HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ
SANAT YAZILARI - 2020 KASIM - e-ISSN 2458-8903 | 43

sanat yazıları

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ
SANAT YAZILARI - 2020 KASIM - e-ISSN 2458-8903 | 43

sanat yazıları

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

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ
SANAT YAZILARI / 2020 KASIM / SAYI: **43 -** ART WRITINGS / 2020 MAY / NO: **43**
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 V. **Prof. Nadire Şule Atılgan**

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

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

Yayın Kurulu
Prof. Ayşe Sibel Kedik (Başkan) *(Hacettepe Ü. GSF)*
Doç. Serap Emmungil Karamanoğlu *(Hacettepe Ü. GSF)*
Doç. Banu Bulduk Türkmen *(Hacettepe Ü. GSF)*
Doç. Dr. Gülçin Cankız Elibol *(Hacettepe Ü. GSF)*
Doç. Seval Şener *(Hacettepe Ü. GSF)*
Dr. Öğr. Üyesi Tanzer Arığ *(Hacettepe Ü. GSF)*
Dr. Öğr. Üyesi Engin Sarı *(Hacettepe Ü. GSF)*

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

Tasarım Uygulama
Arş.Gör. Cansu Başdemir (Hacettepe Ü. GSF)
Arş.Gör. T. Dilek Kayabaş (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)

43. Sayının Hakem Kurulu (Ünvan ve Soyadı Sırasıyla)
Prof. Nilgün Bilge (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Ü. Güzel Sanatlar F.)
Prof. Dr. Serap Buyurgan (Başkent Ü. GSTMF)
Prof. Kaan Canduran (Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Prof. Dr. Sezer Cihaner (Van Yüzüncü Yıl Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Prof. Turhan Çetin (Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Prof. Nurdan Karasu Gökçe (Erciyes Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Prof. Dr. Serkan Güneş (Gazi Ü. Mimarlık Fakültesi)
Prof. Dr. Berin Gür (TED Mimarlık Fakültesi)
Prof. Dr. Atilla İlkyaz (Ankara Hacı Bayram Veli Ü. Sanat ve Tasarım F.)
Prof. İnsel İnal (Mimar Sinan Güzel Sanatlar Ü. Güzel Sanatlar F.)
Prof. Dr. Billur Tekkök Karaöz (Başkent Ü. GSTMF)
Prof. Necla Rüzgar Kayıran (Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Prof. Cüneyt Kurt (Mustafa Kemal Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Prof. Dr. Bilge Sayıl Onaran (Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Prof. Namık Kemal Sarıkavak (Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Prof. Ferhat Kamil Satıcı (Düzce Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Prof. Tevfik Fikret Uçar (Anadolu Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Prof. Dr. Kemal Yıldırım (Gazi Ü. Teknoloji Fakültesi)
Prof. Halil Yoleri (Dokuz Eylül Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Doç. Dr. Gözen Güner Aktaş (Başkent Ü. GSTMF)
Doç. Dr. Harun Artuner (Hacettepe Ü. Mühendislik F.)
Doç. Dr. Elif Songür Dağ (Uluslararası Kıbrıs Ü. GSTMF)
Doç. Dr. Banu İnanç Uyan Dur (Işık Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Doç. Tuğcan Güler (Dokuz Eylül Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Doç. Dr. Duygu Koca (Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Doç. Musa Köksal (Muğla Sıtkı Koçman Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Doç. H. Esra Oskay Malicki (Ankara Hacı Bayram Veli Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Doç. Dr. Ayşen Özkan (Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Doç. Zülfikar Sayın (Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Doç. Dr. Özgür Soğancı (Anadolu Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Doç. Müge Burcu Şen (Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Doç. Esra Sağlık Şenalp (Muğla Sıtkı Koçman Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Doç. Melike Taşçıoğlu (Anadolu Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Doç. Çağlar Uzun (Zonguldak Bülent Ecevit Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Doç. Hanife Neris Yüksel (Akdeniz Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Dr. Öğr. Üyesi Şaha Aslan (TOBB Ekonomi ve Teknoloji Üniversitesi Mimarlık F.)
Dr. Öğr. Üyesi Kurt Orkun Aktaş (Kırıkkale Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Dr. Öğr. Üyesi Nadir Buçan (Van Yüzüncü Yıl Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Dr. Öğr. Üyesi Tansel Çeber (Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Dr. Öğr. Üyesi Birsen Giderer (Abant İzzet Baysal Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Dr. Öğr. Üyesi Tolga Hepdinçler (Bahçeşehir Ü. İletişim Fakültesi)
Dr. Öğr. Üyesi Bilge İmamoğlu (TED Mimarlık Fakültesi)
Dr. Öğr. Üyesi Aysun Aydın Öksüz (Karadeniz Teknik Ü. Mimarlık Fakültesi)
Dr. Öğr. Üyesi Şinasi Tek (Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Dr. Öğr. Üyesi Ercan Sağlam (Bilkent Ü. GSTMF)
Dr. Öğr. Üyesi Umut Şumnu (Başkent Ü. GSTMF)

Sanat Yazıları, ULAKBİM TR Dizin'de taranan ulusal hakemli bir e-dergidir.

İletişim 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

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, ULAKBİM TR Dizin'de taranan ulusal hakemli bir e-dergidir. 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 pers-

> pektif 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).

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

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

Wikipedi. Erişim: 20.10.2014. http://tr.wikipedia.org/

*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

GÜLSÜN ERBİL'İN SANAT ÜRETİMLERİNDE MİSTİSİZM: "MİSTİK DÖNGÜ" SERİSİ ÜZERİNE ÇÖZÜMLEYİCİ BİR YAKLAŞIM

MYSTICISM IN GÜLSÜN ERBİL'S ARTWORKS: AN ANALYTIC APPROACH ON THE "MYSTIC CYCLE" SERIES — 255 - 275

BİRSEL BAHAR BACAK - DOÇ. DR. **SEHER KURT**

1936-1951 YENİŞEHİR - ÇANKAYA KONUT GELİŞİM AKSINDA İLK YAPILAŞMALAR: GÜNEŞ SOKAK ÖRNEĞİ

1936-1951 EARLY EXAMPLE OF RESIDENCIAL DEVELOPMENT BETWEEN YENİŞEHİR AND ÇANKAYA: GÜNEŞ STREET EXAMPLE — 277 - 300

ARŞ. GÖR. **GİZEM BÜYÜCEK** - DOÇ. DR. **DUYGU KOCA**

MİMARİ FOTOĞRAFIN TEMSİL ÖZELLİĞİ VE TASARIMDA FOTOĞRAFA BAKIŞIN ALGIMIZA ETKİSİ

THE REPRESENTATION FEATURE OF ARCHITECTURAL PHOTOGRAPHY AND ITS EFFECT ON OUR PERCEPTION OF DESIGN — 301 - 316

CANSIN İLAYDA ÇETİN

TEVFİK BAŞER FİLMLERİ ÖRNEĞİNDE İNSAN VE MEKÂN İLİŞKİSİ

HUMAN AND SPACE RELATIONSHIP IN THE EXAMPLE OF TEVFİK BAŞER FILMS — 317 - 337

TANE DOĞAN - PROF. **PELİN YILDIZ**

JİMMY NELSON'UN ETNOGRAFİK FOTOĞRAFÇILIĞI VE KÜRESELLEŞME İLİŞKİSİ

JIMMY NELSON'S ETNOGRAPHIC PHOTOGRAPHY IN RELATION TO GLOBALISATION — 339 - 362

DR. ÖĞR. ÜYESİ **AHMET DÖNMEZ** - DR. ÖĞR. ÜYESİ **RİFAT BECERİKLİ**

BAŞKA BİR GÜNDELİK HAYAT İNŞASINDA SANATIN İZLERİ

TRACES OF ART IN THE BUILDING OF AN ALTERNATIVE EVERYDAY LIFE — 363 - 375

REZZAN GÜMGÜM

FOTOĞRAFIN DEĞİŞEN TUTUMLARI ÜZERİNE

ON THE CHANGING MANNERS OF PHOTOGRAPHY 377 - 399

DR. ÖĞR. ÜYESİ **ASLI IŞIKSAL**

KÜLTÜREL SÜRDÜRÜLEBİLİRLİK BAĞLAMINDA GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE GUALDO TADİNO SERAMİKLERİ ve RUBİ (YAKUT) LÜSTERİ

