gerekir. Adorno; radyo yayınının, müziği özünden uzaklaştırdığını; teknolojinin, müziğin özünü bozarak onu metalaştırdığını savunmaktadır (2002, s. 288-317). Yine de Adorno'ya göre "kültür endüstrisi"nin müziğe "elektronik medya," "halk konserleri" ve "müzikal malzeme" olarak üç başlıkta dokunduğu düşünülürse Gould'un, "halk konserleri" başlığında Adorno'nun görüşlerinin sıkı bir savunucusu olabileceği kolaylıkla görülebilir. Pek çok sanatçı kayıt stüdyolarını *klostrofobik* ortamlar olarak görüp *konser kayıtlarını* yeğlerken (Berki, 2017, s. 438) Gould'un kayıt stüdyosunu konser salonlarına tercih etmesinde, Adorno'yla "halk konserleri" konusunda ortaklıklar taşıyan görüşlerinin etkisi olduğu düşünülebilir. Zaten Said de Gould'un sahnelere vedasını "Adornocu bir kaçış" olarak değerlendirmiştir (2008, s. 7).

Gould'u erkenden sahnelere veda ettiren yalnızlık tutkusu, aslında "esriklik"le de ilişkilidir. Konçertoyu bir oyun gibi görmek, performansın yeniden yaratılamazlığı, teknoloji, yalnızlık ve ötekileşmenin en radikal hali olarak "esriklik", Payzant'ın (1992) "Gouldcu temalar" olarak tanımlamayı uygun gördüğü kavramlarken, Gadamer düşüncesine dokunan anlamlar da taşırlar. Gadamer, sanat algısının deneyimine odaklanırken Gould, performansı vurgulamıştır (Hamlin, 2016, s. 105). Ama ikisi açısından da "esriklik" kavramı, yeni bir deneyim ve kendilik bilgisi oluşturabilecek güce sahip olan sanat yapıtıyla karşılaşmanın en mükemmel biçimi olarak yorumlanabilir (Hamlin, 2016, s. 107). Gould, romantik konçerto ve onun virtüöze yaptığı vurgu neticesinde günümüz Klasik Müzik sahnesinde "esrikliği" deneyimlemenin gitgide zorlaştığını düşünmüştür, bu nedenle konser salonunu "gladyatörvari" içgüdüleri açığa çıkaran bir yer; sanatçı ve seyirci arasında eşitliksiz bir ilişkinin kurulduğu, aldatmacalarla dolu ve uzaklaşılması gereken bir alan olarak görmüştür. Kendisiyle yaptığı mülakatta da seyirciyle sanatçının ilişkisinin hazzına varamadığı için sahnelere veda ettiği görüşüne karşı "smokinli yanılgıları" ifşa etmeye çalışmıştır (1974). Gould'un estetiğinde merkezi konumda sayılabilecek "esriklik," Gadamer'in, oyun tanımının ancak bir parçası olabilmiştir. Ötekileşmedeki uzaklaşmadan ziyade oyunun tam anlamıyla içinde olmayı anlatan bu kavram, Gould'la benzer şekilde "oyuna tamamen girebilmek için kendinden tamamen çıkmayı" kastetmektedir (Gadamer, 2006, s. 122).

Gould'un Kanada Radyo Televizyon Kurumu için 1967-77 yılları arasında hazırladığı radyo belgesellerinden oluşan "Yalnızlık Üçlemesi" de bu "esrikliğin" en önemli yansımalarından biridir. Kanada'nın kuzeyiyle ilgili, oranın ıssızlığına duyulan sevgi ve öfke gibi karşıt duyguların ve düşüncelerin ifade bulduğu "Kuzey Fikri" belgeseliyle başlayan üçleme, Newfoundland dış limanındaki insan yaşantısını konu alan "Sonradan Gelenler" ve Winnipeg yakınlarında izole bir hayat süren Mennonitlerle ilgili hazırladığı "Toprağın Sessizleri" belgeselleriyle tamamlanmıştır. Üçlemeye adını da veren yalnızlık vurgusunun yanında, karşıtlıkların uyumuyla Gould'un "kontrpuan radyosu" adını verdiği yeni bir form ortaya çıkmıştır. Üçlemenin ilk belgeseli olan "Kuzey Fikri"nde, Kanada'nın kuzeyinde bulunmuş bir hemşire, bir coğrafyacı, bir memur, bir sosyolog ve emekli bir araştırmacı görüşlerini paylaşmıştır. Coğrafyacı nefretini anlatmayı bitirince memurun kuzeyle yaşadığı aşk ilişkisini anlatmaya başlaması gibi karşıtlıklar, hemşirenin oraya gittiğinizde daha siz onları aramadan insanların sizi bulmasından bahsetmesinin hemen ardından memurun "orada kendinizi şöyle bulursunuz" diye cevap gibi devam etmesi, yer yer seslerin üst üste binmesi, konuşmalarda bir kontrpuan hissi yaratmaktadır. François Girard'ın Gould'la ilgili 16. kısa filminde bu hissin Gould'da yarattığı coşku konu edilmiştir ve bu coşku, Gould'un kayıt stüdyosunda yaşadığı "esrikliğe" çok benzemektedir.

McLuhan'ın Orta Çağ filozofu Aquinolu Thomas ve kendi çağdaşı olan İrlandalı yazar James Joyce'un çalışmalarından bir biliş modeli olarak oluşturduğu "labirent figürü" kavramı, müzikal bir kavram olarak kontrpuanla ilişkilendirilebilir. Théberge'in dediği gibi "müzik bir insan bilişi biçimiyse, kontrpuan yapısındaki müzik ve özellikle füg, McLuhan'ın labirent figürüne benzetilebilir." (1986, s. 117). Karşıtlık ve karşıtlıklara cevaplarla oluşan S-labi-

renti, sadece McLuhan'ın amaçladığı gibi Thomizm prensiplerini açıklamakla kalmaz, aynı zamanda Gould'un radyo belgesellerini de kavramsallaştırır. Kanada'nın kuzeyiyle ilgili birbirine karşıt ama aynı zamanda birbiriyle uyumlu görüşler, "kontrpuan radyosu"nun ilk örneğinde bir S-labirenti gibi dolaşmıştır.

Kontrpuan, Mantere'ye göre, kendini ifade ve özgürlüğün dile gelmiş metaforu olarak karşımıza çıkmaktadır. Aslında Gould'un önerdiği haliyle kontrpuan, demokrasinin sembolleşmiş bir temsili, gerçek çok sesliliğin ve ifade özgürlüğünün mümkün olduğu bir alan olarak tamamlanmaktadır. Görüşlerinde ortak noktalar bulunan Adorno da benzer şeyleri oda müziği için söylemiştir (Mantere, 2012, s. 154). "Kuzey Fikri", bu anlamda, teknoloji sayesinde ortaya çıkan yeni bir form olmasının yanı sıra, düşüncelerin müzikal ifadesi vasıtasıyla ucu demokrasiye açılan bir labirenttir de.

Milliyetçilik

Gould'un teknoloji ve müzik konusundaki görüşleri, ilk bakışta, milliyetçilikle ilişkili olarak algılanmayabilir. Ancak Gould'un düşün evreni, yakın arkadaşı McLuhan'ın etkisi altında kalmasının yanı sıra Kanada'da o dönem hâkim olan anlayışın da etkisini yansıtmıştır. Bu anlayışın altında Kanada'nın ulus-öncesinden ulus-sonrasına, ulus aşamasını yaşamadan geçmesinin önemli payı vardır (Fyre, 1982, s. 15). Kanada'da insanlar, kendilerini, belirli bir kimliği olmayan, karmaşık bir bugün yaşayan ve geleceği tehdit altında olan bir ulus olarak kabul etmeyi öğrenirler (Fyre, 1982, s. 57). Gould'un yaşamı boyunca hiçbir zaman uzun süreli olarak ayrılmadığı Kanada'da "teknolojiye dair soruların yarattığı cazibe, sinemadan müziğe ve edebiyattan felsefeye, Kanada kültürel imgeleminin üstünde göz kamaştıran bir ark gibi uzanır." (Kroker, 1985, s. 8). Bilişim teknolojilerine 1950'lerden bu yana eğilen Kanada'da teknoloji tartışmaları, bir ulusun kimliğini, entelektüel tarihini ve başka ülkelerle, özellikle de ABD ile ilişkili olarak kendi konumunu inşa ettiği bir araç vazifesi görmektedir (Mantere, 2012, s. 93). Yaşadığı ülkenin düşünsel atmosferi teknolojiyle böylesine yoğrulmuş olan Gould'un teknoloji üzerine bu kadar kafa yorması, kayıt stüdyosunda kendini bir ses mühendisi düzeyinde geliştirmesi ve konser salonlarını kayıt stüdyosu için terk etmesi, onun Kanadalı olmasıyla doğrudan bağlantılıdır. Kanadalı olmak, Gould'un yaşadığı dönemde, teknolojiden bağımsız düşünülebilecek bir milliyetçilikten uzaktır. Yalnızlık ve teknoloji, sadece Gould'un düşün evreniyle değil, coğrafî yalnızlığını aşabilmek için iletişim teknolojilerine muhtaç olan Kanadalılarla da doğrudan ilişkilidir (Théberge, 1986, s. 125). "Kuzey Fikri"ndeki hemşirenin de vurguladığı gibi, "Kuzey çok Kanadalıdır."

Kontrpuan

"Glenn Gould'un, neredeyse her yorumunda göze çarpan doğaçlamacı yorumculuğu, Barok Dönem ve literatürüne olan ilgisinden kaynaklanan kontrapuntal çizgi arayışıyla beslenmektedir." (Karadeniz, 2017, s. 278). Gould'un piyano yorumculuğunda tutarsız gibi görünen ayrıntılar arasındaki ilişki, kontrapuntal bir yaklaşım olarak açıklanabilir. Benzer şekilde, onun düşünsel dünyası için de bu açıklama uygun görünmektedir. Gould'un tekno-

loji ve müzik konusundaki görüşleri, kendi içinde çelişiyor gibi görünecek karşıtlıklar taşısa da ölümünden yaklaşık 40 yıl sonra bile hâlâ güncelliğini korumaktadır. Gould'la ilgili her geçen gün daha da büyüyen bir literatürün varlığı, onun "kontrapuntal yaklaşımının", müzisyenlerle teknoloji ve felsefe araştırmacılarını S-labirentine çekmeye devam ettiğinin önemli bir göstergesidir.

Teknoloji, müzik ve milliyetçilik, Gould'un düşün dünyasında bir S-labirenti gibi örülmüştür. Gould'un bu çalışmada "küresel köy," "kültür endüstrisi" ve "esriklik" bağlamında ele alınan görüşleri, bazen birbirine cevaplar, bazen de karşıtlıklar sunarak "Kuzey Fikri" belgeselindeki gibi birbirine karışmakta ve onun felsefî yaklaşımını bir kontrpuana dönüştürmektedir. Gould'un "kontrapuntal yaklaşımı" sadece düşün dünyasını değil, yorumculuğunu da belirlemiştir. Bu nedenle Said, Gould'u "kontrapuntal bir figür" olarak görmüştür (1991, s. 31-34). Théberge ise McLuhan'ın, "kendi zamanındaki yeni bilgiyi ve yaptıklarının etkisini kavrayabilen" sanatçı tanımının en önemli örneği olarak Gould'u açıklamıştır (1986, s. 125). Gould, piyano virtüözlüğüne teknolojik becerilerini ve entelektüel çetrefilliğini ekleyerek "kontrapuntal yaklaşım"ını oluşturmuştur, onun için yapılan tanımların çeşitliliği de bu yaklaşımın onun hem müzik hem de düşün evrenlerini kapsadığının çarpıcı bir göstergesidir.

Kaynakça

Adorno, Theodor W. (1976). *Introduction to the Sociology of Music*. New York: Seabury.

Adorno, Theodor W. (2002). *Essays on Music.* Richard Leppert (Ed.). USA: University of California Press.

Bach, Johann Sebastian. (1955). *The Goldberg Variations, BWV 988* [Glenn Gould]. New York: Columbia Masterworks Records.

Bach, Johann Sebastian. (1981). *The Goldberg Variations, BWV 988* [Glenn Gould]. New York: Sony Classical.

Berki, Türev. (2017). Gould, Girard'la Buluşuyor. Çağhan Adar (Ed.). *VIII. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu Tam Metin Kitabı*, s. 435-439. Kütahya: Dumlupınar Üniversitesi.

Cavell, Richard. (2003). *McLuhan in Space: A Cultural Geography*. Toronto, Buffalo & London: University of Toronto Press.

Çakmur, Can. (2017). Glenn Gould Üzerine, *Andante*, 134, s. 54-56.

Fyre, Northrop. (1982). *Divisions on a Ground: Essays on Canadian Culture*. Toronto: Anansi.

Gadamer, Hans-Georg. (2006). *Truth and Method*. London: Continuum.

Gâzîmihal, Mahmut Râgıp. (2014). *Mahmut Râgıp Gâzîmihal'den Seçme Müzik Makaleleri-1: Biyografiler*. Cansevil Tebiş & Bahattin Kahraman (Ed.). Ankara: Müzik Eğitimi Yayınları.

Girard, François (Dir.). (1993). *Thirty Two Short Films about Glenn Gould*. Canada: Rhombus Media.

Gould, Glenn. (1962). Let's Ban Applause, *Musical America (February 1962)*, s. 245-247.

Gould, Glenn. (1966). The Prospects of Recording, *High Fidelity*, 16, s. 46-63.

Gould, Glenn. (1974). Glenn Gould Interviews Glenn Gould about Glenn Gould, *High Fidelity*, 24, s. 72-85.

Gould, Glenn. (1989). *The Glenn Gould Reader*. Tim Page (Ed.). New York: Alfred A Knopf.

Gould, Glenn. (1968/2001). Glenn Gould. Concert Dropout. In Conversation with John McClure, *Glenn Gould*, 7/2, s. 46-60.

Hamlin, Cynthia L. (2016). An Exchange between Gadamer and Glenn Gould on Hermeneutics and Music, *Theory, Culture and Society*, 33/3, s. 103-122.

Hecker, Tim. (2008). Glenn Gould, the Vanishing Performer and the Ambivalence of the Studio, *Leonardo Music Journal*, 18, s. 77-83.

Horkheimer, M. & Adorno, T. W. (1972). *Dialectic of Enlightenment* (John Cumming, Çev.). New York: Continuum.

Karadeniz, İsmet. (2017). Dış Merkezli Bir Sıra Dışılık: Eksantrisite. Çağhan Adar (Ed.). *VIII. Uluslararası Hisarlı Ahmet Sempozyumu Tam Metin Kitabı*, s. 272-279. Kütahya: Dumlupınar Üniversitesi.

Kroker, Arthur. (1985). *Technology and the Canadian Mind*. New York: St. Martins Press.

Mantere, J. Marcus. (2012). *The Gould Variations: Technology, Philosophy and Criticism in Glenn Gould's Musical Thought and Practice*. Frankfurt am Main: Peter Lang.

McLuhan, Marshall. (1964). *Understanding Media*. New York: New American Library.

Merriam-Webster Online Dictionary. Erişim: 10.01.2018. goo.gl/gbgRpi

Oxford Living Dictionaries. Erişim: 10.01.2018. goo.gl/NUWM9u

Payzant, Geoffrey. (1992). *Glenn Gould, Music and Mind*. Toronto: Key Porter Books.

Roberts, J. P. L. & Guertin, G. (1992). *Glenn Gould: Selected Letters*. Toronto: Oxford University Press.

Said, Edward. (1991). *Musical Elaborations*. New York: Columbia University.

Said, Edward. (2008). *Music at the Limits: Three Decades of Essays and Articles on Music*. London: Bloomsbury.

Théberge, Paul. (1986). Counterpoint: Glenn Gould and Marshall McLuhan, *Canadian Journal of Political and Social Theory*, 10/1-2, s. 109-127.

SANAT YAZILARI, 2018; (39): 383-399 / ARAŞTIRMA MAKALESİ

KÜLTÜREL MİRASIN KORUNMASINDA FOTOGRAMETRİ TEKNİĞİNİN KULLANILMASI: ANA TANRIÇA HEYKELİ ÖRNEĞİ

THE USE OF PHOTOGRAMMETRY TECHNIQUE IN THE PRESERVATION OF CULTURAL HERITAGE: THE SAMPLE OF MOTHER GODDESS STATUE

ÖĞR. GÖR. DR. **EVREN SERTALP**
Hacettepe Üniversitesi İletişim Fakültesi Bilişim ve Enformasyon Teknolojileri
Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü
evrensertalp@gmail.com
ORCID ID: 0000-0003-0075-6134

Öz: *Gündelik hayatımızın bir parçası haline gelen teknoloji, her geçen gün farklı bir kullanım şekliyle karşımıza çıkmaktadır. Bu karşılaşma noktalarından biri de kültürel mirasın korunmasıdır. Doğal ve/veya insan faktörü nedeniyle tahrip olan ya da yok olan tarihi eserlerin bilinirliğinin ve gelecek kuşaklara aktarılmasının sağlanması ancak bu eserlerin çeşitli yollarla kaydedilerek korunması, restore edilmesi ve modellenerek yeniden yapılması sayesinde gerçekleşecektir. Bu bağlamda bu çalışmanın konusu, bir mühendislik disiplini olan fotogrametri tekniğinin kültürel mirasın korunması amacıyla kullanılmasıdır. Son dönemlerde arkeolojik ölçmeler için kullanılan fotogrametri, büyük yapıların ölçümleri, rölöve işleri ve 3-boyutlu modeller yapmak için kullanılarak kültürel mirasın korunmasında da kullanılabilecek bir yöntem olarak değerlendirilmektedir. Çalışmada özellikle büyük mimari yapıların korunmasında kullanılan fotogrametri tekniğinin taşınabilir küçük boyutlu tarihi eserlerin modellenerek yeniden yapılmasında nasıl kullanılabileceğine odaklanılmıştır. Bu bağlamda Anadolu Medeniyetleri müzesindeki Ana Tanrıça heykeli üzerinde fotogrametri uygulaması yapılarak taşınabilir tarihi eserlerin arşivlenmesi konusunda bir çalışmanın nasıl gerçekleştirileceği konusuna katkı sağlanmış olacaktır.*

Anahtar Sözcükler: *Kültürel Miras, Fotogrametri, Sanal Gerçeklik, RecoVR, Ana Tanrıça.*

Abstract: *Technology has become a part of our everyday lives, and we encounter a new area of its use each and every day. One of these encounters is the preservation of cultural heritage. For historical artifacts which have been demolished or destroyed by natural and/or human factors to be known and passed on to next generations, they need to be preserved,*

GELİŞ TARİHİ: 06.08.2018 | **KABUL TARİHİ:** 02.10.2018

restored, and reconstructed through modelling. Within this context, this study addresses the use of photogrammetry technique, a discipline in the field of engineering, for the preservation of cultural heritage. Recently being used for archeological measurements, the technique can also be used as a method for the preservation of cultural heritage through the measurement of big structures, construction surveying processes and 3-D modellings. The main focus of the study is how this technique that is generally used in the preservation of big architectural structures can be used in the modelling and reconstruction of small historical artifacts. Therefore, in this study, the Mother Goddess statue at the Anatolian Civilizations Museum will be modelled via the use of the photogrammetry technique. The study is believed to contribute to the field as to how portable historical artifacts can be archived.

Keywords: *Cultural Heritage, Photogrammetry, Virtual Reality, RecoVR, Mother Goddess.*

1.Giriş

İnsanlık tarihinde üretilen birçok eser, çeşitli sebeplerden dolayı tahrip olmuş, bozulmuş veya yok olmuştur. Günümüze kadar gelen pek çok tarihi eserin, özellikle ülkemizde, korunmasında gerekli özenin gösterilmemesi veya uygun şekilde korunamaması, özellikle yok edilmek istenmesi, sergilenen mekânlarda izleyicilerin dikkatsizliği ve/veya restorasyonların uygun şekilde yapılmaması bu eserlerin zaman içinde tahrip olmasına/yok olmasına neden olmuştur ve olmaktadır. İnsanların bilinçli olarak yaptığı tahribatların en son ve büyük olanına belki de en iyi örnek, IŞİD'in Kuzey Irak'ta, çeşitli arkeolojik alanlara ve müzelere yaptığı saldırılarda yaşananlardır. IŞİD, 2015 yılında tarihi binlerce yıl öncesine dayanan, insanlığın en eski kültürel miraslarını barındıran Mezopotamya eserlerinin bulunduğu Musul Müzesi'ni balyoz ve elektrikli aletlerle harabeye çevirmiştir. Aşağıdaki görsellerden de anlaşılacağı gibi insanların bilinçli olarak tahribatının önünde durmanın mümkün olmadığı anlar söz konusudur (Görsel 1).

Görsel 1. IŞİD'li militanların Musul Müzesindeki tahribatı.
The Guardian, Erişim: 11.06.2018. https://bit.ly/2dTtezt.

Bunların dışında günümüzün modası haline gelen özçekimler de tahribata sebep olmaktadır. Örneğin, 2016 yılında Lizbon'da, 24 yaşındaki Portekizli bir turist özçekim yapmak için 126 yaşındaki Kral D. Sebastiao heykeline tırmanır ve heykeli yere düşürerek heykelin parçalanmasına neden olur (Görsel 2).

Görsel 2. CNN Travel. Erişim: 11.06.2018. https://cnn.it/2SeFKuT.

Bu iki olayda da sergilenen eserlerin insanlar tarafından bilinçli ve bilinçsiz şekilde yok edilmesi söz konusudur. Bu örnekleri çoğaltmak mümkündür. Özellikle savaş ve çatışma zamanları, insanlığın binlerce yıllık evrensel kültürel mirasının bilinçli olarak yok edildiği zamanlardır. Boşnak-Hırvat savaşında (1992), 400 yılı aşkın bir şekilde kullanılan Mostar Köprüsünün yok edilmesi savaşın kültürel miras üzerindeki etkisinin yüzlerce örneğinden biridir.

Yaşadığımız coğrafyanın tarihi ve kültürel zenginliği, burada yaşayanlara çok uzaklara gitmeden gündelik hayatın rutini içinde tarihi eserlerle karşılaşmaya olanak vermektedir. Yaşanan ya da yürünen sokaklar, bu sokaklarda yer alan çeşmeler, sarnıçlar, köprüler ve gündelik hayatımızı sürdürdüğümüz binalar tarihi dokuyu ve sahip olduğumuz kültürel mirası hissetmemize olanak sağlamaktadır. Ancak tarihi eserlerle kurulan bu yakın ilişki ve bu eserlerin gündelik hayatın sıradan bir parçası oluşu, onun korunması ile ilgili büyük sıkıntılara da neden olmaktadır (Görsel 3). Özellikle tarihi eserlerin bulunduğu alanların yerleşime ya da çeşitli amaçlarla bina yapımına açılması, kaçak kazılarla ortaya çıkartılan ve başka ülkelere izinsiz şekilde götürülen tarihi eserler, aslına uygun şekilde yapılmayan restorasyon çalışmaları, müzelerin depolarında çürümeye bırakılan eserlerin yanında açık alanlarda bulunan eserlerin sprey boya ile boyanması, üzerlerine yazılar yazılması ve parçalanarak müzelerin dışında evlerde, bahçelerde dekoratif unsur olarak kullanılması söz konusudur. Bütün bunlar tarihi eserlerin korunması konusunda yeterli önlemlerin alınmadığını ortaya koymaktadır.

Görsel 3. Fatih Belediyesi (solda) ve Habermat (sağda). Erişim: 11.06.2018. https://bit.ly/2yvdLyX , https://bit.ly/2EGPtqZ

Kültürel mirasın korunmasında yaşanan sorunlar, insanlığın ortak zenginliği ve gelecek kuşaklara aktarılması zorunlu olan bu eserlerin korunması için eldeki bütün imkanların kullanılmasını gerektirmektedir. Bu bağlamda bu makalede, genellikle büyük arkeolojik alanlarda, yüzey ölçümlerinde, rölöve veya dokümantasyon amacıyla kullanılan bir teknoloji olan fotogrametri tekniğinin, taşınabilir tarihi eserlerin dokümantasyonu ve arşiv niteliğinde 3-boyutlu modelinin çıkarılması için bir uygulama çalışması yapılmıştır.

2. Kültür, Kültürel Miras ve Kültürel Mirasın Korunması

Kültür kavramını net bir şekilde açıklamak, belirli kalıpların içerisine sokmak zordur. Bunun sebebi kelimenin kendisine birçok anlamın yüklenmesi, farklı disiplinlerin bu kavramı kullanmasıdır. İlk kez Voltaire, *Culture* sözcüğünü insan zekasının (esprit) oluşumu, gelişimi, geliştirilmesi ve yüceltilmesi anlamında kullanmıştır (Güvenç,1979, s. 96). Kültür kavramı 19. yy sonlarında, antropologlar tarafından tanımlanmaya başlanmıştır. İlk açık ve kapsamlı tanım İngiliz antropolog Sir Edward Burnett Tylor tarafından yapılmıştır. Tylor, 1871 yılındaki bir yazısında "kültür ve medeniyet, en geniş etnografik anlamıyla alındığında, insanoğlunun toplumun bir mensubu olarak edindiği bilgi, inanç, sanat, töre, yasa, görenek ve diğer tüm yetenekler ile alışkanlıkların oluşturduğu karmaşık bir toplamdır." diye belirtmiştir (2016, s. 91).

1950'lerde Kuzey Amerikalı antropologlar A.L. Kroeber ve Clyde Kluckhohn birlikte bir literatür taraması yapmış ve yüze yakın kültür tanımına ulaşmıştır (Haviland, W. A., Prins, H. E. Walrath, D. ve diğerleri., 2008, s. 103). Günümüzde sıkça kullanılan tanımıyla kültür, "kişilerin davranışları hakkında bize bilgi veren ve bu davranışlarda yansımasını bulan soyut görüşler, değerler ve dünyaya dönük algılardan oluşur. Bir toplumun üyeleri tarafından paylaşılır ve o toplumun üyeleri tarafından anlaşılır davranışlar üretir." (Haviland, W. A., Prins, H. E. Walrath, D. ve diğerleri, 2008, s. 102). Kültür, bulunduğu grubu ve toplumu anlatan ve ait olduğu grubun yaşam biçimleri hakkında bilgi veren, sanatını, inanç sistemlerini, ahlak kurallarını, maddi ve duygusal ihtiyaçlarını gösteren değerlerdir. Kültür, kuşaklar boyunca aktarılan bir miras olarak değerlendirmek mümkündür ancak bu aktarım sırasında kültürün hiç değişmediğini söylemek mümkün değildir. Kültür, değişen ve dönüşen dina-

mik bir yapıya sahiptir. Savaşlar, göçler, nüfus değişimi, ticaret, turizm, teknoloji ve elbette küreselleşme sonucunda bir kültürün olduğu gibi kalması mümkün değildir. İnsanlar ve kültürler birbirlerini etkilemekte, her karşılaşma kültürde değişime neden olmaktadır. Bu değişim ve dönüşüm kültürün ortadan kalkabileceği, kültürel değerlerin aşınması ve / veya kaybolması gibi olumsuz çağrışımlara neden olabilir. Tam bu noktada geçmişle bağ kurmayı sağlayan, geçmişteki deneyimlerin neler olduğunu görüp günümüze aktarılmasını sağlayan, kimliğimizi yansıtan, somut ve soyut değerlerden oluşan bir olgu olan kültürel mirasın üzerinde durmak gerekmektedir.

Kültürel miras; geçmişten miras alınan ve değişik gerekçelerle geleceğe miras bırakılmak istenen, fiziksel olarak varlığı olan ve insanlar tarafından yapılmış her türlü eserler ile bir topluma ait değerler bütünüdür (Can, 2009, s. 3).

Tunçer'in, tarihimizi ve kimliğimizi temsil eden; geçmişimizle, günümüzle ve geleceğimizle olan bağımız olarak işaret ettiği kültürel mirası korumak için dünya çapında örgütler kurulmuş ve çeşitli anlaşmalar imzalanmıştır (2017, s. 4). Bu anlaşmalar, hem somut hem de somut olmayan kültürel mirası kapsamaktadır. Dünya Kültürel ve Doğal Mirasının Korunmasına Dair Sözleşme'ye göre somut kültürel miras kapsamında anıtlar, yapı toplulukları ve sitler bulunurken müzik, yemek gibi nesilden nesile aktarılan somut olmayan kültürel değerler de kültürel miras olarak adlandırılmaktadır.

1800'lerin sonunda "tarihi restorasyon" ve "çağdaş restorasyon" akımlarının doğuşuna gelene kadarki süreçte kültürel mirasın korunması ile ilgili düzenli çalışmalar Romalılarla başlamıştır. Ancak zamanla dinin, ekonomik çöküşün, savaşların da etkisiyle çeşitli yapılar yıkılmış, Rönesans aydınlanmasıyla tekrar koruma bilinci ortaya çıkmış ve çalışmalar başlamıştır (Kaderli, 2014, s. 31). Dünya savaşlarının yarattığı tahribat, ülkelerin kültürel miraslarına karşı sorumluluk almaları için adım atmalarında itici güç olmuştur. Kültür mirasının, insanlığın ortak mirası olduğu görüşü ortaya çıkmış ve bu alanda çeşitli konferanslar düzenlenmeye ve kültürel mirasın korunması ile ilgili yaptırımlar uygulama düşüncesi oluşmaya başlamıştır. Bu bağlamda eğitim, bilim ve kültür alanında çalışmalar yaparak evrensel barışın korunması amacıyla 1946'da kurulan UNESCO *(United Nations Educational Scientific and Cultural Organization)*, kültürel mirası koruma konusunda uluslararası pek çok kuruma ve uygulamaya önderlik etmiştir. Konseye Türkiye'nin de içinde olduğu 67 ülke üye olmuştur (Kaderli, 2014, s. 32).

UNESCO'nun 1972 Paris'te toplanan 17. Genel Konferansı kapsamında, bütün insanlığın ortak mirası olarak kabul edilen evrensel değerlere sahip kültürel ve doğal varlıkları dünyaya tanıtmak, toplumda söz konusu evrensel mirasa sahip çıkacak bilinci oluşturmak ve çeşitli sebeplerle bozulan, yok olan kültürel ve doğal değerlerin yaşatılması için gerekli işbirliğini sağlamak amacıyla "Dünya Kültürel ve Doğal Mirasının Korunmasına Dair Sözleşme" kabul edilmiştir (Kaderli, 2014, s. 36). Türkiye de 1982 yılında sözleşmenin gerekliliklerini yerine getireceğini belirterek sözleşmeyi imzalamıştır.1992'de Avrupa Konseyi

çerçevesinde Malta'da imzalanan "Arkeolojik Mirasın Korunmasına İlişkin Avrupa Sözleşmesi", Türkiye'de 1999 yılında Resmi Gazete'de yayınlanarak kabul edilmiştir. Bu sözleşme ile insana ait bütün kalıntılar, arkeolojik miras olarak kabul edilmiştir ve korunmasına dair ilkeler belirlenmiştir (Kaderli, 2014, s. 37).

Uluslararası Anıtlar ve Sitler Konseyi (ICOMOS), arkeolojik mirasa ilişkin verilerin, mümkün olduğunca tahribatsız teknikler kullanarak, bilimsel çalışma sonucunda elde edilmesi gerektiğini vurgular (Kaderli, 2014, s. 38). Bu bağlamda Vedat Karaarslan, koruma konusunda, 3-boyutlu Sanal Gerçeklik, Artırılmış Gerçeklik, Hareket Yakalama, Uzaktan Algılama, Laser Tarama, GPS bağlantılı Coğrafi Bilgi Sistemleri uygulamalarından bahsederek şöyle demiş ve bu tekniğin kültürel mirası koruma konusundaki olanaklarını aktarmıştır:

> Bilişim teknolojilerinin kullanımı kültürel mirasın korunması için eserlerin rekonstrüksiyonu, görselleştirilmesi ve analiz edilmesi açısından ülkelere tanıtım alanında olduğu kadar ekonomik olarak da çok yüksek kazanım ve istihdam artışı sağlar. Bilişim teknolojileri ile kültürel mirasın korunması sağlandığı gibi geleneksel yorumlama yaklaşımı olarak sadece masa üstü bilgiler ile arkeolojinin değerlendirilmesi ve yorumlanması değil, arkeolojinin bilgisayarlaşması anlamında yeni bir akım olan 'kuramsal' veya 'post süreçsel' arkeoloji alanında arkeologlara, eserleri yorumlama yeteneği kazandırmaktadır (2014, s. 117).

3. Kültürel Mirasın Dokümantasyonu İçin Kullanılan Teknikler

Tarihi eserler üzerlerindeki çizimler ve kabartmalar, sanatçı, yapıldığı dönem ve toplumsal yapı hakkında ipuçları taşıması bakımından oldukça önemli bilgi kaynaklarıdır. Bu nedenle eser hakkında her türlü bilgiyi kaydetmek çok önemlidir. Örneğin; pişmiş toprak ve taştan yapılmış olan geometrik bezekli damga mühürler[1], Neolotik çağda mülkiyet düşüncesinin ürünleri olarak yorumlanırken, Eski Tunç çağına ait sepet, çömlekler, heykelcikler, takı gibi eserler, dönemin insanlarının gündelik hayatlarına dair bilgi vermekte, sadece besin üretmekle uğraşmayıp sanat ve madencilikle de ilgilendiklerini ortaya koymaktadır (Anadolu Medeniyetleri Müzesi Kitabı, s. 26, 59) (Görsel 4).