GUALDO TADINO CERAMICS FROM PAST TO PRESENT and RUBY LUSTRE IN THE CONTEXT OF CULTURAL SUSTAINABILITY 401 - 417

PROF. **BURCU KARABEY**

SINIRDA GERÇEKLEŞTİRİLEN BİR SANAT PRATİĞİ OLARAK inSITE

İnSITE AS AN ART PRACTICE PERFORMED AT THE BORDER 419 - 431

DR. ÖĞR. ÜYESİ **GÜLAY KARAKUŞ**

MİMARİ BELGELEMEDE TÜRK SİNEMASININ ROLÜ: TARABYA OTELİ ANALİZİ

THE ROLE OF TURKISH CINEMA IN ARCHITECTURAL DOCUMENTATION: THE ANALYSIS OF TARABYA HOTEL 433 - 456

DR. ÖĞR. ÜYESİ **HANDE TULUM OKUR**

GÖRSEL TASARIM VE İLETİŞİM BAĞLAMINDA 1950 SONRASI ORTAYA ÇIKAN DENEYSEL NOTALAMA YÖNTEMLERİ

EXPERIMENTAL NOTATION METHODS APPEARED AFTER 1950 IN THE CONTEXT OF VISUAL DESIGN AND COMMUNICATION 457 - 481

DR. ÖĞR. GÖR. **MEHMET MURAT ÖZKOYUNCU**

ÖLÜMÜN KİTSCH BİR İMGE ÖRNEĞİ OLARAK GÜNÜMÜZ İRAN'INDA ÜRETİLEN MEZAR TAŞLARI

HEADSTONS PRODUCED IN TODAY'S IRAN AS A EXAMPLE OF KITSCH IMAGE OF DEATH 483 - 501

ÖĞR. GÖR. **SEYED MEHDİ SEYED SAADATİ**

YAZI KARAKTERİ VEYA FONT TASARIMINDA SÜREÇ, YÖNTEM VE TEMEL YAKLAŞIMLAR 503 - 542

PROCESS, METHODS AND BASIC APPROACHES IN TYPEFACE OR FONT DESIGN

ANIL SARIKAVAK

20. VE 21. YÜZYIL PERSPEKTİFİNDEN PARAMETRİK TASARIM 543 - 558

PARAMETRIC DESIGN IN THE 20TH AND 21TH CENTURY PERSPECTIVE

ARŞ. GÖR. **CEYHUN ŞEKERCİ -** PROF. **PELİN YILDIZ**

1980'Lİ YILLARDA ANKARA VE İSTANBUL'UN KAMUSAL ALAN HEYKELLERİ 559 - 584

PUBLIC SPHERE SCULPTURES OF ANKARA AND İSTANBUL IN 1980s

ARŞ. GÖR. **BEGÜM SÖNMEZ**

AZADEH AKHLAGHI'NİN DOKÜMANTER SANATI ÜZERİNDEN, SANAT VE TARİHİ GERÇEK İLİŞKİSİ 585 - 601

THROUGH THE DOCUMENTARY ART OF AZADEH AKHLAGHI, THE REAL RELATIONSHIP OF ART AND HISTORY

YALDA JAFARI YAGHIN

SANAT YAZILARI DİZİN 42 ve 43 603 - 607

ART WRITINGS INDEX 42 and 43

SANAT YAZILARI - 2020 KASIM - SAYI: **43** - e-ISSN 2458 - 8903

MAKALELER / ARTICLES

sanat yazıları

SANAT YAZILARI, 2020; (43): 255-275 / ARAŞTIRMA MAKALESİ

GÜLSÜN ERBİL'İN SANAT ÜRETİMLERİNDE MİSTİSİZM: "MİSTİK DÖNGÜ" SERİSİ ÜZERİNE ÇÖZÜMLEYİCİ BİR YAKLAŞIM

MYSTICISM IN GÜLSÜN ERBİL'S ARTWORKS: AN ANALYTIC APPROACH ON THE "MYSTIC CYCLE" SERIES

BİRSEL BAHAR BACAK
Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans Programı
baharbirsel@hotmail.com
ORCID ID: 0000-0002-4670-1916

DOÇ. DR. **SEHER KURT**
Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Anasanat Dalı
seherkurt1@hotmail.com
ORCID ID: 0000-0003-2649-7775

Öz: *Gülsün Erbil'in Türkiye'nin çağdaş sanat öyküsündeki ayrıcalıklı yanı, kendi tarihine ve felsefi zeminine yönelerek, modern plastik formlarla güne taşıması, görsel dilde yorumlaması ile yakından ilişkilidir. Sanatçı yolunu çizerken Doğu ve Batı'nın farklı kültürlerinden etkilense de, kökleri sanatını besleyen en önemli kaynak olur. Dış gözleminde, tinsel yaklaşımla soyut bir kozmologyanın üzerine giderken, Doğu'nun içsel bilgisiyle de ilgilenir ve üretimlerinde Mevlana Celaleddin Rumi ile kurduğu derin ilişki her dönem diri kalır. Bu felsefi öğretiyle özüne daha fazla yoğunlaşıp yakınlaşarak, düşünce boyutunda "Mistik Döngü" kavramını geliştirirken, sanatsal üretim sürecinde, anlamı ilk planda tutan soyut ve kavramsal arayışları minimal plastik ögelerle ortaya koymuştur. Nitekim sanatçı, her defasında düşünceden ortaya çıkan eserleriyle incelenmesi gereken bir yaratım süreci sergilemektedir. Dolayısıyla makalenin konusunu bu bireysel üretim sürecine tanıklık etmek, sanatçının eserlerinin arka planında yer alan kuramsal yanın plastik etkilerini anlamlandırıp, göstermek oluşturmaktadır.*

Anahtar Sözcükler: *Mevlana, Kavramsal Soyut, Gülsün Erbil, Mistik Spiral, Minimal Sanat*

GELİŞ TARİHİ: 20.03.2020 | **KABUL TARİHİ:** 18.05.2020

Abstract: *: The privileged aspect of Gülsün Erbil in contemporary art story of Turkey is closely related to her interpretation in the visual language, carrying it to the day with modern plastic forms by turning to her own history and philosophical background. While the artist is influenced by the different cultures of the East and the West as drawing her way, her roots become the most important source that nourishes her art.In her external observation, while going over an abstract cosmologia with a spiritual approach, the deep relationship she has with Mevlana Celaleddin Rumi remains alive in her productions. With this philosophical doctrine, intensifying and getting closer to her essence while developing the concept of "Mystic Cycle" in the dimension of thought, the artist has revealed abstract and conceptual searches with minimal plastic elements that keep the meaning in the first place in the artistic production process. Hence, the artist exhibits a creative process that must be examined with her works that come out of thought every time. Accordingly, the aim of this article is to witness this individual production process, to make sense of and exhibit the plastic effects of the theoretical side of the artist's works.*