Görsel 4. Anadolu Medeniyetleri Müzesinde yer alan damga ve silindir mühür örnekleri (kişisel arşiv)

[1] Pişmiş toprak, taş, kemik veya madenden yapılmış mühürler damga mühürler ve silindir mühürler olmak üzere 2'ye ayrılır. Harun Oy tezinde (2011) "Damga ve silindir mühürler geniş bir alana yayılım göstermektedir. Silindir mühürler Mezopotamya kökenlidir. M. Ö. 4. Bin sonunda ortaya çıkıp Suriye, Mısır, Anadolu ve Ege'ye yayılmıştır. Damga mühürler ise daha eski olup Neolitik dönemden beri çeşitli bölgelerde bilinmektedir." diye belirtmiştir.

Eserlerin ayrıntılı bilgisini kaydetmek için kullanılan teknikler[2] arasında eseri 3 boyutlu hale getirerek incelenmesini ve kaydedilmesini sağlayan iki teknik vardır. Bunlardan biri lazer tekniği (tarama tekniği), diğeri ise fotogrametri tekniğidir. Lazer tarama tekniği geleneksel ölçme tekniklerine nazaran 3-boyutlu nokta konum bilgisinin daha yüksek hızla ve yüksek doğrulukla elde edildiği ölçme tekniğidir (Lichti, D., D. ve Gordon, S., J. 2004, s. 4). Fotogrametri yöntemine göre daha az çözünürlüğe sahip olan lazer tekniği, belli yatay ve düşey açılarda görüntü alabilen ve nokta bulutlarının işlenmesiyle 3-boyutlu modelleme yapılan bir sistemdir. Lazer tekniğinin çok maliyetli olması ve kullanımının fotogrametri yöntemine göre daha zor olması, fotogrametri tekniğini daha kullanışlı hale getirmektedir. Bunun dışında Zaide Duran ve arkadaşları, lazer tarama yöntemi ve fotogrametri tekniğini karşılaştıran bir uygulama yapmış ve tüm işlemlerden sonra nokta konum doğruluğu açısından yersel fotogrametrik yöntemin daha doğru sonuç verdiği sonucuna varıldığından bahsetmiştir (Duran ve diğerleri, 2017, s. 25). Bundan sonraki bölümde ayrıntılı olarak fotogrametri tekniğinin, tarihi eserlerin korunması bağlamında nasıl kullanılacağına odaklanılacak, bu bağlamda gerçekleştirilen bir projeden bahsedildikten sonra taşınabilir tarihi eserlerin korunması konusunda yapılan fotogrametik uygulama hakkında bilgi verilecektir.

4. Fotogrametri Tekniği ve Uygulaması

Fotogrametri (*Photogrammetry*) köken olarak Yunanca Photos+Gramma+Metron kelimelerinden oluşmaktadır. Photos kelimesi ışık, gramma kelimesi bir şeyin çizimi ya da yazımı ve metron kelimesi de ölçme anlamına gelmektedir. Bu durumda fotogrametri ışık yardımıyla çizerek ölçme olarak ifade edilebilir (Yaşayan A., Uysal M. ve diğerleri, 2011, s. 3). Diğer taraftan fotogrametriyi sanat, bilim ve teknoloji olarak gören bir yaklaşımda vardır. 1934 yılında kurulan ve 7000'den fazla profesyonel üyesi bulunan ASPRS (*American Society for Photogrammetry and Remote Sensing*) fotogrametri tekniğini, nesnelerden ve çevresindekilerden yayılan elektromanyetik enerjinin algılanması, değerlendirilmesi ve yorumlanmasıyla nesne ve çevresi hakkında güvenilir bilgiler elde etmeye yarayan sanat, bilim ve teknoloji olarak tanımlar (Wolf P. R, Dewitt B. A., 2014, s. 1).

Fotogrametri, tarihi yapıların klasik metotlarla çoğu kez yapılamayan özellikle karmaşık şekil ve motiflerin ölçekli çizimlerinde, bu şekilleri gerçek konumlarında ve bütün ayrıntıları istenen ölçekte vermesi nedeniyle (Marangoz, 2002, s. 27) tercih edilen çok önemli bir tekniktir. Mimari koruma projelerinin vazgeçilmez parçası olan mevcut durumla ilgili çizimlerin (rölöve çizimleri) hassas ve güvenilir bir şekilde ve kısa zamanda elde edildiği fotogrametri tekniği ayrıca analitik belgeleme (yapım özellikleri, bozulmalar, değişimler, vb.) için de kullanılmaktadır (Turan, 2004, s. 43). Bunun yanında diğer tekniklere göre daha pratik ve daha az maliyetli olması, fotogrametrik resmin elde edilmesi ve elde edilen resimlerin değerlendirilmesindeki otomasyon ve doğruluk, 3-boyutlu cisim koordinatlarının resimler-

[2] Kazı alanındaki eserler in situ şeklinde bulunduğunda fotoğraflanır ve çizimleri yapılır. Daha sonra envanterlik ve etüdlük olmak üzere 2'ye ayrılır.

deki ölçmelerden elde edilmesindeki kolaylık ve sürat fotogrametrinin hızla gelişmesini ve kullanım alanlarının çoğalmasını sağlamıştır (Marangoz, 2002, s. 27).

Fotogrametri, çekim tercihleri ve noktalarına göre yersel ve hava fotogrametrisi olarak 2 başlıkta incelenebilir. Yersel fotogrametri tekniğinde çeşitli ışık sistemleri, tripodlar ve yüksek çözünürlüklü fotoğraf makineleriyle çekimler yapılmaktadır. Hava fotogrametrisi tekniğinde ise üzerinde kamera olan "drone" veya İHA'lar yardımıyla fotoğraflar çekilir. Hava fotogrametrisinde kullanılan yüksek çözünürlüklü ve kolay kullanılabilen "drone"larla, çekim alanının dokümantasyonunu çıkarmak oldukça kolay hale gelmiştir.

Bu bağlamda yazılan birçok makalede[3] kültürel mirasın korunmasına yönelik örnekler ortaya konmuş, uygulamaları yapılmıştır. Genellikle 3-boyutlu modelleri yapılan yerler, köprüler, antik kentler, mimari yapılar ve arkeolojik alanlardır. Makalelerde bu yerlere ait uygulamalar yapılmış, uygulama sonuçları paylaşılmış, mekanların dokuları ve ölçümleri üzerinde durulmuştur.

5. Fotogrametrik Yöntemle Gerçekleştirilen RecoVR Projesi

Irak'ın en büyük ikinci şehri olan Musul'da tarihi çok eskilere dayanan birçok arkeolojik site bulunmakta, buralardan çıkan birçok eser de çeşitli müzelerde sergilenmektedir. İlk bölümde de bahsedildiği gibi IŞİD, Musul müzesinde heykellere, tarihi eserlere ve çeşitli yazıtlara geri dönüşü olmayan zararlar vermiştir. Bütün bunlar yaşanırken Mart 2015'te 2 arkeoloji öğrencisi Matthew Vincent ve Chance Coughenour, tahrip olan nesneleri yeniden oluşturmak için fotogrametri tekniğini kullanarak imgeleri 3-boyutlu hale getirmenin mümkün olup olmadığını anlamak amacıyla bir proje geliştirmiştir. 2016 yılında *The Economist* dergisinin bu projeye destek vermesiyle birlikte internet üzerinden kullanılabilen sanal gerçeklik uygulaması için işbirliği yapılmıştır (Danti, M.D., Allison Cuneo, A., Penacho, S. ve diğerleri, 2015, s. 10).

Bu işbirliğinin sonucu olarak kâr amacı gütmeyen ve kendilerini *Project Mosul (Rekrei)* olarak tanımlayan grup, evrensel mirasın korunması için müzelerin, anıtların ve çeşitli eserlerin fotoğraflarını toplayıp, eldeki bu verileri, doğal afet veya insanlar tarafından tahrip edilmiş eserlerin tekrar yaratılması ve korunmasında kullanılmasıyla harekete geçmiştir (https://projectmosul.org). Dijital restorasyon olarak adlandırılan bu projede, aslına uygun olarak yeniden üretmek için tarihi eserlere ulaşmak mümkün olmadığından, projenin internet sitesinden bu eserlerin fotoğraflarına sahip insanlardan ellerindeki fotoğrafları göndermeleri istenmiştir. Bu çağrıya cevap olarak proje grubuna, yerel halktan, bölgeyi ziyaret

[3] Murat Yakar, Yusuf Doğan "Mersin Silifke Mezgit Kale Anıt Mezarı Fotogrametrik Rölöve Alımı ve Üç Boyutlu Modelleme Çalışması"
Murat Yakar, Adem Kabadayı, Abdurahman Yasin Yiğit, Kader Çıkıkcı, Yunus Kaya, Sultan Seda Catin "Emir Saltuk Kümbeti Fotogrametrik Rölöve Çalişmasi ve 3 Boyutlu Modellenmesi"
Murat Yakar, Ahmet Suad Toprak, Ali Ulvi, Murat Uysal "Konya Beyşehir Bezariye Hanının (Bedesten) İha İle Fotogrametrik Teknik Kullanılarak Üç Boyutlu Modellenmesi" örnek olarak gösterilebilecek çalışmalardan bir kaçıdır.

edenlerden ve Irak Savaşı sırasında bölgeye yerleştirilen Amerikalı askerlerden ve dünyanın farklı yerlerinde bulunan insanlardan teknik olarak farklı açılardan çekilmiş çok sayıda 2 boyutlu fotoğraf gönderilmiştir. *Project Mosul (Rekrei)* çerçevesinde binlerce 2-boyutlu dijital fotoğraf, fotogrametri tekniğiyle 3-boyutlu hale getirilmiş ve sanal gerçeklik formatında internette kullanıma sokulmuştur (Görsel 5).

Görsel 5. RecoVR: Mosul Projesi. Youtube, The Economist, Erişim: 13.06.2018. https://bit.ly/2OLeaHx

Bu proje ile *Rekrei*, kendi internet sitesinde 3-boyutlu arşiv oluşturmakta gönüllülerden görseller toplamaktadır. Böylece dünyanın her yerinden ilgililerin yararlandığı dijital bir sanal ortam oluşturulmuştur (Borda A., Bowen P. J. ve diğerleri, 2017 s. 13).

Yok olmuş tarihi eserlerin önceden çekilmiş fotoğraflar yoluyla sanal ortamda nasıl tekrar üretilebileceğini ortaya koyan RecoVR Projesi, dünya çapında binlerce kişinin çektiği eser fotoğraflarından oluştan dijital koleksiyonla, kültürel mirasın korunmasına yönelik potansiyeli ortaya koyduğu gibi dünya kültürel mirasının yeniden üretilmesinde yeni bir yöntemin mümkün olduğunu da herkese açık dijital ortamla göstermiştir. RecoVR projesini anlatırken tarihi eserlerin insanlığın ortak mirası olduğu ve bu mirasın korunmasının da kitle kaynaklı olabileceğinden bahseden Chance Coughenour, fotogrametri tekniği kullanılarak dünyanın her yerindeki kültürel mirasın yeniden yapılabileceğini ama asıl yapılması gerekenin eserlerin yok olmadan kopyalarının çıkarılması ve saklanması olduğuna işaret etmiştir.

Bu bağlamda bu makalede amaçlanan yok olmasını veya tahrip olmasını beklemeden ülkemizdeki çok kıymetli kültürel mirasların bir an önce dijital olarak arşivlenmesi için girişimde bulunmaktır. Böylece eserler hem her tür tahribata karşı korunmuş olacak hem de dijitalleştirilerek dünyaya açılabilecektir.

6. Taşınabilir Objelerde Fotogrametri Tekniği

Genellikle daha büyük yapıların veya alanların 3-boyutlu modellerinin oluşturulması için kullanılan fotogrametri tekniği, gelişen teknik olanaklarla birlikte daha küçük objeler için de kullanılmaya başlanmıştır. Mikro fotogrametri yöntemiyle çok küçük parçaların ölçülmesi, incelenmesi ve sonrasında 3-boyutlu yazıcılardan çıktı alınması mümkün hale gelmiştir. Angela Mancuso ve Andrea Pasquali, dijital fotogrametri yöntemiyle Göreme'de ça-

lışmış duvarların 3-boyutlu modellerini çıkarmış, duvardaki rölyeflerden o döneme ait keski kaleminin boyutlarını ölçerek, 3-boyutlu çıktısını almışlardır (2015, s. 15) (Görsel 6, 7).

Görsel 6. Andrea Pasquali - Angela Mancuso. Erişim: 12.06.2018. https://bit.ly/2D1TCEf

Görsel 7. Andrea Pasquali - Angela Mancuso. Erişim: 12.06.2018.

Dünyayı gördüğümüz gibi sunma, gördüğümüz gibi gösterme isteği sonrasında gelişen yeni teknik ve teknolojilerin başında 3-boyutlu sistemler gelir. 3-boyutlu modelleme ve kaydetme sistemleri objelerin hem olduğu gibi saklanmasına hem de daha sonra farklı bağlamlarda da incelenmesine olanak sağlar. Lazer tarama veya fotogrametri tekniğiyle üretilen 3-boyutlu modeller, üzerlerinde birçok bilgiyi incelememize olanak verir.

3-boyutlu modellemede önemli noktalardan birisi modellenen nesnenin biçimini doğru vermenin yanı sıra üzerindeki dokunun da doğru biçimde oluşturulmasıdır. Bu bağlamda 2-boyutlu, görüntüyü 3-boyutlu görüntüye çevirirken bilgisayarda kullanılan programın referans noktalarının iyi belirlenebilmesi için dikkat edilmesi gereken noktalar vardır. Öncelikle bu çekim teknikleri uygulanırken objenin cam veya camsı özellikte olmaması ve yansıtan bir yapısının bulunmaması gerekmektedir. Metal, plastik gibi bazı objelerin parlama özelliği olduğundan 3 boyutlu modellemede bu objelerin tercih edilmemesi ve ışığın

doğru biçimde kullanılması gerekir. Modelleme için kullanılan objenin herhangi bir tarafının karanlıkta veya çok aydınlıkta kalmamasına dikkat edilmelidir.

Taşınabilir objelerin çekiminde de çekim aşamasında teknik olarak birçok sıkıntı yaşanabilmektedir. Işık ve cihaz ayarları tam olsa da bazı durumlarda objeye dokunulamayabilir. Bazı durumlarda ise çekim için çok uzun süre olmayabilir. Hemen her duruma uygun kolay uygulanabilir teknikler vardır.

Örnek olarak;

- *Photo booth* tekniği 100'lerce kameranın bulunduğu bir kürenin içerine konan objenin çekilmesiyle oluşur. Genel olarak hareketli nesneleri çekmek için kullanır. Çok kısa bir sürede objenin hemen her açısından görüntü almak mümkündür. Fakat çok maliyetli bir tekniktir.

- *Turntable* tekniğinde obje döner bir tabla üzerine konulur ve tek kamera sabit her kareden sonra kısa aralıklarla döner tabla kendi etrafında döner. Bu teknikte otomatik dönen tabla veya elle çevrilen tabla kullanılır. Eğer elde tabla yoksa kamera sabit obje elle döndürülmek şartıyla her açıdan fotoğraflanır.

- *Moving camera* tekniği, turntable tekniğinden farklı olarak obje sabit durur çekim yapacak kişi objenin etrafında döner. Aşağıdan, orta seviyeden ve yukarıdan yaklaşık 5 ila 15 derece kayarak çekilen görüntüler dijital ortamda objeyi çok detaylı görmemizi sağlar.

Bunlar dışında *flying camera* denen bir teknik de mevcuttur. Hava fotogrametrisi için kullanılır. Çekilmek istenen alan küçük objede olduğu gibi mümkün olduğunca çok sıklıkta fotoğraflanır.

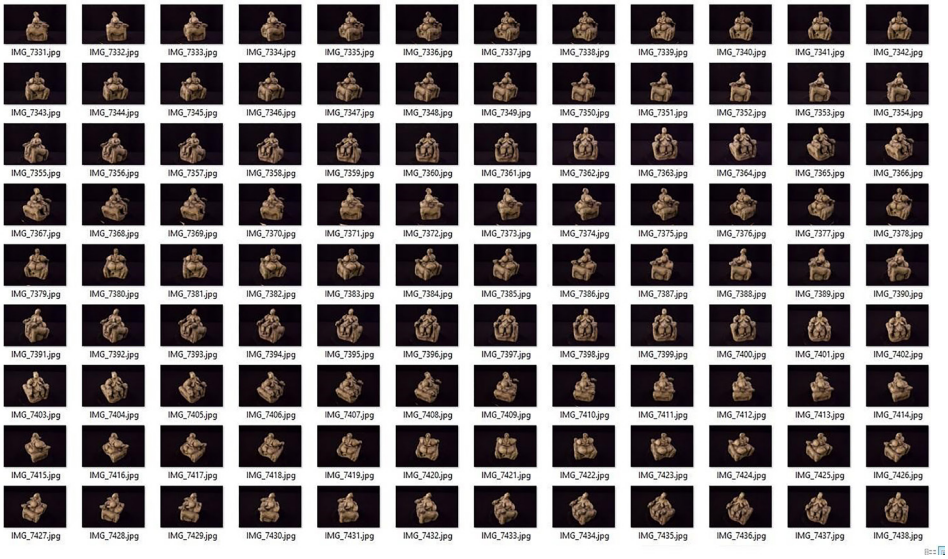
Bu çekim tekniklerinden birini uyguladıktan sonra bilgisayar ortamındaki dijital hale getirilmiş görsellerin birbirlerine uygun şekilde birleştirilmesi işlemini yapmak gerekir. Bu bağlamda bütün çekilen fotoğrafların teknik olarak aynı renk yoğunluğu, ışığı, kontrast ayarları yapılmalıdır. 2-boyutlu haldeki dijitalleşmiş fotoğraflar 3-boyutlu model haline, piyasada bulunan çeşitli programlar yardımıyla çevrilir. Agisoft Photoscan, Photomodeler, Autodesk ReCap gibi programlar kullanılabilir.

7. Fotogrametri Uygulaması

Literatür taraması yapıldığında yapılan çalışmalarda fotogrametri tekniğinin tarihi yapılarda, mimari alanlarda ve arkeolojik kazı alanlarında kullanıldığı tespit edilmiştir. Türkiye'de konuyla ilgili olarak yapılan çalışmaların arkeoloji, jeozedi ve fotogrametri, mimarlık, jeoloji mühendisliği, bilgisayar mühendisliği gibi alanlardan geldiği görülmektedir. Yapılan bu çalışmaların odağında ise uygulama alanı olarak büyük ölçekli mimari yapılar (binalar, tarihi köprüler, antik tiyatrolar, tarihi çeşmeler gibi) bulunmaktadır. Bu makalede, küçük ölçekli, taşınabilir bir tarihi eser üzerinde fotogrametri uygulaması yapılması planlanmıştır. Uygu-

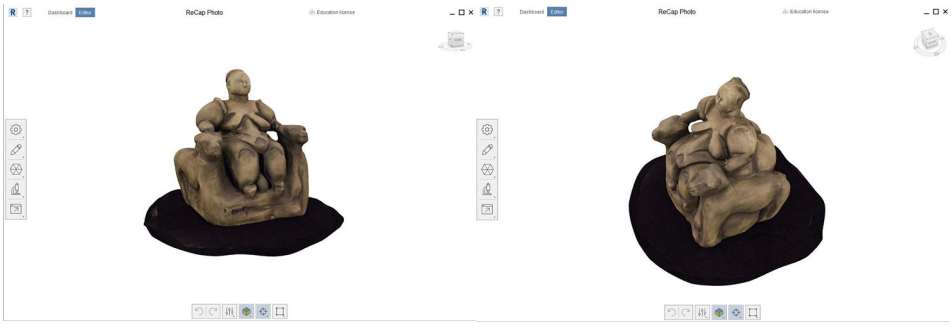
lama için Anadolu Medeniyetleri Müzesinde yer alan Ana Tanrıça heykelinin seramikten bir kopyası yapılmıştır. Bu eser, seramiğin yapısı, üzerinde ışığı yansıtan parlak bir yüzeyin olmaması ve üzerindeki detayların güçlü olmasından dolayı fotogrametri çalışması için uygun bir obje olarak değerlendirilmiştir.

Orijinal heykelcik, 20 cm yüksekliğinde ve MÖ 5750 yılına tarihlenmiş Çatalhöyük kazılarında bulunmuştur. Pişmiş topraktan yapılmış bu heykelcik tahta oturan ve doğum yapan kadını betimlemektedir. Aşağıda örneğini bulacağınız Ana Tanrıça figürünün 3-boyutlu görseli gerçeğe yakın bir kopyası kullanıldığı için *turntable* tekniği kullanılarak yapılmıştır. Canon 5D Mark II ile 24/105mm lens kullanılmış, çeşitli açılardan 150'ye yakın fotoğrafı çekilmiştir (Görsel 8).

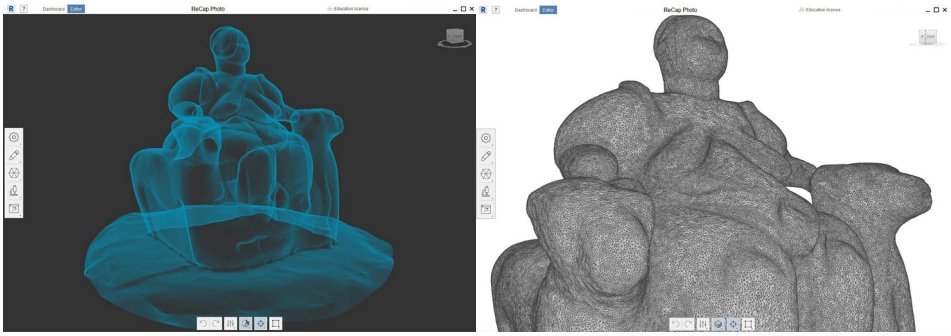


Görsel 8. Çeşitli açılardan çekilmiş Ana Tanrıça heykeli figürü fotoğrafları (kişisel arşiv)

Autodesk ReCap programına atılan fotoğrafları program otomatik olarak birleştirme işlemini yaparak objenin 3-boyutlu görüntüsünü vermiştir. Bu gelen görüntü üzerinde istenmeyen renk, doku ve gölgeler olabilmektedir. Bu programla çıktılar üzerinde değişiklikler de yapmak mümkündür. Kullanım alanına göre bu uygulama dışında, çıktısı alınan görsel üzerindeki hataları veya eksikleri, çeşitli 3-boyutlu programlar yardımıyla da temizlemek mümkündür. Kullanılan Autodesk ReCap bu kolaylığı sağlamaktadır (Görsel 9, 10).



Görsel 9. Çekilen fotoğrafların Autodesk tarafından üretilen 3-boyutlu görüntüsü (kişisel arşiv)



Görsel 10. Çekilen fotoğrafların Autodesk tarafından üretilen 3-boyutlu görüntüsü (kişisel arşiv)

Bu fotoğraflarda Autodesk ReCap programının oluşturduğu Ana Tanrıça modeli görülmektedir. Bu program objenin ister 3-boyutlu halini, ister röntgenlenmiş halini istersek de tel kafes (*wireframe*) olarak inceleme şansını sağlamaktadır.

Daha sonra kullanım alanına göre fotogrametrik veriden elde edilen modeli görselleştirmek için model, VRML'ye (Virtual Reality Modeling Language - Sanal Gerçeklik Modelleme Dili) dönüştürülebilir (Duran, 2002, s. 404). VRML formatı, interaktif 3-boyutlu vektör grafikleri tanımlar. Aynı şekilde Android ve IOS platformlarında da bu görselleri, 3-boyutlu hale getirmek mümkündür. Bunun için üretilen programlarda bir rehber yardımıyla nasıl fotoğraflanması gerektiği anlatılmakta daha sonra çıktıyı istenen platformda kullanılabilecek şekilde sunmaktadır.

Maliyeti diğer yöntemlere göre çok daha düşük olan bu teknik sayesinde Kültürel Mirası korumak için birçok proje yapılabilir. Örnek bir proje ile Anadolu Medeniyetleri müzesinde yer alan Paleolitik dönemden günümüze kadar gelen birçok eser bu teknik sayesinde dijitalleşir, arşivlenir ve hatta ders materyali olarak kullanılabilir. Bu teknikle tehdit altındaki ören yerleri de dijital hale çevrilip saklanabilir, ders materyali olarak da kullanılabilir.

8. Sonuç

Bu bilgiler ışığında tarihi eserlerin korunmasında teknolojiden yararlanmanın faydalı, kullanışlı ve düşük maliyetli olduğunu söylemek mümkündür. Tarihi eserlerin dokümantasyonu 3-boyutlu tarama yöntemleriyle yapılırsa, olası bir tahribat sonrası eseri en detaylı haliyle yeniden oluşturma şansı artacaktır. Bu nedenle, özellikle müzelerin eldeki eserin, her açıdan çekilmiş fotoğraflarını bulundurmaları, olası bir tahribat sonrası eserin tekrar üretilmesini kolaylaştırır. Fotogrametri teknolojisi bize eldeki fotoğraflarla detaylı bir şekilde 3-boyutlu uygulama yapma olanağı sunar. Bunun yanında fotogrametri, objelerin veya yapıların dijital halini saklamamızı ve daha sonra tekrar inceleme imkânı sunar. Aynı obje veya yapı yıllar sonra tekrar fotogrametri tekniği ile dijitalleştirilirse önceki ve sonraki görseller kıyaslanabilir, zaman içerisindeki bozulmaları net bir şekilde izleme şansı yakalanır. Dijital ortama atılmış bu görsellerin detaylı inceleme için arşivlenmesi, bu arşivin eğitim-öğretim materyali olarak kullanılması ve oluşturulacak bir web sayfasından dış kullanıcılara açılması sağlanabilir ve eserlerin daha geniş kitleler tarafından tanınması sağlanabilir.

Elde edilen görsellerin farklı yöntemlerle işlenmesi yeni olanaklar da sunabilir. Örneğin, eserlerin fotoğrafları kullanılarak nesnenin 3-boyutlu görüntüsü artırılmış gerçeklik veya hologram teknolojisi de kullanılabilir ve üretilen çeşitli görseller gezici sanal gerçeklik müzesi ile farklı yerlerde insanlarla buluşabilir.

3-boyut programlarda eserlerin çiziminin yapılması uzun zaman alır. Bu programları kullanmadan da çekilen bir eserin 3-boyutlu görüntüsünü üretmek mümkündür. Fotogrametri için üretilmiş programlar veya çeşitli eklentiler yardımıyla üretim yapmak mümkündür. Bu bağlamda fotogrametri tekniğiyle üretilen 3 boyutlu görsellerden herkes kendi kişisel arşivini oluşturabilir.

Gazeteci yazar Özgen Acar'ın 17 Ekim 2011 tarihinde Cumhuriyet gazetesine yaptığı röportajda da söylediği gibi "ait olduğu tarihten koparılan" birçok eser bulunmaktadır. Türkiye'den kaçırılan ve Berlin Müzesinde sergilenen Bergama Sunağı ve *British Museum*'da sergilenen Bodrum Mozellium'u fotogrametri yöntemi kullanılarak ülkemizde de en azından sanal gerçeklik teknolojisi kullanılarak sergilenebilir.

Kaynakça

Borda A., Bowen P. J. (2017). Electronic Workshops in Computing (eWiC) / Smart Cities and Cultural Heritage – A Review of Developments and Future Opportunities. *Electronic Visualisation and The Arts* (EVA 2017). s. 9-18. Londra: BCS

Danti, M.D., Allison, Cuneo, A., Penacho, S.,Rouhani, B., Gabriel ,M.,Kaercher,K., O'Connell ve diğerleri. (Nisan, 2015) ASOR Cultural Heritage Initiatives (CHI): Planning for Safeguarding Heritage Sites in Syria and Iraq. *Weekly Report*, s. 77–78.

Duran, Z., Toz, G. (2002). Tarihi Eserlerin Fotogrametrik Yöntemle 3d Modellenmesine Örnek. *Selçuk Üniversitesi Jeodezi ve Fotogrametri Mühendisliği Öğretiminde 30. yıl Sempozyumu Bildiri Kitabı*, 68, s. 403-410. İstanbul: Nobel Yayın Evi.

Duran Z., Atik, M., E., Çelik, M., F. (2017). Yersel Fotogrametrik Yöntem ile Yersel Lazer Taramanın Karşılaştırılması ve Doğruluk Analizi. *Harita Dergisi*, s. 202-227. Ankara: Ankara Matbaası.

Güvenç, Bozkurt. (1979). *İnsan ve Kültür*. İstanbul: Remzi kitabevi.

Haviland W. A., Prins H. E., Walrath D. Walrath, D. ve diğerleri. (2008). *Kültürel Antropoloji*. İstanbul: Kaknüs Yayınları.

Kaderli, Leyla. (2014). Kültürel Miras Koruma Yaklaşımlarının Tarihsel Gelişimi. TÜBA-KED, s. 29-41.

Karaarslan, Vedat S. (2014). Arkeoloji ve Bilişim Teknolojileri Yakınsaması. Doç. Dr. Selçuk Özdemir, İlker Tabak (Ed). *Türkiye Bilişim Derneği 31. Ulusal Bilişim Kurultayı Bildiriler Kitabı*. 31, s. 117-125. Ankara: Miki Matbaacılık.

Lichti, D. D., Gordon, S. J. (2004). Error Propagation in Directly Georeferenced Terrestrial Laser Scanner Point Clouds for Cultural Heritage Recording. *Terrestrial Laser Scanner Point Clouds for Cultural Heritage Recording, In Proceedings of FIG Working Week*, 22-27, s. 52-68. Atina: Fig Working.

Mancuso A. ve Pasquali A. (2015) *Digital Micro-Photogrammetry New Ways To Dialogue With Future Researchers*. International Conference on Cultural Heritage and New Technologies. s. 8-24. Viyana: Visual Heritage.

Marangoz, M. Aycan. (2002). Sayısal Kameralarla Tarihsel Yapıların Rölövelerinin Çıkarılması Olanakları. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul.

Oy, Harun. (2011). İlk Tunç Çağ'da Batı Anadolu'nun Sosyo Ekonomik Yapısı. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Selçuk Üniversitesi, Konya.

Turan, Mine. (2004). Mimari Fotogrametri Alanındaki Çağdaş Gelişimlerin Değerlendirilmesi. *Gazi Üniversitesi Müh. Mim. Fak. Dergisi*. 19, s. 32-44.

Tylor, Edward Burnett. (2016). "Kültür Bilimi" (E. Dağbacı, Çev.). *ViraVerita*. Erişim: 14.06.2018 https://viraverita.org/e-dergi/4/kultur-bilimi-cev-esra-dabagci

Yakar, M., Doğan Y. (2017). Mersin Silifke Mezgit Kale Anıt Mezarı Fotogrametrik Rölöve Alımı ve Üç Boyutlu Modelleme Çalışması. *Geomatik Dergisi*, 2/1, s. 12-17.

Yakar, M., Kabadayı A., Yiğit, Y., A. ve diğerleri (2016). Emir Saltuk Kümbeti Fotogrametrik Rölöve Çalışması ve 3 Boyutlu Modellenmesi. *Geomatik Dergisi*, 1/1, s. 14-18.

Yakar, M., Toprak A., ve diğerleri. (2015). Konya Beyşehir Bezariye Hanının (Bedesten) İha İle Fotogrametrik Teknik Kullanılarak Üç Boyutlu Modellenmesi. *16. Türkiye Harita Bilimsel ve Teknik Kurultayı Bildiri Kitabı.*

Yakar M.,Yılmaz M., H. (2008). Kültürel Miraslardan Tarihi Horozluhan'ın Fotogrametrik Rölöve Çalışması ve 3-Boyutlu Modellemesi. *Selçuk Üniversitesi. Müh.-Mim. Fak. Dergisi*. 23, s. 25-33.

Yaşayan A., Uysal M., Varlık, A. ve diğerleri. (2011) Fotogrametri. *Anadolu Üniversitesi Yayınları*. s. 44-56.

Wolf P. R, Dewitt B. A., Wilkinson B. E. (2014). *Elements of Photogrammetry with Application in GIS*. New York: MacGraw-Hill Education Press.