Keywords: *Rumi, Conceptual Abstract, Gülsün Erbil, Mystical Spiral, Minimal Art*

*Bu makale, Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans Programında Doç. Dr. Seher Kurt danışmanlığında hazırlanan "Gülsün Erbil'in Sanatı: Yaratıcılığın Aşkınlığı ve Özün İfadesindeki Sırlar" adlı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

Gülsün Erbil mistisizmi kavramsal üslupta serimleyen ilk sanatçıdır. 1977 yılında Mevlana Celaleddin Rumi'nin kozmolojik görüşlerinin etkileri ile "Mistik Döngü" kavramını geliştirmiş ve görsel dilde yorumlamıştır. Zengin teknikle plastik olanakları da zorlayan sanatçı, sanatının kuramsal altyapısıyla ilintili olarak, sadece biçimde ustalaşmak değil, imgeleri içsel anlamına da ulaştırmak istemiştir. Alışılagelmişin ötesinde bir sanatsal ifade ve arayış ihtiyacı içinde olan, pek çok malzemenin içinden geçen, kavram içeren soyut eserleri ile özerk bir yeri doldurmaktadır. Çağrışımlara izin veren üslup karakteri ise sanatın aşkınlaştırıcı, düşündürücü, özgün ve yaratıcı yanı için önemini vurgulamaktadır. Makale, Gülsün Erbil'in oluşum aşamaları ile sanatsal dilini ele alıp, ardından sanatçının "Mistik Döngü" kavramı etrafında kümelenen işleri üzerine plastik bir analizle yaklaşarak, mistisizmin, kuramsal, kavramsal eğilimlerin ve felsefe ile kurulan ilişkilerin sanat üretimlerine etkilerini incelemek, göstermek istemektedir. Araştırma için, literatür tarama yönteminden yararlanılmış, sanatçı Gülsün Erbil ile birebir görüşme ve mail yolu ile iletişim sağlanmıştır. Tarama yöntemiyle elde edilen veriler, sanatçı ile gerçekleştirilen röportaj ve görsel verilerle birlikte derlenmiş, çözümlemeye yönelik bir yaklaşım izlenmiştir.

Gülsün Erbil, resmin yanı sıra plastik sanatların pek çok alanında yurt ve dışında yoğun uğraş veren çok yönlü bir sanat ve kültür insanıdır. 1971'de Devlet Güzel Sanatlar Akademisi, Yüksek Resim Bölümünden mezun olur. İlk sergisini Bursa Ahmet Vefik Paşa Tiyatrosu Güzel Sanatlar Galerisi'nde açar. İlk çalışmalarını İstanbul'da gerçekleştiren sanatçı, 1983'te British Council'dan aldığı bursla Londra'ya gider ve Goldsmiths College'da seramik ve tekstil alanlarında yüksek lisans yapar. 1983-84 yılları arasında hazırladığı "Mistisizm" konulu tez, alanında yapılan ilk çalışmalardandır. 1998 yılında New York Harlem'de; 2002 yılında ise İstanbul Beyoğlu'nda Galeri X'i kurar. İstanbul Modern Sanatlar Müzesi Derneği başkanlığında pek çok sanat müzesinin açılmasına katkıda bulunur. "Uluslararası Bodrum Bienali", "Ekim Geçidi", "X-Trem İst", "Uluslararası International İstanbul Bienali" projelerini gerçekleştirmiş ve İngiltere'ye Londra'nın en büyük mozaik panosunu (Eşitlik-Uyum/Equality-Harmony) hediye etmiştir. Yapıtları Türkiye, Mısır resim heykel müzelerinde, Almanya, İngiltere, Amerika, Hollanda ve Fransa'da özel ve resmi koleksiyonlarda yer alır. 2003'e kadar ülkesinden uzakta yaşarken, sanatı etnik kitlelere taşıyıp, sevdirmeye çalışır. İngilizlerde ona "The Mother of Art", Amerikalılar ise "Art Mama" lakabını takar (Bal, 2009, s. 423).

Akademi yıllarında Prof. Neşet Günal ile çalışan sanatçı, ilk eserlerine çizginin etki gücünü sezmekle başlamış, figür ağırlıklı üretimler yapmıştır. Öğrenciliğinin rastladığı 1968'li yılların politik heyecanını, romantizm, başkaldırı ve mizahını "Toplumsal Patlamalar" adı ile sanatına taşır. O yılların sanat ortamında, çağdaş sanatın ulusal ve evrensel planda içerdiği anlam alternatif görüşlere kapı aralarken, Gülsün Erbil için evrensel sanatın temelleri ulusallıkta aranmalıdır. 1969'da bir tür mekân sorgulaması ile halk pazarlarını kuşbakışı izler. Bağıran, taşıyan, didinen insan yığınlarını içsel bir perspektiften yararlanarak, çocuk resimleri ve minyatürlerdeki anlatım şekli gibi masalsı figürlere dönüştürür. "Pazar Yeri" ile dış dünya ögelerini sınırlarını belirleme ihtiyacı duymadan yansıtmıştır;

> Kapalı kompozisyonlardan geldim. Çok kapalı, ataerkil bir dünya idi. Düşünsel anlamda başlangıçta modernizmi zorlamak istiyordum. Ulusallık mı? Evrensellik mi? Ulusaldan, evrensele geçmeli diye düşünürdüm. Aynen resimlerim gibi. Plastik olarak elbet değişim yaşıyorsun. Zamanla plastik anlamda aşırı titizlikten bir rahatlama evresine geçtim (...) O yıllarda akademik palet kullanılıyordu. Üç renk yani Ochre denilen bir sarı, kahverengi ve lacivert dışına çıkamıyorduk. Avrupa'dan sergi gelmiyordu, kütüphanemiz kapalıydı. Akademide birden ikiye geçtiğim yaz Avrupa'ya gitme şansım oldu, bütün müzeleri gezdim. Özellikle Kandinsky'i yerinde görmek, soyuta nasıl geçtiğini kavramak çok önemsediğim bir deneyimdi. Dünya sanatına bakıyordum. Modernizm arayışlarım, güncel sanat kelimesini de sevmiyorum ama yarının sanatını yapabilmek içindi. Akademide okuduğum yıllarda, öncelikle paletimde değişiklikler oldu. Minimalizm ve optik oyunlarla ilgilendim. Özgün olma çabaları ile kendi iç dünyamdan da pek çok şey katarak tasalarım, doğmuş olan modern Türk resmini büyütebilmekti. Nedense bu sorumluluğu bana vermediler ama ben aldım (...) Özellikle politik olayları yakından izliyordum. "Toplumsal Patlamalar"ı yapmaya başlamıştım, stil arayışındaydım. Aslında ilk kavramsal yapıtlarım,"Toplumsal Patlamalar" diyebilirim. Hocam Neşet Günal, bilgi birikimi yüksek ve çokta disiplinliydi. Politik bir kimliği de vardı. Onun da "Toplumsal Patlamalar"a sıcak bakmasıyla, onlarca ürettim. Nuri İyem çok sevdi ve bir sergi açılışında "Toplumsal Patlamalar" üzerine yazmak istediğini söyledi. Popülerlik kaygısından hep uzak durdum. O gün "Toplumsal Patlamalar"ı üretmeyi bıraktım. Çocuk resimlerine ve minyatüre de bakıyordum "Pazar Yerleri"ne yoğunlaştım. Daha sonra "Pazar Yerleri"nden çıkarak, "Görsel Bulmacalar"ı yapmaya başladım, stilimi daha çağdaş bir çizgiye çekmeye çalıştım (Gülsün Erbil ile kişisel iletişim, 2017).