Can, Müşerref (2009) Türkiye Cumhuriyeti Kültür ve Turizm Bakanlığı Teftiş Kurulu. Erişim: 12.06.2018. https://bit.ly/2ApV9kZ

Cumhuriyet Gazetesi. Erişim: 10.06.2018. https://bit.ly/2O3qVYT

The Economist. Erişim: 14.06.2018. https://econ.st/2yvXS8T

Chnt. Erişim: 14.06.2018. https://bit.ly/2D1TCE

SANAT YAZILARI, 2018; (39): 401-421 / DERLEME MAKALESİ

KAMERA KÜLTÜRÜNÜN YÜKSELİŞİ VE KİMLİK OYUNLARI

THE RISE OF CAMERA CULTURE AND IDENTITY GAMES

ÖZLEM ŞİMŞEK ESİN
Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Sanat ve Tasarım Doktora Programı
ozlemsmsk@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-3656-8680

Öz: *Kamera karşısında gerçekleştirilen maskelenme ve cross-dressing performanslarının bugüne ulaşan en erken örnekleri, fotoğrafın kamusal ve ticari bir araç olarak toplumsal yükselişe geçtiği, 1860 sonrasında gerçekleşir. 19. yüzyılın ikinci yarısında, farklı toplum ve sınıftan, birbirinden farklı modernlik deneyimleri yaşayan üç kadın; İtalyan kökenli aristokrat Kontes Virginia Oldoini Castiglione, Paris'de, alt sınıftan bir hizmetçi olan Hannah Cullwick, Londra'da ve Mısır-Osmanlı Prensesi Nazlı Hanım, Kahire'de, fotoğraf kamerasının önünde tebdil-i kıyafete girerek, özportreler ve benlik temsilleri üretirler. Bu temsillerde, Castiglione, İkinci İmparatorluk Paris'inde dönemin popüler imgelemine ait kadın rollerinin, Cullwick, Viktorya Dönemi İngiltere'sinde kadınlık söylemini oluşturan "hanımefendi" (lady) ve "işçi kadın" stereotiplerinin, Nazlı Hanım, II. Abdülhamid Osmanlı'sında turistler için üretilen oryantalist fotoğraf serilerindeki harem temsillerinin parodisini yaparlar. Bu makalenin amacı, bahsi geçen üç kadının fotografik etkinliklerinin muhteviyatını, maskelenme ve cross-dressing teorileri ışığında okumak ve yorumlamaktır.*

Anahtar Sözcükler: *Maskelenme, Cross-Dressing, Tebdil-i Kıyafet, Özportre, Prenses Nazlı Hanım, Kontes Castiglione, Hannah Cullwick.*

Abstract: *The earliest examples of masquerades and cross-dressing performances performed for the camera took place after 1860s, when photography became a ascendant as a public and commercial medium. In the second half of the 19th century, three women; Italian born aristocrat Virginia Oldoini, Countess of Castiglione in Paris; Egyptian Ottoman Princess Nazlı Hanım in Cairo; Victorian maidservant Hannah Cullwick in London produced several self-*

GELİŞ TARİHİ: 02.08.2018 | **KABUL TARİHİ:** 27.09.2018

portraits and self representations by presenting themselves to the camera. Castiglione posed as women figures from the popular imagination of The Second Empire in France, Nazlı Hanım parodied harem representations in the orientalist photographs produced during the Abdulhamid II region in Ottoman Empire, Cullwick challenged the "lady" and "worker woman" stereotypes that make up the discourse of femininity in the Victorian England. The aim of this paper is to read the contents of three women's photographic activities and performances in the light of masquerade and cross-dressing theories.

Keywords: *Masquerade, Cross-Dressing, Disguise, Self-Portrait, Princess Nazlı Hanım, Countess of Castiglione, Hannah Cullwick.*

Giriş

19. yüzyılın ikinci yarısında, henüz maskelenme[1] ve *cross-dressing*[2] kavramları teorileştirilmemişken farklı ülkelerde farklı modernlik deneyimleri yaşayan Kontes Virginia Oldoini Castiglione (1839-1899), Paris'te, alt sınıftan bir hizmetçi olan Hannah Cullwick (1833-1909), Londra'da ve Mısır-Osmanlı Prensesi Nazlı Hanım (1853-1913), Kahire'de, kameranın önünde tebdil-i kıyafete girerek, temsilin alışıldık yapısını bozan ve kadınlığa dair yerleşik stereotiplere sataşan özportreler üretirler. Fotoğrafların içerikleri, Nazlı Hanım, Kontes Castiglione ve Hannah Cullwick tarafından belirlendiği için sözü edilen fotoğraflar, kendileri tarafından çekilmese de özportre olarak değerlendirilmiştir. Bu özportreler, kamera kültürünün yükselişe geçtiği 1860 sonrasında, kadınlığı bir toplumsal cinsiyet kategorisi olarak kuran stereotiplere sataşan performanslar olarak değerlendirilip birlikte ele alınmıştır.

Bu makalede, öncelikle 1860 sonrasında kamera kültürünün yükselişinin koşullarına değinilmiştir. Ardından, fotoğraf kültürünün yükselişinin stereotiplerin dolaşıma girmesine ve anlamlarını sağlamlaştırmasına olan etkisi üzerinde durulmuştur. Kontes Castiglione'nin Paris'de, Cullwick'in Londra'da ve Nazlı Hanım'ın Kahire'de fotoğraf kamerasının önünde tebdil-i kıyafete girerek ürettikleri özportreler ve benlik temsillerinin kamera kültürünün yükseldiği 1860 sonrasında dönemin koşullarıyla ilişkisi yorumlanmıştır. Son olarak, maskelenme ve *cross-dressing* teorileri ışığında, Kontes Castiglione, Hannah Cullwick ve Nazlı Hanım'ın fotoğraf etkinliklerinin okuması yapılmıştır. Castiglione'nin, Cullwick'in ve Nazlı Hanım'ın kameranın önünde gerçekleştirdikleri tebdil-i kıyafet performanslarının, maskelenmeye feminist bir strateji olarak yaklaşan eleştirmenlerin bahsettiği şekliyle temsilde çatlaklar yaratıp yaratmadığı, *cross-dressing* teorilerinin vaat ettiği gibi bütün ve birleşik bir kimlik fikrine dair krizler ortaya koyup koyamadığı soruları, cevaplandırılmaya çalışılmıştır.

Kamera Kültürünün Yükselişi

Kamera karşısında gerçekleştirilen maskelenme ve *cross-dressing* gibi toplumsal cinsiyet performanslarının bilgimize ulaşan en erken örnekleri, fotoğrafın kamusal ve ticari bir araç

---

[1] Joan Riviere'nin orjinal ismi "Womanliness as Masquerade" olan 1929 tarihli makalesi, 2012 yılında Özgür Öğütçen çevirisiyle "Tebdil-i Kıyafet Olarak Kadınsılık" başlığıyla, Suret dergisinin birinci sayısında yayınlanmıştır. Judith Butler'ın ilk Türkçe baskısını 2008 yılında yapan "Cinsiyet Belası" kitabının Başak Ertür tarafından yapılan çevirisinde ise Riviere'nin makalesine "Maskelenme Olarak Kadınsılık" ismiyle referans verilmiştir. Masquerade kavramı, kadınsılığın abartıyla bir maske olarak üstlenilmesi anlamı taşırken tebdil-i kıyafet kavramı, merkeze kıyafet değişimini alarak bir kimlik dönüşümünü tanımlar. Masquerade ise kıyafet değişimini içerebileceği gibi içermeyebilir de. Bu nedenle masquerade kavramının karşılığı olarak "Cinsiyet Belası"nın Türkçe çevirisinde kullanıldığı gibi kadınsılığı bir maske olarak üstlenme anlamı taşıyan maskelenme kavramı tercih edilmiştir.

[2] Cross-dressing, karşı cinsle bağdaştırılan kıyafetleri ve jestleri bir tür performans olarak, teatral etki yaratarak giyinmek anlamına gelen "drag" terimini de kapsayacak şekilde bütünlüklü bir kimlik geçişini tarif eder. Türkçe terminolojide cross-dressing kavramının anlamını tam olarak karşılayacak bir kavram olmadığından orjinal haliyle cross-dressing kullanılmıştır.

olarak toplumsal yükselişe geçtiği 1860 sonrasında gerçekleşir. Erken dönem fotoğraf tekniği "*dagerreyotipi*" *(daguerreotype)*, yüksek maliyeti ve zahmeti nedeniyle aristokrat sınıfa özgü bir etkinlik olarak kalır ve toplumun geneline yayılamaz. Dagurreotip karşısında görece uygun maliyetli cam negatif ve hem uygun maliyetli hem de çoğaltma imkanı tanıyan *carte de visite* tekniklerinin, 1860 sonrasında kullanılmaya başlanması ile fotoğraf stüdyolarının sayısı artar. Fotoğraf, geniş kitlelere yayılarak demokratikleşir. Charles Baudelaire, fotoğrafın "sanatların düşmanı" olduğunu ilan ettiği 1859 tarihli "Fotografi Sanat mı?" isimli makalesinde "Sefil toplum, topyekûn bir Narsis gibi, madene sıvanan imgesini seyretmeye hücum etti" diyerek fotoğrafın popülerliğini de eleştirir (2002, s. 25-27). Bir portre fotoğrafına sahip olmak için stüdyolara akın eden 19. yüzyıl insanları, kameranın önünde toplumsal sınıfları, meslekleri ve cinsiyetlerine uygun aksesuar ve dekorlar içerisinde pozlar verirler. 1860'lara gelindiğinde fotoğraf stüdyoları, "tüm toplumsal rollere uygun maskelerin hazır bulunduğu" mekanlara dönüşmüştür (Freund, 2006, s. 61).

Dönemin kolodyum ve *carte de visit* fotoğraflarında, üst sınıftan bir devlet görevlisi, çalışma masasının yanında, fotoğraf kamerasına gururla bakar. İkinci İmparatorluk Dönemi Fransa'sında kocasının koluna girmiş, Parisli burjuva veya aristokrat sınıftan bir kadın ya da Viktorya Dönemi İngiltere'sinde bir sandalyeye yaslanmış, saygıdeğer hanımefendi *(lady)* pozu, üst ve orta sınıf kadınlar için genel pozlardır. Her ne kadar polisin takibine uğrasa da erotik ve pornografik *carte de visit* fotoğraflar, pazarın önemli bir alanını işgal eder. Kadın ve erkeklerin pozlarından ve kılık kıyafetlerinden 19. yüzyıl modern toplumundaki konumlarını, sınıflarını, yaşlarını ve saygınlık derecelerini anlamak mümkün olur. Görsel 1'de, 3. Napolyon (1808-1873), üniforması, nişanları ve bedeninin rahatlığıyla İmparatoriçe Eugenie (1826-1920), kostümünün göz alıcılığı ve sandalyeye yaslanmış duruşuyla toplumsal sınıflarına, cinsiyetlerine ve pozisyonlarına uygun pozlar verirken görülürler.

Görsel 1. Pierre-Louis Pierson, 1860–1870, Fransız İmparatoru 3. Napolyon ve İmparatoriçe Eugenie / French Emperor Napoleon III and Empress Eugenie. Metropolitan Müzesi. Erişim: 26.07.2018. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/269659

19. yüzyıl Osmanlı toplumunda, Müslüman kadınların fotoğraf stüdyolarına giderek fotoğraf çektirmeleri, yerleşik dini-ahlaki kurallar ve alışkanlıklar açısından mümkün olmasa da üst sınıf ve kraliyet mensubu kadınların fotoğraf çektirdikleri bilinmektedir. Bugüne ulaşan, Görsel 2'nin de aralarında olduğu portre fotoğraflarından anlaşıldığı üzere, onlar da fotoğraf kamerasının karşısında, Batılı çağdaşlarına benzer pozlar içinde dururlar: Ellerinde bir mektupla bir sandalyede otururken ya da bir koltuğa hafif yaslanmış şekilde. Bu dönemde Osmanlı coğrafyasındaki fotoğraf stüdyolarının ana gelir kaynağı ise aslen, Batılı gözler için üretilmiş oryantalist fotoğraf serileridir. Bu fotoğraflarda kadınlar, Batı'nın gözündeki Doğulu "odalık" ve harem fantezilerini karşılayacak şekilde temsil edilirler.

Stereotipler Ne İşe Yarar?

Fotoğrafın bir kitle iletişim aracı olarak ortaya çıkmasıyla yeni tip bir koleksiyonculuk doğar. 19. yüzyılda, "geniş bir ulusal kimlik fikrinin tezahürü" olarak aile bireylerinin fotoğraflarının yanında, kraliyet mensuplarının ve ünlülerin portreleri toplanır ve birlikte sergilenir (Plunket, 2003, s. 55). Bu koleksiyonculuk ve değiş tokuş etkinliği, stereotipleri besleyen duruşlar ve pozların sürekli tekrarını, kopyalanmasını ve toplumun kesimlerine yayılmasını sağlar. Sürekli icra ve dolaşım, kodların geçerliliğini ve etkisini sağlamlaştırarak stereotiplerin de gücünü artırır.

Görsel 2. Abdullah Biraderler, 1865, Refia Sultan/ Princess Refia Hanım.
Öztuncay, Bahattin. (2008) Hatıra-i Uhuvvet Portre Fotoğtafların Cazibesi:1855-1950.
İstanbul: Aygaz, s. 81.

Michel Foucault, 18. yüzyılda kapitalizm ile birlikte gelişen ve "modernliğe girme eşiği" olarak tanımladığı bedenin politik kuşatılmışlığının, temelde ekonomik bir kuşatma olduğunu belirterek bedenlerin, ekonomik olarak verimli olabilmelerini sağlamak için iktidar ilişkileri tarafından bir takım uysallaştırma pratiklerine maruz bırakıldıklarını söyler (2003, s. 105). Stereotipler de bu uysallaştırma pratiklerinin parçasıdır. Craig Owens'a göre stereotipin işlevi, yönetimin, ekonominin ve toplumsal cinsiyetin yerleşik tesislerine uygun, "itaatkar" ve "uysal" ideolojik özneler üretmektir. Stereotip, hareketli bedeni söker, onu "kesintili jestler" ve "poz dizileri" olarak yeniden üretir. Stereotip sayesinde beden, söylem tarafından ele geçirilmiş, siyaset ve ideoloji tarafından gözaltına alınmıştır (1992, s. 194-195). Owens, stereotiplerin işleyişini kesintiye uğratmak için "yansıtıcı hile" olarak tanımladığı "poz kesme"yi işaret eder ve pozun birini, ötekinin bakışına hali hazırda donmuş bir imge olarak sunduğunu söyler. Poz, stratejik bir değere sahiptir; bakış *(gaze)* tarafından talep edilen hareketsizliği taklit ederek bakışın gücünü kendisinin üstüne geri yansıtır ve bakışı teslim olmaya zorlar. Poz ile yüzleştiğinde bakışın kendisi hareketsiz kalır (1992, s. 196-198). Amelia Jones, feminen pozların, yani erkek arzusunu temsil eden kadınlığın pozunu kesmenin, "aynı anda hem bakışa yenik düşmek hem de böyle bir boyun eğmeye rağmen bakışın kendisini [...] teslim olmaya zorlamak" anlamına geldiğini belirtir (1998, s. 154).

Fotoğraflar, anlamlarını toplumsal cinsiyet, sınıf, ırk, yaş gibi kimlik işaretlerinin modern toplumlarda nasıl icra edileceklerini belirleyen stereotiplerle iş birliği içinde kazanır. Toplumsal cinsiyet kodları elbette stereotiplere bağımlıdır. Roland Barthes'ın değindiği gibi fotoğrafın anlamı da öyle. Barthes, fotoğrafın "sadece anlamın hazır-yapım öğelerini şekillendiren stereotiplendirilmiş davranış stokunun varlığı sayesinde anlam ifade" ettiğini belirtir (Barthes, 1977, s. 22). Fotoğraf etkinliği, stereotiplerin hem sahnelenerek yeniden üretildiği hem de dolaşıma girdiği bir temsil alanıdır. Viktorya İngiltere'sinden üst sınıftan bir hanımefendi pozu, hanımefendilik kategorisine dair stereotiplerin neler olduğunun bilgisini taşır. Kadınlar, sınıfını ve saygınlığını aynı anda belirtecek bir kılık kıyafet içinde poz verdikleri fotoğraflarda, soylu, temiz, narin, beyaz, ahlaklı gibi hanımefendilik kategorisinin stereotiplerini sergilerler.

Fotoğraf tekniğindeki gelişmeler, kişinin kendi imgesine sahip olma ayrıcalığını toplumun geniş kesimleri tarafından ulaşılır olmasına olanak sağlarken, tebdil-i kıyafete girerek poz verme pratiğinin de yaygınlaşmasını sağlar. Fotoğrafın anlamını stereotiplere yaslanarak kazanması, fotoğraftaki kişinin verdiği pozdan ve kılık kıyafetinden sınıfının, toplumsal cinsiyetinin, dininin ve ırkının anlamlandırılabiliyor olması, fotoğrafın aynı zamanda stereotiplerin işleyişlerini kesintiye uğratma etkisini de üretebileceği anlamına gelir.[3] Bu etki, stereotiplerin fotoğrafla olan ilişkisini ona karşı kullanarak hayata geçer. Maskelenme ve *cross-dresssing* performansları, kimliğin yerleşik işaretlerini belirleyen stereotipleri ve dav-

[3] 1980'lerde "postmodernizmin fotografik etkinliği" olarak tanımlan bu tarzın tarihi aslen kamera kültürünün yükseldiği 1860'lı yıllara dek uzanır.

ranış kodlarını poz kesme yoluyla sökerler. Poz kesme, uysallaştırma pratiklerinin ekonomik olarak verimli olması beklenen toplumsal cinsiyetli bedenden taleplerini açığa çıkarır; stereotiplerin iktidar ilişkileri tarafından üretilmiş yapısına işaret eder ve yabancılaşma etkisi üretir. Yabancılaşma, stereotipin etkili olabilmesi için muhtaç olduğu doğallığın bir yanılsama olduğunun ortaya çıkmasıyla gerçekleşir. Poz kesme, normların ve stereotiplerin doğallık yanıltmacasını ifşa ederek inşa edilmişliklerini açığa çıkarır ve meşruiyetlerinin altını oyar.