Sanatçı, akademik palete karşı geliştirdiği yüksek sesli renk tutumu ile modern plastik formların dilini ararken, oyunsuluk üretimlerinin en ciddi damarını oluşturmaya başlamıştır. "Görsel Bulmacalar" adlı bir dizi resim üretip, tuvale açtığı pencerelerden dışarıyı gözlemiştir. Türkiye'nin ilk pantomim sanatçılarından Ergin Kolbek'in anısına üretilmiş bir cami resmi ile 1969'a tarihlenen seri, 1975 yılına kadar sürmüştür. Gülsün Erbil'in zihinsellikle diyalog kurabileceğimiz plastik anlayışını öne çıkaran, serinin parçalarından Görsel 1'de yer alan resim ise ütopik hapishanelere gönderme yapmaktadır. Sanatçının içeriden dışarı bakabilen özgürlük alanından tuttuğu bir mercek olarak da yorumlanabilir. Hem dış etkenlere açılan, hem de dünyayı içeri davet edip kesiştiren. Gözüdür, göstermek istedikleridir. Siyahlar, canlı sarı ve kırmızı tonlarıyla mekân, sıcak, kalabalık ve renklidir. Kompozisyonun ritmi, karşıt ilişkilerin optik oyunlarına göz kırpan iki boyutlu geometrik plana yayılmıştır. Titiz bir zihin ürünü olan çalışmanın, alt ve üst parçalarını zihnimizde iç içe geçirebilirsek, resim tamamlanacaktır. Sanatçı bir gerçeklik yanılsaması yaratarak, izleyeni yapıt karşısında daha uzun süre tutmak, durup düşünmesini gerektiren düşsel bir alanda, oyuna ve sanata dâhil etmek istemiştir. Sanat yapıtının seyircinin gözü ile zenginleşmesine, sınırından taşmasına izin verir;

> Yapıtlarımda ve yapım aşamasında her zaman bir oyunsallık var, oyun oynar gibi resim yapmayı tercih ediyorum. Hatta enstalâsyonlarımı kutular halinde taşıyorum, üzerinde oyuncaklarım yazılıdır. "Görsel Bulmacalar"ın başlangıç noktası, yapıtların karşısında seyirciyi daha uzun tutabilmekti. "Görsel Bulmacalar" o yıllar için çok modern geldi Türkiye'ye. Daha sonra esinlenip, taklit ettiler, bu bulmacalar popüler oldu. Ne var ki ben onlara bir daha dönmedim. Op Art'ı her zaman çok sevdim, bunlar optik oyunlardı

ve kompozisyonu alıyorum, ikiye bölüyorum, negatifler ve pozitiflerle de uğraşıyorum, onların özetidirler. Yıllar sonra o dönemime baktığımda, çok ilginç bir şekilde bir hapishane görmeye başladım. Hapishanede olan çok arkadaşım vardı. Ben 68 kuşağıyım ve zaman zaman da kendimi hapishanede gibi hissediyordum (Gülsün Erbil ile kişisel iletişim, 2018).

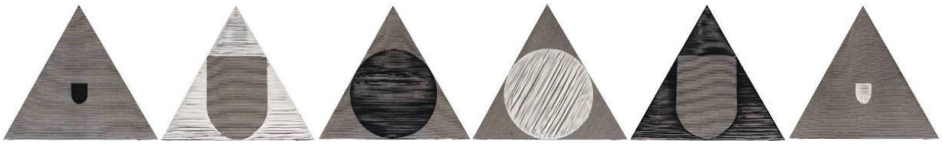
"Görsel Bulmacalar"ın ilkini, Ergin Kolbek'in anısına yaptım. Akademide ders de veriyordu ve grubu vardı. Ergin Kolbek, pantomim sanatçısı idi, bende ilgileniyordum pantomim ile. Onunla tanışacağımız gün, bizim akademinin çatısından kendisini atmıştı. Dolayısıyla "Görsel Bulmacalar"ın başlangıç tarihi 1969'dur (Gülsün Erbil ile kişisel iletişim, 2017).

Görsel 1. Gülsün Erbil, 1972, Görsel Bulmacalar.
Bal, Asker Ali. (2009). Gülsün Erbil "Sırdöngü". İstanbul: Mas Matbaa, s. 51.

Gülsün Erbil dış gözleminde tinsel yaklaşıma açılan soyut araştırmaların üzerine giderken, sanatında etkisini daima sürdürecek olan Mevlana Celaleddin Rumi düşüncesine yoğun ilgi duymuştur. Böylece "Kuluçka Dönemi" olarak tanımladığı 1970-77 yılları arasına yerleşen yapıtları da zamanla kavramsal açıdan belirginleşen, sanatının felsefe ile ilişkisinden etkiler almaya başlar. Örneğin; ortalarında daireler, kubbeler içeren ve üçgen formlu tuvallerden meydana gelen "Ölüm ve Yaşam"... Aralarında kıyasıya çekişen varlık ve yokluk mücadelesini, sonsuz hayat akışındaki yerimizi açıklamaya çalışır ve çarpıcı

biçimde göstermektedir (Görsel 2). Ölümü düğün gecesi saymak belki aklı aşar ama bu çalışmada ölüm, Mevlana'nın anlatılarındaki gibi yok oluşun aksine ikinci doğuş, dahası "Şeb-i Arus" yani düğün gecesidir. Bir batma gibi görünse de, aslında doğmadır;

> 1970-1977 yılları arasına kuluçka dönemim diyorum, orada tasarılarımı ve çabalarımı görebilirsiniz. "Ölüm ve Yaşam", ana renkler ve ara renkler hep o dönemde çıkan yapıtlar. Hepsi Mevlana ile alakalı. Siyah ve beyaz sema renkleri, beyaz diğer dünyayı siyah da bu dünyayı temsil ediyor. Ayrıca göz bebeklerimiz siyah olduğu için siyahın iç dünyayı temsil ettiği de söylenir. "Ölüm ve Yaşam"ın içerik olarak "Şeb-i Arus" ile ortak yönleri var. Negatif ve pozitif enerjileri kapsamakta, kontrast ilişkiler, ikilemler var. Mevlana ölümü yok olmak değil, Allah'a kavuşmak, dolayısıyla düğün günü, bir şenlik ve "Şeb-i Arus" olarak görüyor (Gülsün Erbil ile kişisel iletişim, 2019).



Görsel 2. Gülsün Erbil, 1974, Ölüm ve Yaşam.
Bal, Asker Ali. (2009). Gülsün Erbil "Sırdöngü". İstanbul: Mas Matbaa, s. 56.

> Tasavvuf yolunun mesajı şudur: Öl! Buradaki ölüm mecazi bir ölümdür ve derin anlamlar içerir. Öl, böylece gerçekte olduğun hale dönüşebilesin. Egonu öldür ki kutsal olan içinde doğabilsin. Geçmişi öldür ki; geleceğe açık hale gel. Bilgini öldür ki; bilinmeyen içine dolsun. Zihnini öldür ki; yüreğin tekrar atmaya başlasın. Böylece tamamen kaybettiğin yüreğini yeniden keşfet. Burada değişik bir ölüm söz konusu. Burada beden ölmüyor. Bu ölüm; egonun ölümü. Egonun kapısı kapanıp yeni bir kapı açılıyor. Bu kapı ölümsüzlüğün kapısıdır (Rajneesh, 2002, s. 52).

Öte yandan başka bir biçimde var olmak için sona erişimiz, mecazi bir ölümü de içinde taşır. İçine doğduğumuz mekânın, tanımlarımızın dışına taşan bir âlemden (Bezm-i Elest[2]) kopup, bedene katılarak somutlaşan insanın, hakikat ile bir araya gelinen yeri, kendi özü

[1]Şeb-i Arus: Mevlana'nın ölüm gününün anısına yapılan bir törendir Şeb-i Arus. Şeb Farsça "Leyle", Arapça "Gece" demektir. Ayrılığın değil, kavuşmanın günü, bir düğün gecesidir. Mevlevi inanışa göre insan iki kez doğar. İlkinde annesinden, ikincisinde kendi bedeninden (Baler, 2003, s. 87).

[2]Bezm-i Elest: İnsanı ele alan tasavvuf, onun dünyaya gelmeden öncesini ve dünyayı terk ettikten sonrasını da kapsayan geniş bir bakış açısına sahiptir. Allah insanların bedenlerinden önce ruhlarını yaratmış ve onlara hitaben, "Ben sizin Rabbiniz değil miyim?" diye sormuştur (Araf Suresi, 7: 172). Elest bezmi olarak adlandırılan bu olay, Allah ile doğrudan muhatap olma şeklindeki tecrübenin insanın ruhuna nakşedilmiş halidir. Ancak insan ruhu bu dünyaya gönderilip bir bedene girdiği zaman bu tecrübeyi doğrudan hatırlayamaz. Aslında tasavvuf, Allah'tan gelen insanın O'na bu dünyada kavuşmaya çalışması yoludur. Bu yolculuğu Mevlana Celaleddin Rumi (6. 1273) meşhur eseri Mesnevi'nin ilk on sekiz beytinde ney metaforuyla anlatır (Ayten ve Düzgüner, 2017, s. 8-9).

içinde keşfetme arzusudur. Takip edilecek tavırda insan, korku ile iştahlarını temsil eden ve aksi bir at, aç bir kurt ya da tehlikeli bir yılanla; huysuz imajlarla metaforlanan nefs/ego ile yüzleşmeye girmelidir. Böylece, mecazi açıdan bütün varlık imkânlarından, tinsel aşamalardan (Cansız, Bitki, Hayvani, İnsani, Nurani) geçip, yeryüzündeki varlık amacına, transandantal (aşkın) kavrayışa ulaşacaktır. Çatışmalardan, bağlanmalardan ve sahip olma eğilimlerinden kurtulmak, varoluşun görünmez ritmine yaklaşmak demektir (Sayar, 2017, s. 20).Tasavvuf düşüncesinde "devr" adı ile yer alan döngü kavramı ekseninde, ten ve tin arasında gerçekleşecek dönüşüm, Mevlana tarafından oldukça lirik bir ifadeye konmuştur;

> Bende cansız varlıktan öldüm, biten, boy atıp gelişen nebat oldum, nebatken öldüm, hayvan şekliyle baş gösterdim. Hayvanlıktan öldüm, insan oldum; artık ölüp azalmaktan noksana düşmekten ne diye korkacakmışım? Bir daha hamle edeyim de insanlıktan öleyim; böylece de melekler âleminde kol kanat çırpayım. Melek olduktan sonra da ırmağa atlamak gerek; her şey yok olur gider, ancak o'nun zatıdır kalan. Bir kere daha melekken kurban olayım da o vehme gelmeyen yok mu, o olayım. Yok olayım da erganon (çalgı) gibi söyleyeyim, gerçekten de biz ancak dönüp ona varanlarız diyeyim (Arslanoğlu, 2005, s. 120).

Kapalı Çarşı'da rastladığı bir kumaşı (Dolaylık), üçgen formlu tuvallere gerip, iplerle dikerek geliştirdiği bu ilginç resim tavrı, aynı zamanda sanatçının malzeme alanlarını zorlayan ilk denemeleridir. Daire, kare, üçgen üzerine kurulu, simetrik, yinelenen geometrik semboller, evreni düzenleyen yasaları tanımlayan, düzen, birlik ve uyuma, dinamik niteliklere gönderme yaparlar (Gibson, 2012, s. 135). Kubbe, yarı dairesel, sivri ya da yuvarlak bölümlü ve kavisli dairesel plana sahiptir. Eski bir dişil sembol olan kubbe Cennet'i, sembolik olarak başka bir varlık haline geçişi temsil eder (Wilkinson, 2011, s. 180). Sanatçının kubbe formuna yönelik tutkusu ise akademideki ilk yıllarına uzanmaktadır. Akademiye giden güzergâh, Kaptan-ı Derya Kılıç Ali Paşa Cami, Nusretiye Cami, Tophane Çeşmesi ve pek çok mimari yapıya eşlik eden tarihi bir sanat ve kültür yoludur Gülsün Erbil için. Tüm ihtişamı ve heybeti ile karşısında durmakta olan Kaptan-ı Derya Kılıç Ali Paşa Cami ile bitimsiz bir istekle her gün göz göze gelir. 1580-87 tarihlerinde, Mimar Sinan tarafından yapılan camideki demir parmaklıklar, pencere formları ve süslemeler, sanatçının resimsel kompozisyonlarında, sıklıkla yer almıştır.

> Çok sempatik ve organik olan kubbe formu, her zaman ilgimi çekti. Rönesans'ın pencerelerinden günümüze gelen, özellikle Bizans tarihi, Osmanlı ve Mimar Sinan'ın kullandığı formlardır. Mimar Sinan Üniversitesine (Devlet Güzel Sanatlar Akademisi), Karaköy'den yürürken, Fındıklı da Mimar Sinan'ın yapmış olduğu bir cami vardı (Kaptan-ı Derya Kılıç Ali Paşa Cami). Çokta güzel bir cami, bu formları oradan aldım. Marangoza özel olarak bu formda tuvaller yaptırdım kuluçka dönemimde, tuvalleri gerdim ve sergiledim de (Gülsün Erbil kişisel iletişim, 2019).