Maskelenme, *Cross-Dressing* ve Poz Kesmek

19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren kamera kültürünün yükselmesinin hem bir sonucu hem de burjuva portre fotoğrafı alışkanlıklarının dışında bir etkinlik olarak, kameranın karşısında tebdil-i kıyafete girerek toplumsal cinsiyet ve kimliğe dair yerleşik stereotiplere sataşan maskelenme ve *cross-dressing* gibi toplumsal cinsiyet performanslarının sergilenmeye başlandığı bugüne ulaşan fotoğraflardan bilinmektedir. Ancak maskelenme kavramı çok sonra, İngiliz psikanalist Joan Riviere'nin entelektüel bir kadını analiz ettiği 1929 tarihli "Maskelenme Olarak Kadınsılık" isimli makalesinde teorileştirilir. Bu makale, maskelenme kavramıyla kadınsılığı giyilip çıkarılabilir bir etki *(effect)*, bir maske olarak ele alması açısından dikkate değerdir. Riviere, hakiki kadınsılıkla maskelenme olarak kadınsılık arasında bir fark olmadığını da vurgulamaktadır (1929, s. 303-313). Dolayısıyla kadınsılığın toplumsal ve kültürel bir inşa olduğuna işaret etmektedir.

Görsel 3. Pierre-Louis Pierson, 1860'lar, Kontes Castiglione Antik Etruria Kraliçesi rolünde/ Countess Castiglione as Queen of the Etruria Metropolitan Müzesi. Erişim: 26.07.2018. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/261368

1970'li yıllarda ikinci kuşak kadın hareketi ile birlikte yükselen temsil ve bakışın örgütlenmesi tartışmaları içinde maskelenme, feminist teorisyenler tarafından kadın imgesinin temsilinde çatlak yaratma potansiyeline sahip bir strateji olarak belirlenir. Mary Ann Doane, Riviere'dan hareketle maskelenme konseptini, kadınlığın gösterişi ve havasını atmak, kendini kadınsılığın aşırılığıyla üretmek olarak tanımlar. Ona göre, maskelenmenin kadınsılığı abartma stratejisi tüm kadınsılık kategorisinin bir maske, bir katman olarak kurulmuş olduğunu açığa çıkarmaktadır (Doane, 1982, s. 81). Amelia Jones ise kadının maskelenme yoluyla, yani kendisinden tam olarak beklenen kadınsılığı abartıyla sahneleyerek erkek bakışı tarafından kendisine yansıtılan "pasiflik" ve "nesnelik" pozisyonları ile birlikte "arzunun kapalı devresini" de delip geçebileceğini söyler (1997, s. 34).

Kökeni Yunan mitolojisine dayanan *cross-dressing* ise 1990'lı yıllarda, kişinin karşı cinsin kostümlerini giymesi, cinsiyetin karşıtına dönüşmesi, onunla yer değiştirmesi ve taklidi anlamlarından ötesine uzanarak bütünlüklü bir kimlik geçişini imleyen bir kavram olarak teorileştirilir. Judith Butler'a göre *cross-dressing*, "toplumsal cinsiyetin performatifliğini icra ederek" gözler önüne serer (2014, s. 228). Toplumsal cinsiyeti taklit ederek, taklitçiliğin toplumsal cinsiyetin inşasındaki temel üretici mekanizmalardan biri olduğunu açığa çıkarır. Hem "dışavurumcu toplumsal cinsiyet modelini hem de hakiki toplumsal cinsiyet kimliği mefhumunu alaya" alır ve kimlikleri "akışkan" ve "yeniden imlemeye" açık kılar (2014, s. 225-226). Marjorie Garber ise *cross-dressing* performansını sadece bir cinsiyet değişimi olarak değil, "ikili ve karşıtlarla düşünme" üzerine kurulu "bütün ve bileşik kimlik fikrine" dair krizler ortaya koyma potansiyeline sahip bir pratik olarak değerlendirir (1992, s. 16). İkili ve karşıtlarla düşünme üzerine kurulu bütün ve bileşik kimlik fikri, kimliğin kadın-erkek, siyah-beyaz, yaşlı-genç, zengin-fakir, Doğulu-Batılı, cumhuriyetçi-muhafazakar gibi ayrımlar üzerinden oluşan doğal ve değişmez bir yapı olarak ele alınması üzerine kuruludur. *Cross-dressing* ise kadın-erkek ayrımında bulanıklık oluşturma yoluyla diğer ayrımların da sorgulanmasını sağlayarak, kararlı ve bütünleşik kimlik fikrine dair krizler yaratır.

Maskelenme ve *cross-dressing* gibi toplumsal cinsiyet performansları, kimliğin, cinsiyetin ve toplumsal cinsiyetin olumsal yapısına işaret eder. Toplumsal cinsiyetin performatif karakterini imleyerek bütün ve kararlı bir kimlik mefhumunu tartışmaya açarlar. Bu pratikler, kimlik ve cinsiyet bağlamında, orijinallik ve hakikilik niteliklerinin gerçekleştirilmesi mümkün olmayan birer ideal olduğuna işaret ederler. İkili karşıtlarla düşünmek yerine, yeni kavramsallaştırmalara olanak tanıyarak, kimliği, akışkan ve katmanlı bir yapı olarak ele alırlar. Maskelenme, kadınsılığın aşırılıkla üretimi, *cross-dressing* ise karşı cinsin kostüm ve işaretlerine bürünme anlamlarını içererek ve aşarak, kimliğin etnik, sınıfsal, dinsel, cinsel vb. sınırlarıyla oynama pratiklerine atıfta bulunur.

Modernliğin önemli işaret ve araçlarından fotoğraf, maskelenme ve *cross-dressing* gibi kimliğin sınırlarıyla oynama pratikleri için geniş olanaklar sunar. Roland Barthes, portre fotoğrafını, "kendiliğin bir başkası olarak ortaya çıkması" olarak tanımlar (1996, s. 27). Fotoğraf kamerası karşısında poz veren kişi, kameraya dünyaya göstermek istediği yüzü

sunarak kendisinin ideal bir versiyonunu sahnelemektedir. Sadece kamera önünde gerçekleştirilen tebdil-i kıyafet performansları değil, "Bütün portre fotoğrafçılığı özünde performatiftir." (Phelan, 2003, s. 35). Fotoğraf makinesinin önü, poz vermenin her zaman rol oyununu içermesi nedeniyle başka bir kendilik oynamak için olanaklı bir sahne oluşturur. Özportrede ise ek olarak kişi, aynı anda bakışın öznesi ve nesnesi konumundadır. Amelia Jones, özportre fotoğrafına ithafen "performatif ve abartılı bir kendilik imajı oluşturmanın ırksal, seksüel ve toplumsal cinsiyetli özne ile fotoğraf hakkında düşünmek için yeni bir yol açtığını" söyler (2002, s. 948). Çünkü özportre yoluyla kişi, kimliğine dair öznel beyanını ortaya koyan bir temsil üretmektedir.

Fotoğrafın her zaman bir temsil olduğu önermesi, maskelenme ve *cross-dressing* pratiklerinin muhteviyatı ile örtüşür. Maskelenme, orijinal bir kadınsılıktan bahsetmeyi olanaksız kılarken; *cross-dressing,* kimliği ikili karşıtlarla belirlenen bir mefhum olarak değil, akışkan ve değişken bir yapı olarak ele alma önerisi getirirken; fotoğraf da kendisinin her zaman temsil olduğunu imleyen bir form olarak bu pratiklerle iş birliği yapar.

Görsel 4. Pierre-Louis Pierson, 1860'lar, Kontes Castiglione Judith rolünde/ Countess Castiglione as Judith Metropolitan Müzesi. Erişim: 26.07.2018. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/261541

Paris, Londra, Kahire'den Maskelenme ve *Cross-Dressing* Performansları

19. yüzyılın ikinci yarısında, henüz maskelenme ve *cross-dressing* kavramları teorileştirilmemişken, farklı ülkelerde farklı modernlik deneyimleri yaşayan Kontes Virginia Oldoini Castiglione (1839-1899), Paris'te, alt sınıftan bir hizmetçi olan Hannah Cullwick (1833-1909), Londra'da ve Mısır-Osmanlı Prensesi Nazlı Hanım (1853-1913), Kahire'de kameranın önünde tebdil-i kıyafete girerek temsilin alışıldık yapısını bozan, kadınlığa dair yerleşik

stereotiplere sataşan özportreler ve benlik temsilleri üretirler. Kontes Castiglione, İkinci İmparatorluk Paris'inde dönemin popüler imgelemine ait kadın rollerinin, Cullwick, Viktorya İngiltere'sinde kadınlık söylemini oluşturan "hanımefendi" *(lady)* ve "işçi kadın" stereotiplerinin, Nazlı Hanım İkinci Abdülhamid Osmanlısında oryantalist fotoğraf serilerindeki harem temsillerinin parodisini yaparlar. Sözü edilen üç isim, 19. yüzyılın ikinci yarısında, üyesi oldukları modern toplumlardaki cinsiyet ve kimliklere ilişkin yerleşik stereotiplere sataşan maskelenme ve *cross-dressing* performansları üretirler. Bu sataşma, 19. yüzyılın ikinci yarısında, kadınlığı bir toplumsal cinsiyet kategorisi olarak kuran stereotiplerle yaşadıkları sorunların da bir beyanıdır.

İtalyan kökenli aristokrat Kontes Virginia Oldoini Castiglione, 1837 yılında Floransa'da doğar. 17 yaşındayken Kont Francesco Verasis Castiglione (1826-1867) ile evlenir. Dönemin aristokratlarına ait günlüklerden anlaşıldığı üzere güzelliği ile ünlü olan Kontes, 1855 yılında akrabası İtalyan diplomat Kont Camillo Cavour (1810-1861) tarafından Paris'e, İtalya adına ajanlık yapması ve 3. Napolyon'u baştan çıkarması için gönderilir. Bu görevi yerine getirdiği ve bir dönem 3. Napolyon'un metresi olduğu da iddia edilmektedir (Solomon-Godeau, 1986, s. 69-70).

Kontes Castiglione, Paris saray fotoğrafçısı Pierre-Louis Pierson ile 1856-1894 yılları arasında iş birliğine girer ve 400'den fazla fotoğrafta, özenle hazırlanmış kostümler içinde ayrıntılı rolleri oynarken görülür. Oynamayı seçtiği karakterler, edebiyat, şiir, opera gibi sanatlarda tezahür eden dönemin popüler figürlerine dayanır. Bunların arasında baştan çıkarıcı "kalpler kraliçesi" *(queen of hearts)*, yüzyılın zarafetini taşıyan bir 18. yüzyıl markizi, Görsel 3'te görülen Antik Etruria Kraliçesi, rahibe, köylü, intikamcı Madea, Mallarme'nin ve Flaubert'in *femme fatale* karakterleri ve ünlü operaların trajik kahramanları yer alır (Kernan, 2000, s. 51). Kontes Castiglione'nin kameranın bakış açısını, kostümleri, rolleri, içeriği, hikayeyi ve fotoğrafların isimlerini de belirleyerek bir yönetmen tavrıyla fotoğrafların üretiminde tam bir denetim talep ettiği anlaşılmaktadır. Castiglione'nin maskelenme fotoğrafları, hem endüstrinin genel geçer değiş tokuşunun dışındadır hem de yerleşik kadın temsillerinden ve burjuva portresi mefhumundan uzaktadır (Solomon-Godeau, 1986, s. 67).

Görsel 5. Pierre-Louis Pierson, 1860'lar, Kontes Castiglione
Rahibe Rolünde/ Countess Castiglione as Nun MetropolitanMüzesi.
Erişim: 26.07.2017. https://www.metmuseum.org/art/collection/search/261490

Kontes Castiglione, Paris'te, İkinci İmparatorluk Dönemi'nin popüler imgeleminden görsel 4'teki Judith ya da Görsel 5'teki rahibe gibi kadın figürlerinin kılığına girerken kadınlığın, "*femme-fatale*" ve "bakire" gibi spesifik kodlarını sergiler ve işaretlenmiş temsillerini abartıyla oynar. Castiglione kendi kimliğini de, "bakire" ve "*femme-fatal*" maskelenmeleri yoluyla bu stereotiplerin "saflık" ve "baştan çıkarıcılık" gibi kodlarını üstlenerek yeniden tanımlar. Mary Ann Doane, maskelenmenin bir ifşa stratejisi olarak etkisinin, "imajla arasında mesafe üretme, kadın tarafından manipüle edilebilir, sahnelenebilir ve okunabilir bir sorunsal oluşturma potansiyelinde" yattığına işaret eder (1982, s. 87). Castiglione'nin fotoğraflarının izleyicilerinin kim olduğu bilgisi, bu sorunsallaştırma konusunda daha fazla bilgi verebilir. Kontes Castiglione'nin, fotoğraflarını yakın çevresine ve hayranlarına verdiği bilinmektedir. İntikamcı Medea olarak elinde bıçakla poz verdiği fotoğrafını, oğlunu yanına almak isteyen eşine gönderdiği göz önünde bulundurduğunda, Castiglione'nin fotografik etkinliğini çevresiyle olan ilişkilerinde kendisiyle ilgili bir beyan aracı olarak kullandığı söylenebilir. Bu beyan, Medea örneğinde karşı tarafa güç gösterisi yapmak olarak okunabilir. Bahsi geçen fotoğrafı, halihazırda bu amaçla çektirip çektirmediği kesin olarak bilinemez ancak Castiglione'nin maskelenmelerinin kişisel yaşamıyla kurmacanın bir bileşimi olabileceği yorumu yapılabilir. Görsel 4'te Kontes Castiglione, kökeni Eski Ahite dayanan, ülkesi için kendini feda eden ve cinayeti göze alan "Judith" olarak yine elinde bıçakla poz verirken görülür. Castiglione'nin bu fotoğrafı, 3. Napolyon'un Castiglione'nin evinden çıkarken 1857'de başarısız bir suikaste uğramasından sonra çektirdiği göz önünde bulundurulduğunda, özportrelerinin kurgusunda günlük yaşamından ilham aldığı yorumunun

inandırıcılığı artar. Elbette Castiglione'nin suikast girişimiyle ilgisi olup olmadığı bilinemez ancak Judith'in Holophernes'ı ülkesi için baştan çıkarması gibi o da 3. Napolyon'u ülkesi için baştan çıkarmıştır.

Kontes Castiglione'nin fotoğraf etkinliği, İkinci İmparatorluk Dönemi'nde tiyatro, opera, edebiyat ve fotoğraf gibi sanatlarda temsil edilen kadınsılığın özel kodlarının kendi yorumuyla sahnelenmesi, sorunsallaştırılmasıdır. Kontes, rahibe olarak maskelenirken rahibeliğin, yani ebedi bakireliğin de bir toplumsal inşa olduğuna işaret eder. Tüm kimlikler gibi kendi kimliğinin de verili stereotipler etrafında inşa edilmiş olduğunu imler. Poz kesmenin Castiglione'ye İkinci İmparatorluk Dönemi'nde içine sürgün edildiği kadınlık kategorilerinin dışına çıkabilme olanağı sağlaması nedeniyle bu etkinlik, sembolik de olsa bir özgürleşme arayışı olarak değerlendirilebilir. Bu özgürleşme arayışının en önemli karakteristik özelliklerinden biri de kendi imgelerinin müellifi olmaktır.