Yaşamın siyah ve ölümün ise beyaz ipliklerin dikilmesiyle elde edildiği çalışmada, biçimci anlatımın aşılma arzusu ile görülen bir sınır olduğu söylenebilir. "Zihinsel; ama el sanatçılığından başka." (Akay, 1999, s. 152). Sanat yapıtını, zihni uyaran, görüntüsünü kuran anlamlar doldurmuştur. Düşünce tarihi boyunca, siyah ve beyaz pek çok kez karşılaşarak

günümüze ulaşır. Karşıtlıklar olarak düşünülen iki renk, sanatçının yapıtında da çelişkilerin önemli sembollerindendir. Çağrıştırdığı zıt anlamlarla siyah-beyaz kompozisyonu ile sanatçı, yaşamın iki zıt yönünden gelişen dengeyi, hayat olarak bütünlenen karşıtlıkları vurgulamıştır. Çalışmanın etkilendiği Mevlevi kültüründeki semazenlerin siyah hırkaları da, bedeni ve dünya yaşamını sıkışmışlık olarak gören bir yaklaşımı yansıtır. Siyah hırkasını çıkarıp se ma için duran, âlemin içindeki sonsuzluk ritmini yakalayıp beyaza ulaşmayı ümit etmiş demektir. Ressam Kandinsky ise beyazı bir tür içsel sessizlik ile tanımlar. Belki de o sessizlik bir ölüme değil, bir yeniden doğuma işaret etmektedir;

> Bu dünya bizden öyle yukarıdadır ki armonisi ruhlarımıza erişmez. Geçit vermez bir duvarı andıran muazzam bir sessizlik, içindekini aklımızdan gizler. Bu nedenle beyaz, melodiyi geçici olarak kesintiye uğratan esler gibi bizi olumsuz yönde etkileyen bir sessizlik armonisine sahiptir. Bu, ölü değil, olanaklara gebe bir sessizliktir. Beyaz, doğumdan önceki hiçliğin, buzul çağındaki dünyanın çekiciliğine sahiptir. Öte yandan, tamamen ölü ve içinde hiçbir olanak barındırmayan sessizlik siyahın armonisine sahiptir. Müzikte o derin ve nihai eslere karşılık gelir; olur da melodi sonra bir şekilde devam ederse, kulağa başka bir dünyanın şafağı gibi gelir. Siyah, ölülerin yakıldığı odun yığınları gibidir, yanıp kül olmuştur, ceset gibi hareketsizdir. Siyahın sessizliği ölüm sessizliğidir. Dışsal olarak siyah, en az armoniye sahip renktir, etkisiz bir zemin gibidir, üzerinde en cılız renkler bile parlar ve öne çıkar. Bu bakımdan da beyazdan farklıdır; çünkü neredeyse tüm renkler, beyazın yanında uyumsuz ya da tamamen sessiz kalırlar (Kandinsky, 2010, s. 88).

Sanatçı 1977 yılında, düşünsellik ile olan plastik etkileşimini imgesel bir düsturla sürdürmenin ilerisine taşıyarak "Mistik Döngü" kavramını geliştirmiş ve sanatına katıp, özgün dilini kurmuştur. Sanatçının olgunluk dönemini ve bir konu üzerine derinleşme çabasını yansıtan "Mistik Döngü" serisinde ilk dikkatimizi çeken şey, sadeliktir. Çalışmaları, felsefi alt yapısı ile iyice pekişen minimalist bir yapı sergiler. Vortex, helezon, sarmal ya da girdap... Eş anlamlarıyla da anılan spiral, sanatçının ifade odağına yerleşen ana ögedir. Geçmişin hareketli daire, kubbe ve iç içe geçen üçgenleri, karşıt renklerle yakalanan ikilikli anlam, devinen imgenin esprisinde senteze ulaşmaya başlar. Azlık daima ağır basmış, sembolik yoğunluklarla eserlerin merkezine yerleşmiştir.

Fazlalıklarından arındırılmışlık serinin en belirgin özelliğidir ve resim yüzeyindeki bu azlık, sadelik unsurunu anlayabilmek için Mevlana Celaleddin Rumi'ye tekrar dönmemiz, kozmolojik görüşü içine kendimizi yerleştirmemiz gerekir. O görüş içinde gözlerimiz, sadece dünyanın verdikleriyle yetinirken, gerçeklik gözlerimize verilenle kavranılan değil, arkasındakidir. "Suret, sureti olmayandan meydana gelir. Nitekim duman da ateşten çıkar." (Mevlana, 2014, s. 889). Çokluk, zıtlık, imgelemimize çarpan aşılmaz tezatlarla varlık, yaratılışın temel ilkesinin çeşitli suretlerde yansımasından ibarettir. Ayrımlar görüntüdeyken, öz tektir. Önemli olan görüntüdeki çelişkiyi aşmak, ötekinin olmadığı, ikilemi yok eden bilgiye ulaşmak, diğeri ile yaşamak değil, parçası olunan bütünü anlamaktır. Bu felsefi öğretiye yönelik tinsel fikirlerin etkileri ile özüne daha fazla yoğunlaşıp yakınlaşan sanatçı, düşünce boyutunda "Mistik Döngü" kavramını geliştirirken, sanatsal üretim sürecinde anlamı ilk

planda tutan arayışları, minimal plastik öğelerle ortaya koymuştur.

Mistik, özü sır, anlamı ise dudak ve gözleri kapamak olan Yunanca kökenli bir kelimedir (Özbay, 2007, s. 106). Mistisizmin, dış etkilerden çok iç gerçeklere eğilen yanı, "gözleri kapamak" anlamına gelen myein, mystic ve mystery sözcükleri ile ortak bir köke sahip olmasından da anlaşılabilir (Schimmel, 2018, s. 22). Felsefi bir kavram olarak mistisizm, sadece akıl yürütme ile kavranılamayacak hakikatleri sezgi ile bilme anlamını verir (Güngör, 1996, s. 17). Eski Yunan kültlerinden; gizlilik anlamlı mystikos kelimesinden gelişmiş, insanın en eski geçmişinden süregelen inanış modellerinin anlam yükünü, manevi zeminini niteleyen mistisizm terimi, çağdaş kullanımında daha da yalınlaşarak, duyularla algılanabilen nesnel dünyadan çıkıp, duygusal yaşantıların derinliklerine kademe kademe inebilmekle erişilebileceği sanılan vecd halini anlamlaştırmıştır (Altar, 1996, s. 52). Usun ötesine geçme, aşın heyecan... Vecd, özne ile nesne ikiliğinin geçici olarak aşılışıdır (May, 2008, s. 71). Kendi derinliklerine, "ruh ummanına" dalmaktır (Schimmel, 2018, s. 193)."Ruh karanlık içindeyse yolunu bulmak için aklın aydınlığına ihtiyaç duyar, fakat ruh aydınlanmış ise kimse aklın kandilini aramaz." (Sayar, 2017, s. 25). Mevlana Celaleddin Rumi'nin bu daveti, divaneliğe değil, sanatında ilhamı olan, formların özüne, sezgi ile buluşup, uzlaşabilmiş aklın yolunadır. "Ana konusu ruh ve amacı ruhun dönüşümünü, catharsis, yani saflaşmasını, arınmasını sağlamaktır. Diğer bir ifadeyle yaşamsal bedenin tine dönüşümüdür." (Bal, 2009, s. 143).

Sanat tarihçisi ve müzikolog Cevad Memduh Altar "Sanat Felsefesi Üzerine" adlı kitabında, lirik, epik, poetik, dramatik ve pastoral yanı sıra mistisizmi sanatsal yaratıcılığın altı temel ögesinden biri olarak belirlemiştir. Mistik sanatın meydana gelmesinde şiirsel (poetik) öge, ön planda kişiye özgü lirik duyarlılıkları harekete geçirmektedir. İlk sanat eserlerini geliştirmiş, öteden beri müzik, dil, dans, sahne sanatları ve güzel sanatların tümünde, büyük çapta mistik eserlerin açığa çıkmasını sağlamıştır (1996, s. 51-52). Estetikte somuttan çok aşkın olana, düşsele yönelme eğilimleriyle seçilir (Timuçin, 2004, s. 237). Gülsün Erbil sanatsal deneyde dış alandan kopup yaratıya girilen anı da eserlerinin kuramsal altyapısı ile örtüştürür ve imgelerine ulaşmak için dış etkenlerden arınmış başka bir mekânın; özünün izini sürer. Denilebilir ki sanatçının çalışmalarındaki mistisizm, metaforik olarak içsel bir yolculuktur ve yaratıcılığını besleyen partneridir.

Sanatçı üretim sürecinde, esere kaynamanın esrikliği ile benlikten çıkılan anı kendisinde bulmaya başlamaktadır. Sanatın bu vecd hali biçim ve tutku ile düzen ve canlılığın bütünlüğünü sağlayan muhteşem bir yaratıcılık doruğudur (May, 2008, s. 71). Ortaya çıkan sanat yapıtını, sanatçıların bir arınma alanı da olan tasarı sürecinden koparmadan ele alır. "Fantezi dünyası ile gerçek dünya arasında gelgitlerdeki başarılar." (Erbil, 2018, s. 53). "Yaratıcılığın Ruhu" adlı kitabındaki bu vurgu, eserlerini kurgulayan duygulanımın bir ifadesi de sayılabilir. Gördüğünü aktarmaktansa zihninden aldıklarını yansıtmıştır. Bu özellikleri ile Gülsün Erbil'in sanat algısı, Kandinsky'nin tinsellikle ilgili tezlerini anımsatır. " 'Sanatta Tinsellik Üzerine' metninin özü, içsel ihtiyaç ilkesidir." (Eroğlu, 2017, s. 35). "Soyutçuluk, sanatçının, resim sanatını, gerçekle olan maddi bağlardan kurtarmasını ve seyircinin orada

tinsel değerler aramasını gerektiren araçtır." (Crepaldi, 2004, s. 48). "Hakikat ruhsal bir şey olduğuna göre, sanat da bunu yansıtmalı, kendini nesne boyunduruğundan kurtarmalıdır." (Yılmaz, 2013, s. 106). "Resim tinsel bir atmosfer yaratacak güce sahiptir. Formunun kötü olması demek, anlamının, ruhta uygun titreşimler yaratamayacak kadar zayıf olması demektir." (Kandinsky, 2010, s. 66-69).

Gülsün Erbil, geliştirdiği "Mistik Döngü" kavramını anlam yükünden yola çıkarak adlandırdığı yapıtların tümünde ortak bir konu olarak ele almıştır. "Çalışmalarının tümünde, derinlemesine bir gözden ötelik, benden ötelik vardır. Göz aldatmacası değil, hayal üreticisidirler." (Halman, Castle, 1996, s. 9). Sanatçı "Sufi'nin Mezar Taşları" adlı Görsel 3'te seçilen eserinde açıkça görülen, boşluk ve doluluk, siyah ve beyaz, azlık ve çokluk karşıtlıkları ile oynamak, çözümlemek istemiştir. Üretimi, rastlantıya izin veren ancak kurallarını sanatçının belirlediği felsefi bir kurgunun denetimi altında gelişmiş, sağlam bir kompozisyon anlayışı ile biçimlenmiştir. Kontrastları ironik bir biçimde birbirinin içinde eritip bir tüme varış yaratmıştır. "Resimlerinde gözlemlenen bu kurgusal ve anlık coşkular hemen kolayca sezilir. Öyle ki 1977 imzalı bir yapıtının taptaze görüntüsü bile izleyicide az önce yaratılmış etkisi yaratır." (Bal, 2009, s. 140). Ögeler arasındaki dengeyle sağlanan kompozisyon kaygısının aksine, geniş yüzey mekânlarının bütün sahnesinde düşsel bir atmosfer yaratmıştır sanatçı. Güçlü renk karşıtlıklarını ise minimal spiral imgesinin ahenkli ritmine teslim etmiştir. Spiral, eski bir yaşam ritmi sembolüdür (Wilkinson, 2011, s. 285). Klasik Klothoid spirali, kaderi ören Yunan mitindeki tanrıça Klotho'dan sonra adlandırılmıştır. Çifte sarmal, DNA molekülünün zarif şeklidir. Dünya'nın dönüşü, spiral hareket eden su, ağaç halkaları ve bitkilerin sarmal sıralanan taç yapraklarında var olma tavrının ortak ritmidir. Gülsün Erbil'in sanatı ile tanışmak için, tüm bunları bilmek şart değildir. Ancak spiralin, evren için de harika bir sembol olduğu açıktır (Halman, Castle, 1996, s. 9).

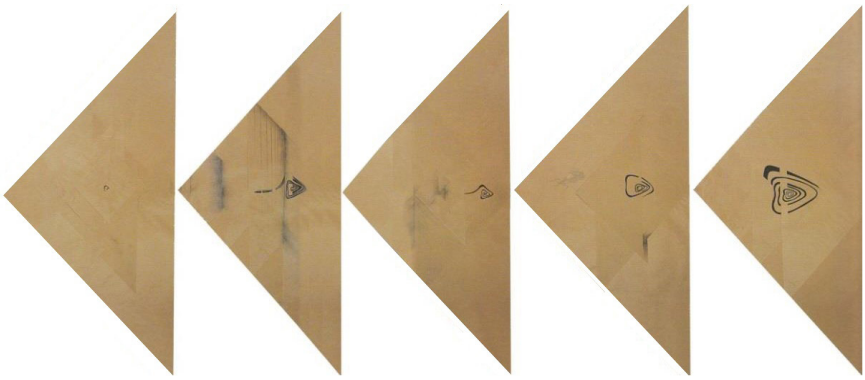
Görsel 3. Gülsün Erbil, Gülsün Erbil, 1988, Sufi'nin Mezar Taşları.
Erbil Kare. Erişim: 30.01.2020. http://www.erbilkare.com/urunler/83/gulsun-erbil-yagli boya.html

Sanatçının spirallerinde ise karşıtlıkların mücadelesinden, etki tepki reaksiyonundan meydana gelen süreklilik öznel yorumlarla karşımızdadır. Çelişkilerin ortadan kalkışı, zıtların çözünürlüğü ve birlikte bir bütün oluşturan unsurların etüt edilmesi ise üretiminin özündeki karakteristik noktadır. Dolayısıyla yüzeylerin üzerine ikilemler düşer, bu ikilemler diyaloğa girer ve senteze ulaşır. Bir uzlaşma değilse de zıtlıklar var olabilmek için karşılıklı bağımlılıklarına uyanırlar. Karşılaşan, dönüp dolanan, iç içe geçen zıtlar, sanatının en temel yanını ortaya koyan sözcükler olarak durmaktadır. Gülsün Erbil, ayrıntıdan bütüne erişen sanatında, diyalektiğe karşı düşünsel ve görsel bir birleştirme önerisi sunmaktadır denebilir;

> Mevlana, sufizm ve mistisizmi inceleyip araştırmaya başladım ve tasavvufun diyalektikle yakınlığını gördüm. Evrendeki her şeyin birbirine bağlı ve değişim halinde olduğunu ve birbirinden etkilendiğini kavradım. Her şeyin karşıtların mücadelesinden gerçekleştiğini de anladım. Bunları düşünürken de yüzlerce yapıt ürettim. Yapıtlarım, diyalektik bir düşünce biçimini mistisizmle örtüştürür. Negatifler ve pozitifler birbirleriyle etkileşim içindeler. Her rengin ve olayın tersi var. Döngülerimin başlangıçlarını ve sonlarını açık bırakarak devamlılığı sağlamaktayım. Onları seyredenler iç dünyanın gizemlerini görebilirler, derinlik ve karşıtlıkta bütünü de hissedebilirler (Gülsün Erbil ile kişisel iletişim, 2017).