Mısır-Osmanlı Prensesi Nazlı Hanım, 1853 yılında İstanbul'da doğar. Mısır Hidivi İsmail Paşa'nın kardeşi Mustafa Fazıl Paşa'nın kızıdır. Babası ve İsmail Paşa'nın aralarının bozulmasıyla 1866'da 13 yaşındayken İstanbul'a gelir. Tanzimat Dönemi'nin ünlü devlet adamı, hariciyeci, diplomat ve sanat koleksiyoncusu Halil Şerif Paşa ile 1872 yılında evleninceye kadar İstanbul'da yaşar. Batılı tarzda eğitim alan Prenses Nazlı Hanım, Osmanlı elitlerinin yanı sıra Avrupa kraliyet aileleri mensupları ile de ilişki içindedir (Roberts, 2014, s. 464-474). Nazlı Hanım, 1880'li yıllarda, Kahire'de bir fotoğraf stüdyosunda görsel 8'de görülen ikili özportre serisini üretir. Bu serinin solunda yer alan fotoğrafta oryantalist fotoğraf serilerinde yaygın olarak kullanılan genel geçer bir fonun önünde ve dekorun içinde Batılı kostümleriyle otururken görülür. Sağında yer alan fotoğrafta ise aynı fon ve dekorda Osmanlı harem efendisi kostümünde bir *cross-dressing* performansı gerçekleştirerek oryantalist harem stereotiplerinin tebdil-i kıyafetli bir parodisini yapar (Roberts, 2014, s. 474-475).

Görsel 6. Sébah & Joaillier, 1883, Türk Müziği Enstrümanlarıyla Üç Kadın/
Three Women Posed with Turkish Musical Instruments
Getty Araştırma Enstitüsü. Erişim: 26.07.2018.
http://rosettaapp.getty.edu:1801/delivery/DeliveryManagerServlet?dps_pid=IE2588546

Görsel 7. Pascal Sebah, 1872 civarı, Mekke civarında Araplar/
Arabs from the area around Mecca New York: Fostin Cotchen Koleksiyonu
(Fostin Cotchen'in izniyle basılmıştır). Erişim: 26.07.2018.
https://www.fostinum.org/pascal-sebah---women.html

Nazlı Hanım'ın pozları, 1865 sonrasında Osmanlı fotoğrafçılarının ana gelir kaynağı olan, kökeni Batılı oryantalist resim geleneğine uzanan ve İmparatorluk'u ziyarete gelmiş turistler için hazırlanan fotoğraf serilerinin parodisidir. Stüdyoların, 19. yüzyıl turistlerine seyyar satıcı, derviş fotoğraflarının yanında sattıkları bu seriler, Osmanlı-Müslüman hareminin içine yabancı gözleri davet ettiğini iddia eder. Sözü edilen oryantalist fotoğraflarda "Türk hanımı" *(dame Turque)* olduğu söylenen kadınlar, şark kıyafetlerine bürünmüş, bazen yüzünün alt kısmı ince bir tülle kapatılmış, elinde bir nargile ya da kahveyle uzanmış olarak temsil edilirler (Eldem, 2015, s.108-110). Görsel 6'da bir örneği görülen bu serilerde bazen de kadınların eline müzik aletleri de tutuşturularak Batı'nın gözündeki zevk ve eğlence mekanı olarak harem fikrini de destekleyen imgeler üretmekteydiler. Mısırlı kadınların da içinde yer aldığı genel görüntü ise bu serilerde "Arap hanımı" *(femme Arabe)* olarak geçer. Bu fotoğraflar, geleneksel kostümler içindeki kadınları, elinde ya da başının üstünde bir çömlekle gösteren genel-geçer pozun çeşitlemelerinden oluşur. Görsel 7'de bir örneği görülen bu karelerde erkekler, kadınlar tarafından hizmet edilen harem efendileri olarak temsil edilirler. Rehber kitaplarının İmparatorluk'u ziyarete gelmiş turistleri fotoğraf stüdyolarına yönlendirdiği 1865-1890 yılları arasında ziyaretçiler, stüdyolardan hazır albümleri satın alabilmekte ya da katalogdaki çeşitli anıt, manzara ve şarklı tipi imajları arasından istedikleri fotoğrafları seçerek kendi özel albümlerini oluşturabilmekteydiler (Micklewright, 2010, s. 241).

Dönemin üst sınıf Osmanlı kadınlarının, haremi temsil ettiğini iddia eden bu imajları bildikleri, yazar Fatma Aliye Hanım'ın "Nisvan-ı İslam" isimli kitabındaki bir hikayeden de anlaşılmaktadır. Fatma Aliye Hanım, kendisi ile üç Parisli kadın misafiri arasında geçen kurgusal sohbette, bir fotoğraf albümü çıkarıp oryantalist fotoğrafların bir örneğini gösterdikten sonra, Türk kadınını tasvir ettiğini iddia eden egzotik bir harem sahnesinin okumasını yaparak anlatının yapısını bozar. Fatma Aliye Hanım, Türk kadını ve Türk haremi olduğu iddia edilerek satılan ve satın alınan bu fotoğraflardaki oyuncuların büyük olasılıkla gayrimüslim kadınlar olduklarını, giydikleri kıyafetlerin de Türk kadını kıyafeti olmadığını, *komposit* olduğunu açıklar: "Görüyorsunuz, başında Arabik kefiyesi ve sırtında Arnavut kadınlarının telebbüs eyledikleri yelek ve ayağında şalvar bulunuyor. Önündeki sedefli iskemle Şam işi, üzerindeki filcan hint metal." (2012, 132-134). Bu hikaye kurgu olsa da Osmanlı üst sınıf kadınlarının, bahsi geçen oryantalist imgelere ve bunların inşa edilmiş yapısına yabancı olmadıklarını gösterir (Micklewright, 2010, s. 257).

Nazlı Hanım'ın fotografik oyunları da oryantalist fotoğraflara olan aşinalığının göstergesidir. Fotoğraflarda Nazlı Hanım kostümlerini, Fatma Aliye Hanım'ın kurgusal hikayesinde anlattığı gibi *komposit* bir şekilde giyinmiştir. Görsel 8'de görülen ikili serinin solundaki imgede Nazlı Hanım, palmiye ağaçları ve piramitlere boyanmış fonun önünde poz verir. Oryantalist serilerde sık kullanılan bir öğe olan kaya dekorunun üstünde Batılı kostümler içinde otururken görülür ve kameraya bakar. Nazlı Hanım'ın bu fotoğraftaki kıyafetinin günlük kostümü olma ihtimali yüksektir. Çünkü Osmanlı üst sınıf kadınları arasında Tanzimat sonrasında Batı modası yaygındır (Roberts, 2007, s.156). Fotoğraftaki eklektik inşa, oryantalist fotoğrafların temsil yapısını alt üst eder. Dekor ve fon oryantalist fotoğraflara uygunken, bu fonun önünde ve dekorun içinde Batılı kıyafetlerle oturmuş bir kadın imgesi, bu dekorun ve fonun da bir fantezi olduğunu açığa çıkarır.

Görsel 8. Bilinmeyen fotoğrafçı, 1890'lar, Prenses Nazlı Hanım/Princess Nazli Hanim Stafford, Staffordshire Record Office, (Staffordshire Record Office izniyle basılmıştır).

Serinin sağındaki fotoğrafta ise şaşırtma daha açık okunur. Arap erkeği kılığına girdiği bu fotoğrafta Nazlı Hanım, oryantalist fotoğraflarda kullanılan erkek entarisini fotoğraftan anlaşıldığı üzere Batılı kıyafetinin üzerine giymiştir. Başında fes vardır ancak saçları omuzlarına dökülmektedir. Nazlı Hanım'ın, omuzlarına dökülen saçları kadın olduğunu özellikle gösterme isteği duyduğu yorumunu yapmayı mümkün kılar. Bu fotoğrafta Nazlı Hanım'a eşlik eden, yerde oturarak Arap kadını olarak poz veren kişinin kim olduğu ise bilinmemektedir. Nazlı Hanım, fotoğraf çektirmek için Kahire'de stüdyoya gittiği bir sırada oryantalist fotoğraflardan birinin çekimine şahit olup bu özportre serisini çektirmiş olabilir (Roberts, 2007, s. 157-159).

Prenses Nazlı Hanım, iki karede de oryantalist fotoğraf serilerindeki kodları yan yana getirerek ve birlikte kullanarak şaşırtmaca etkisi ve sıradan temsili, anlatıyı bozan bir kırılma yaratır. Bu ikili fotoğrafın, İngiltere'deki Staffordshire arşivindeki Dük Sutherland albümünde, "Bayan Laing'in arkadaşı Prenses Nazlı Hanım" ibaresinin not düşüldüğü sayfada, Bayan Laing'in fotoğrafının yanında yer aldığı göz önünde bulundurulduğunda, Nazlı Hanım tarafından Bayan Laing'e verilmiş olduğu anlaşılır. Bayan Laing ile Nazlı Hanım arasında Fatma Aliye Hanım'ın kurgusal sohbetinde olduğu gibi oryantalist fotoğraflar üzerine bir sohbetin gerçekleşip gerçekleşmediği bilinemeyebilir. Ancak bu fotoğraflarda Nazlı Hanım'ın, stereotiplerle giriştiği parodik oyunun muhteviyatının, Bayan Laing tarafından anlaşılacağını umduğunu düşünmek mümkündür. Bu fotoğrafların, Nazlı Hanım ve Bayan Laing arasında, Doğulu-Batılı olma ve kadınlık etrafında gelişen bir iletişimin parçası olarak değiş tokuş edildiği açıktır. Nazlı Hanım, bu serinin solunda yer alan fotoğrafla kendisini bir Doğu ülkesindeki Batılı olarak tanımladığını, sağdaki fotoğrafla Doğu ülkesinde Batılılaşmış bir kadın olduğu için erkeksileştiğini ima ediyor olabilir ya da sadece kadınlık ve erkeklik değil, aynı zamanda Doğululuk ve Batılılık kategorilerinin de inşa olduğunu söylemek istemiş de olabilir. Bu yorumların bir kısmı, Nazlı Hanım'ın niyetinin doğru değerlendirmeleri olma ihtimali taşısalar da bu ikili performansın etkileyici niteliklerinden biri de *cross-dressing* teorilerinin tanımladığı şekliyle, ikili karşıtlarla üretilen bütün, bileşik ve sabit bir kimlik fikrine, bu örnekte "Osmanlı kadını" ya da "Arap kadını" kimliği fikrine dair krizlere işaret etmesidir. Nazlı Hanım, bu seride Osmanlı kadını imgesinin oryantalist söylemde "odalık" olarak sabitliğini de eleştirirken kendi kimliğinin Batılı, Doğulu ve kadın niteliklerinin değişkenliğine ve akışkanlığına işaret etmektedir. Nazlı Hanım, sözü geçen özportreleri yoluyla kendi kimliğinin Osmanlı kadınına atfedilen stereotiplerin ötesine geçtiğini de beyan etmektedir.

Görsel 9. Bilinmeyen Fotoğrafçı, (1853-1874) Hannah Cullwick
Cambridge: Master ve Fellows Trinity Koleji
(Master ve Fellows Trinity Kolej'in izniyle basılmıştır).

Hannah Cullwick, Kontes Castiglione'den ve Prenses Nazlı Hanım'dan sınıfsal konumu açısından farklılık gösterir. Cullwick, 1833 yılında İngiltere'de doğan, Viktorya Dönemi Londra'sında yaşayan bir hizmetçidir. 1854 yılında bir avukat olan Arthur Munby ile tanışır. Aralarındaki sınıf farkı nedeniyle ilişkilerini gizli tutarak 1873 yılında gizli bir evlilik yaparlar. Her ikisinin de günlüklerinden ve mektuplarından anlaşıldığı üzere aralarında efendi köle rol oyununu içeren ve geleneksel olmayan bir ilişki vardır. Cullwick'in bu makalede bahsedilen özportreleri, günlükleriyle birlikte, Munby ile olan ilişkisinde bir paylaşım aracıdır. Cullwick'in çektirdiği 40 küsur fotoğraf, 1853 ve 1874 tarihleri arasına yayılır. Bu fotoğraflarda Cullwick, hanımefendi, merdivenleri ovalayan, bulaşık yıkayan, birçok farklı ev işi yapan hizmetçi, köylü, erkek, tövbekar fahişe gibi farklı kılıklarda ve rollerde maskelenmeler içinde görülür (Dawkins, 1987, s. 154- 177). Cullwick'in, dönemin fotoğraf stüdyolarının eksantrik fotoğraflar toplayan koleksiyonculara satmak amacıyla ürettiği *cart de visit* baskılar için poz verdiği ve bahsi geçen karelerden bazılarını bu şekilde elde ettiği anlaşılmaktadır. Ancak bunlar için para alıp almadığına dair bir bilgi yoktur.

Cullwick'in maskelenmeleri, Viktorya Dönemi İngiltere'sinde kadınlığın ikili temsili ile örtüşür. 19. yüzyıl İngiltere'sinde kadınlar ahlaklı, haysiyetli, kibar, yumuşak, cinsellikten soyutlanmış, beyaz, temiz, yuvanın bekçileri, "hanımefendi" kadınlar ve kirli, siyah, kaba ve cinselliğiyle işaretlenmiş çalışan "işçi sınıfı" kadınlar olarak ikili sınıflandırılırlar. Dolayısıyla Viktorya Dönemi kadınları yalnızca işçi sınıfı ve orta sınıf arasında bölünmüş değillerdir. Ekonomik ve sosyal anlamda cinsiyet anlamına gelen hanımefendi kadın ve çalışan kadın kategorilerine de ayrılmışlardır (Davidoff, 1979, s. 88-93). Cullwick'in günlüklerinde dile getirdiği kadın olmakla ilgili görüşleri de kadınlık kategorisi ile kendisi arasında gördüğü ayrımı ve dönemin kadınlık söylemini kuran ikili değer sisteminin sorgulanmasını yansıtır. Günlüğüne, "Hiç bir zaman kendimi, teyzelerim gibi teyze diye çağırılacak bir kadınmış

gibi hissetmiyorum" diye yazar (Aktaran Dawkins, 1987, s. 158). Evlilikle ilgili düşüncelerini yansıtan "Çok fazla kadın olmak gibi, ne yapacağıma hiç karar veremiyorum" cümlesiyle kendisi ve kadın olmak arasında gördüğü ayrımı dile getirir (Aktaran Dawkins, 1987, s. 158). Cullwick, üst sınıftan evli kadın olarak hanımefendi ile işçi sınıfına mensup kendisinin statüleri arasında karşılaştırma yapar ve burjuva kadınların ekonomik olarak kocalarına olan bağlılıklarına referansla birine bağlı olmaktansa finansal özgürlüğü ve her istediğinde yer değiştirme hakkını tercih ettiğini dile getirir (Aktaran Dawkins, 1987, s. 159).

Cullwick'in günlüklerinden ve fotoğraflarından haberdar olunması, Munby'nin 1910 yılında Tirinity Kolej Arşivi'ne 40 yıl sonra açılmak şartıyla bağışlaması sayesinde mümkün olur. Bu arşivde, Munby ve Cullwick'in günlükleri dışında Cullwick'in maskelenme fotoğrafları ve Munby'nin işçi kadın fotoğrafları koleksiyonu yer almaktadır. Munby'nin işçi kadın fotoğrafları koleksiyonu yaptığı bilgisi sayesinde Cullwick'in fotoğraflarını Munby'nin isteği ile çektirmeye başladığı düşünülebilir. Aralarındaki efendi-köle ilişkisi içinde Munby'nin çeşitli fotoğraf istekleri olmakla birlikte Cullwick'in günlüklerinden anlaşıldığı kadarıyla, fotoğrafların içeriğine çoğu durumda Cullwick'in kendisi karar vermektedir (Dawkins, 1987, s. 177-181). Cullwick'in kadınlık kategorilerine dair sorgulamalarıyla birlikte, yaptırdığı bir çekimden bahsederken fotoğrafları beğenmeyişi ve fotoğrafla ilgili fikirleri bu etkinlikle kişisel bağının olduğunun göstergesidir.

Görsel 10. J. Stodart, 1853-1874, Hannah Cullwick
Cambridge: Master ve Fellows Trinity Koleji
(Master ve Fellows Trinity Kolej'in izniyle basılmıştır).

Cullwick'in maskelenmeleri, evliliğini ve özel yaşamını gizlilik içinde sürdüren bir kadının Viktorya Dönemi'nin katı kadınlık kurallarına dair sorgulamaları olarak okunabilir. Görsel 9'da görülen ikili özportrede hem hanımefendi hem de işçi kadın kostümleri içinde poz vermiştir. Cullwick'in hanımefendi maskelenmelerinin bir örneği olan bu ikili serinin sağında yer alan fotoğrafta Cullwick, Viktorya Dönemi İngiltere'sindeki burjuva sınıfından saygıdeğer bir kadına yakışacak bir kıyafet içinde görülse de ellerinin duruşundaki uyumsuzluk, geleneksel anlatıyı bozar. Soldaki karede ise işçi sınıfından bir kadının kiliseye gitmek için giydiği pazar günü kıyafetine uygun bir giysi içinde görülür. İki fotoğraftaki halı ve perde dekorunun aynı olması fotoğrafların aynı fotoğraf stüdyosunda çekildiği, kameranın açısının değişmemesi de iki fotoğrafın da aynı gün çekilmiş olabileceği yorumunu yapmayı mümkün kılar. Cullwick'in bu ikili maskelenmesi, Viktorya Döneminde yaşayan, burjuva evlerinde hanımefendilere hizmet eden, bir centilmenle evli olmasına rağmen toplumsal yaşamda bunu gizleyen ve kendisinin yerleşik kadınlık stereotiplerine uymadığını düşünen bir kadının, Viktorya Dönemi'nde kadınlık söylemini kuran hanımefendi ve işçi kadın kategorilerini değerlendirmesi ve sorunsallaştırmasının yanı sıra onun bu kategorilerle ilgili problemlerinin beyanı olarak da okunabilir.

Cullwick, maskelenme külliyatındaki fotoğrafların geniş bir kısmında yerleri ovalama, süpürme, botları temizleme, bulaşık yıkama gibi sayısız ev işini yaparken görülür. Görsel 10'da bir örneği görülen bu pozlar, Viktorya Dönemi'nin burjuva yaşamında görünürlüğü olmayan, dolayısıyla temsilde yeri olmayan işlerdir. Heather Dawkins, Cullwick'i ev işi yaparken gösteren imgelerin, "geleneksel olarak görünmez olan domestik iş gücünü görünür kılarak" temsilin kodlarını bozduğunu söyler (1987, s. 185). Cullwick'in işçi kadın pozlarında temsilin yapısını bozan, sadece Viktorya İngiltere'sinde görünür olmayan iş gücünü temsil etmesi değildir. Aynı zamanda bu fotoğrafların çoğunda Cullwick'in izleyici ve kamera ile direk bir ilişki kurma talebinden de bahsetmek gerekir. Cullwick'in bakışları, bu fotoğrafların bir kısmında yaptığı işle çelişecek şekilde kameraya ve izleyiciye dönüktür. Görsel 10'da görüldüğü gibi ayakkabıları fırçalarken hafifçe gülümser, fotoğrafçıyla birlikte izleyiciye bakar ve böylece, izleyiciyi ve kamerayı kendi eşiti olarak işaretler. Onun yüz ifadeleri, jestleri ve mimikleri fotoğrafların çoğunda pozla uyumsuzdur. Cullwick'in girdiği oyun; siyahlık-beyazlık, temizlik-pislik, işçi -hanımefendi kadın gibi Viktorya Dönemi'nin ikili karşıtlarla işaretlenmiş kadınlık kodlarıyla ve stereotipleriyle girdiği bir oyundur. Cullwick'in fotoğraf stüdyosunu, günlüklerinde de görünür olan toplumsal cinsiyet rolleri ve kimlik kategorilerine dair problemlerini yansıtabildiği bir sahne olarak gördüğü söylenebilir. Başkası olarak poz vermek, kimliğin değişmez olduğuna dair geleneksel algı üzerine bir kriz ortaya koymasının yanı sıra kendi imgelerinin müellifi olma ve öznelliğini yeniden tanımlama girişimidir. Dolayısıyla bahsedilen maskelenme ve *cross-dressing* performansları, kadınların içine sürüldükleri kadınlık kategorilerini sorguladıklarının da göstergesidir.

Sonuç

Fotoğraf uğraşı, fotoğraf çektirmeyi, fotoğrafların değiş tokuşunu, albümler oluşturmayı ve

koleksiyonculuğu da kapsayan bütünleşik bir uğraş olarak 19. yüzyılın ikinci yarısında modern yaşamın popüler bir parçasına dönüşür. Kişinin kendi imgesine sahip olabilme ayrıcalığı, fotoğraf tekniğindeki gelişmeler ve fotoğraf stüdyolarının artması ile toplumun geniş kesimlerine yayılarak demokratikleşir. Fotoğrafın demokratikleşmesi, 19. yüzyılda tebdil-i kıyafete girerek poz verme pratiğinin de yaygınlaşmasını sağlar. Bu etkinlik, fotoğrafın, stereotiplerle olan, onlara yaslanarak anlam kazanabilmesine dayanan ilişkinin tersine çevrilerek bu ilişkinin aleyhine kullanılması anlamına gelir.

19. yüzyılın ikinci yarısında, farklı toplum ve sınıftan gelen, birbirinden farklı modernlik deneyimleri yaşayan üç kadın, kamera karşısında gerçekleştirdikleri maskelenme ve *cross-dressing* performanslarında, toplumsal cinsiyet stereotiplerini oynayarak stereotiplerin fotoğraf ile olan ilişkisini onun aleyhine kullanırlar. İtalyan kökenli aristokrat Kontes Virginia Oldoini Castiglione Paris'te, alt sınıftan bir hizmetçi olan Hannah Cullwick Londra'da ve Mısır-Osmanlı Prensesi Nazlı Hanım Kahire'de, fotoğraf kamerasının önünde, tebdil-i kıyafete girerler ve kimliklerinin yerleşik algısına dair krizler sunan özportreler üretirler. Bu fotoğraflarda Castiglione, İkinci İmparatorluk Paris'inde, dönemin popüler imgelemine ait kadın rollerini; Cullwick, Viktorya İngiltere'sinde kadınlık söylemini oluşturan hanımefendi ve işçi kadın ayrımını; Nazlı Hanım II. Abdülhamid Osmanlı'sında turistler için üretilen oryantalist fotoğraf serilerindeki harem temsillerini sorgular.

Nazlı Hanım'ın, Cullwick'in ve Castiglione'in, maskelenme ve *cross-dressing* fotoğrafları, öncelikle doğallaştırılmış toplumsal cinsiyet stereotipleri ve rolleriyle çatışma yaşadıklarına dair beyanlar olarak ele alınmalıdır. Sözü geçen performanslar, kadınlığın, toplumsal cinsiyetin, kimliğin yerleşik temsilinin ve kategorilerinin altını oyar. Kimliğin etnik, sınıfsal, dinsel, cinsel vb. sınırlarıyla oynayarak yerleşik kimlik algısını tartışmaya açarlar. Bu özportreler ve benlik temsilleri, kadınsılığa ve cinsiyete atanan stereotiplerin inşa edilmiş yapısını ifşa ederken, bu kalıplarla kendi benlikleri arasında bir mesafe inşa eder. Tüm yerleşik kadınlık-erkeklik kategorilerinin de birer maske ve inşa olduğu iddiasını barındırırken aynı zamanda kendi imgelerinin müellifi olma yoluyla kimliklerini ve öznelliklerini yeniden tanımlama arzularının da göstergesidir.

Her ne kadar üretildikleri dönemde bu fotoğrafların izleyicileri az sayıda olsa da, bu durum performansçı için deneyimin getirisini sınırlandırmakla birlikte, performans anındaki öznellik arayışına temelde zarar vermez. Bu kadınlar, 1980'lerde postmodern fotoğraf olarak tanımlanacak etkinliği, kamera kültürünün yükselişe geçtiği erken modern dönemde gerçekleştirerek kadınsılık temsilleriyle mücadeleye giren icracılardır. Bu özportreler ve poz verme eylemi, bahsi geçen kadınlara içine sürgün edildikleri kadınlık kategorilerinin dışına çıkabilme olanağı sağlaması sayesinde, sembolik de olsa bir özgürleşme arayışı olarak değerlendirilebilir.

Kaynakça

Barthes, Roland. (1996). *Camera Lucida* (R. Akçakaya, Çev.). İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.

Barthes, Roland. (1977). *Image Music Text* (S. Heart, Çev.). London: Fontana Press.

Baudelaire, Charles. (2002). Fotografi Sanat mı?. Enis Batur (Ed.). *Modernizmin Serüveni,* s. 25-27. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Butler, Judith. (2014). *Cinsiyet Belası-Feminizm ve Kimliğin Altüst Edilmesi* (B. Ertür, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Davidoff, Leonore. (1979). Class and Gender in Victorian England: The Diaries of Arthur J. Munby and Hannah Cullwick. *Feminist Studies*, 5, s. 86-141.

Dawkins, Heather. (1987). The Diaries And Photographs Of Hannah Cullwick. *Art History,* 10, s. 154-187.

Doane, Marry Ann. (1982). Film and the Masquerade Theorising the Female Spectator. *Screen*, 23, s. 74-88.

Eldem, Edhem. (2015). Görüntülerin Gücü-Fotoğrafın Osmanlı İmparatorluğu'nda Yayılması ve Etkisi, 1870-1914. Zeynep Çelik, Edhem Eldem. (Ed.). *Camera Ottomana: Osmanlı İmparatorluğu'nda Fotoğraf ve Modernite 1840-1914*, s. 106-153. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.

Fatma Aliye. (2012). Üçüncü Muhavere. Hülya Argunşah (Haz.). *Nisvan-ı İslam*, s. 105-146. İstanbul: Kesit Yayınları.

Foucault, Michel. (2003). *Cinselliğin Tarihi* (H.U. Tanrıöver, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Garber, Marjorie. (1992). *Vested Interests: Cross-Dressing and Cultural Anxiety*. New York: Routledge.

Gisele, Freund. (2006). *Fotoğraf ve Toplum* (Ş. Demirkol, Çev.). İstanbul: Sel Yayınları.

Jones, Amelia. (1997). Tracing the Subject with Cindy Sherman. Amada Cruz, Elizabeth Smith, Amelia Jones (Haz.), *Cindy Sherman Retrospective*, s. 33-53. New York: Thames and Hudson.

Jones, Amelia. (2002). The Eternal Return: Self-Portrait Photography as a Technology of Embodiment, *Signs:Journal of Women in Culture and Society*. 27, s. 947-978.

Jones, Amelia. (1998). *Body Art Performing the Subject*. Minnesota: University of Minnesota Press.

Kernan, Nathan. (2000). A Game of Madness: The Photographs of the Contessa di Castiglione. *Art on Paper*. 5, s. 48-52.

Micklewright, Nancy. (2010). Harem/House/Set: Domestic Interiors in Photography from the Late Ottoman World. Marilyn Booth (Ed.). *Harem Histories. Envisioning Places and Living Spaces,* s. 239-260. London: Duke University Press.

Owens, Craig. (1992). *Beyond Recognition: Representation, Power, and Culture*. London: University of California Press.

Plunkett, John. (2003). Celebrity and Community: The Poetics of the Carte-de-visite. *Journal of Victorian Culture,* 8, s. 55-79.

Phelan, Peggy. (2003). *Unmarked: The Politics of Performance*. London: Routledge.

Riviere, Joan. (1929). Womanliness as Masquerade. *International Journal of Psychoanalysis,* 10, s. 303-313.

Roberts, Marry. (2007). *Intimate Outsiders: The Harem in Ottoman and Orientalist Art and Travel Literature*. Durham: Duke University Press.

Roberts, Marry. (2014). Nazlı's Photographic Games: Said and Art History in a Contrapuntal Mode. *Patterns of Prejudice*, 48, s. 460–478.

Solomon-Godeau, Abigail. (1986). The Legs of the Countess. *October, 39,* s. 65-108.

SANAT YAZILARI - **2018 MAYIS - KASIM** - SAYI: **38-39** - ISSN 1300 6665
ART WRITINGS - **2018 MAY - NOVEMBER** - NO: **38-39** - ISSN 1300 6665

DİZİN / INDEX

sanat yazıları

SANAT YAZILARI 38 / **DİZİN**

GÖRSEL SANATLAR

Arığ, T. (2018). **Kent Kimliğinin Oluşmasında Mimari ve Sanatsal Uygulamaların Etkisi.** Sanat Yazıları, 2018; (38): 15-30.

Arslan, S. (2018). **Käthe Kollwitz'in "İhtiyaç" Adlı Eserinin Analizi.** Sanat Yazıları, 2018; (38): 153-163.

Ataseven, S. Y. (2018). **Roland Barthes'in Eleştirel Yaklaşımı ve "Camera Lucida" Adlı Kitabı Üzerine Bir İnceleme.** Sanat Yazıları, 2018; (38): 31-42.

Kayıran, N. R. (2018). **Arkadaşların Odaları.** Sanat Yazıları, 2018; (38): 53 - 64.

Özdemir, Y. Ö. (2018). **Sanat Eserinin Bağrında Olan Bitene İlişkin Olarak Heidegger Ve Benjamin'i Birlikte Okumak.** Sanat Yazıları, 2018; (38): 187-200.

Sarı, E. (2018). **Sanat Eserinde 'Anlamlandırma' Olgusu Üzerine.** Sanat Yazıları, 2018; (38): 65-82.

Şener, S. (2018). **Heykel Sanatında Dijital Etki.** Sanat Yazıları, 2018; (38): 109-124.

Şumnu, E. A. (2018). **Kavramsal Kapı Kitabeleri.** Sanat Yazıları, 2018; (38): 201-216.

Tezcan, S. (2018). **Avangard Akımlardan Örnekler ve Kıyaslamalar Çerçevesinde Avangardın ve Ütopyanın Dirilişi.** Sanat Yazıları, 2018; (38): 165-186.

Toprak, S. (2018). **Kişisel Sergiler ve Değişimi Simgeleyen Örnekler Üzerinden Burhan Kum Resmi: "Resmen" Resim Dizisinin İncelenmesi.** Sanat Yazıları, 2018; (38): 137-151.

* Dizin, konularına göre sınıflandırılıp, alfabetik sıra gözetilerek hazırlanmıştır.

GÖRSEL İLETİŞİM VE TASARIM / GRAFİK

Sarıkavak, N. K. (2018). **İlk Okuma Yazma Öğretiminde Yazı Kullanımının İrdelenmesi ve TTKB Dik Temel Abece Yazı Tasarımı Örneği.** Sanat Yazıları, 2018; (38): 83-107.

Soyluçiçek, S. (2018). **Dijital Oyun Geliştirme Süreçlerinde Disiplinlerarasılık.** Sanat Yazıları, 2018; (38): 125-136.

MÜZİK

Bursalıoğlu, A. O. (2018). **Klasik Gitarda Süsleme Teknikleri Üzerine Yeni Bir Arayış: Sağ El Çift Tel Süslemelerde Sol El İle Seslendirme.** Sanat Yazıları, 2018; (38): 43-51.

SANAT YAZILARI 39 / **DİZİN**

GÖRSEL SANATLAR

Çeber, T. (2018). **20. Yüzyıldan Günümüze Plastik Sanat Eserinde Estetik Bir Değer Olarak Yazının Varlığı.** Sanat Yazıları, 2018; (39): 231-248.

Esen, E. (2018). **İşitsel Peyzaj Olarak Gürültü Kavramının Çağdaş Sanattaki Üç Temsili.** Sanat Yazıları, 2018; (39): 279-296.

Esin, Ö. Ş. (2018). **Kamera Kültürünün Yükselişi ve Kimlik Oyunları.** Sanat Yazıları, 2018; (39): 401-421.

İlhan, S. (2018). **Son Kurgu: Etant Donnes.** Sanat Yazıları, 2018; (39): 297-312.

Kaya, Y. (2018). **Jean Baudrillard'ın Simülasyon Kuramı ve Tansel Türkdoğan'ın Sanat Uygulamaları.** Sanat Yazıları, 2018; (39): 313-323.

Kılınç, A. (2018). **Feminist Sanatta Anneliğe Performatif Yaklaşımlar.** Sanat Yazıları, 2018; (39): 325-342.

Özhancı, E. (2018). **Çağımız Teknolojik Gelişmelerinin Sahne ve Gösteri Sanatlarındaki Kostüm Tasarımına Yansımaları.** Sanat Yazıları, 2018; (39): 355-372.

* Dizin, konularına göre sınıflandırılıp, alfabetik sıra gözetilerek hazırlanmıştır.

GÖRSEL İLETİŞİM VE TASARIM / GRAFİK

Ergül, B. (2018). **Spekülatif Kurgu Film Jenerikleri ve X-Men Filmleri Üzerinden Bir İnceleme.** Sanat Yazıları, 2018; (39): 263-278.

Mollaoğlu, S. (2018). A**fişle İlgili Lisansüstü Tezlerin Bazı Tanımlayıcı Özelliklerinin İncelenmesi.** Sanat Yazıları, 2018; (39): 343-354.

Sertalp, E. (2018). **Kültürel Mirasın Korunmasında Fotogrametri Tekniğinin Kullanılması: Ana Tanrıça Heykeli Örneği.** Sanat Yazıları, 2018; (39): 383-399.

İÇ MİMARLIK VE ÇEVRE TASARIMI

Demirel, E., & Dündar, Z. (2018). **Bihzâd'in Minyatürleri: Minyatür Sanatında Zaman ve Mekânın İnşasına Dair İki Örnek.** Sanat Yazıları, 2018; (39): 249-262.

SANAT KURAMI

Şahin, N. (2018). **Gould'un Kontrapuntal Yaklaşımı: Teknoloji, Müzik, Milliyetçilik.** Sanat Yazıları, 2018; (39): 373-382.