Gülsün Erbil'in sanatı olağanüstü yolculuk hikâyeleriyle doludur. "Simurg" adlı çalışmada kanat anlatımı ile üçgen formları kullanıp, insanı olgunlaştırıp, olgunluğunun sınandığı alan olarak yol kavramını, kuşlar üzerinden ele almıştır sanatçı (Görsel 4). Küllerinden yeniden doğan efsanevi ateş kuşuna, Simurg'a rengini veren ateş, yanan, yakan, şekil veren,

dönüştürüp, kaynaştıran önemli simgesel anlamlarla, hakikat için yapılan içsel yolculuklarla özdeşleştirilmiştir. Çalışmada işlenen, İranlı yazar Feridüddin Attar'ın "Kuşların Dili" (Mantıku't Tayr) adlı kitabındaki vurucu öykülerle bir grup kuşun gerçekliği aramasıdır. Ancak, kuşların büyük bir bölümü yolculuklar sırasında karşılaştıkları engelleri aşamayarak yolculuğu terk eder ve geriye kala kala otuz kuş kalır. Otuz kuş bu yolculuğun sonunda bir aynayla karşılaşır ve orada gördükleri ise Simurg'tur. Simurg , yani kelime anlamı ile otuz kuş, tinsel yolculuklar, mistisizmlerin ana temalarından bir tanesi olmuştur.



Görsel 4. Gülsün Erbil, Gülsün Erbil, 1978, Simurg.
Bal, Asker Ali. (2009). Gülsün Erbil "Sırdöngü". İstanbul: Mas Matbaa, s. 200.

Efsanevi Simurg'u arayışa başlayan, hepsi ayrı bir insani zaafı temsil eden kuşlardan fenomenal âleme bağımlı kalanlar çeşitli mazeretler üretmiştir. Bülbül gülü bırakamaz, doğan yükseklerden vazgeçmez, baykuş yıkıntıları özler, balıkçı kuşu bataklığı, şahin de avını terk edemez ve daha pek çok örnekle çeşitlenir (Bahtiyar, 2006, s. 47). Sadece, tamamlanmaya yönelebilenler Simurg'u tanıyabilmiştir. Simurg ise kendilerinden başkası değildir; dolayısıyla ne yolcu, ne de yol kalır. Çünkü hepsi birdir. Simurg "siz otuz kuş olarak geldiniz, o kadar göründünüz. Daha çok gelseydiniz daha çok görünürdünüz. Burası bir aynadır" der. Hepsi kendilerini Simurg'ta yok eder (Attar, 1998, s. 348.).

Sanatçının soyutlama gereksinimi altında yatan imalar üzerine düşünmek ise resimsellik ve düşünsellik arasındaki ilişkileri bize gösterir. Betimleyici özelliklerden kaçınan sanatçı alternatif bir dünya üzerinden konuşmaya çalışır görünmektedir. Tüm soyutlamalarındaki gibi bu geometrik eserde de görünür dünyanın ötesindeki değişmez bir düzlemi araştırmaktadır. Soyut biçimlemenin sınırsız olanaklarında, görünürlerin içsel anlamına ulaşmak

[3]Simurg (Zümrüd-ü Anka): Çeşitli dinsel ve büyüsel etkileri bulunduğuna inanılan mitolojik kuş. Kaynağı eski Mısır inançlarında bulunmakla beraber Çin'den İran mitolojisine ve Müslümanlık'tan Hristiyanlık'a kadar geniş bir inanç alanında yer alır. Altın renkli uzun tüylü, kocaman, güzel sesli bir kuş olarak betimlenir. Öleceği zaman yuvasını ateşe verip kendisini yakarmış, o yanarken yeni, genç bir Anka kuşu meydana gelirmiş (Hançerlioğlu, 2000, s. 575).

istemiştir. Sanatın görünüşü ötesindeki tinselliği de işaret eder (Eroğlu, 2014, s. 38). Sanatçının zihinsel ve görsel birikimlerinde oluşup biçimlenen, geçmişten geleceğe uzanan minimal plastik araştırmaları, bütünsel bir bağlantıyı kanıtlar. Daha başlangıç yıllarında edinmiş olduğu yoğun deneyiminden payını alan soyutlama ihtiyacında, dünya sanatını, resimsel akımları yakından izlemesi ve kökeni, etnik zenginlikleri ile zihinsel bağlantılar kurması yeterli ortam hazırlamıştır. Uluslararası disiplin bilinci ile gelişen, adı ile bütünleşmiş bir imza ve etkinlik haline gelen döngüler, oluşturduğu geometrik konseptler, öznel hazinesini sunan sanatçının zengin anlam dünyası ile bizi karşı karşıya getirir.

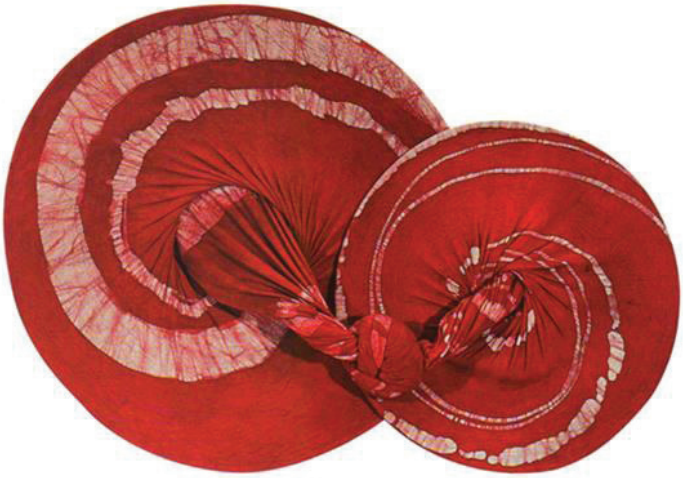
> Batı, sanatta soyuta İslam'dan asırlar sonra yetişti. Unutmayın ki İslami sanattaki geometrik kavramlar çoğu kez dekoratif olmakla itham edilmiş fakat bu sadeliğin altındaki ilkeler genellikle gözden kaçırılmıştır. Bunlardan en önemlisi güzellikteki nesnellik ilkesidir. Müslüman sanatçılar, sadece görsel sanatlarla kalmayıp müzikte de, kişiliklerini kendi rızalarıyla nesnenin ve eserlerinin gayri şahsi güzelliğinin hâkimiyetine soktular. Bu onlar için şöhret oyunu değildi, hatta birinin kendi eserini imzalaması bir günah olarak görülüyordu. Batıda bunun ironik bir yansıması vardı. Modern soyut sanatta meşhur isimler ve kişiler olmasına rağmen, bu hiçbir zaman sırf isimler ya da kişiler süreci olmamıştı; buluşlar önemliydi, daha çok akımlar ve hareketler olarak gelişti, asla bireysel olmadı. Yalnız şimdilerde, galerilerin ticari kaygılarının etkisiyle, akımlar ya da hareketler sona erdi ve aynı bizde de olduğu gibi hiç buluşu ya da değeri olmayan medyatik olduklarından ya da statüleri nedeniyle yapay olan sanat pazarında yerlerini aldılar (Bal, 2009, s. 179).

Görsel 5. Gülsün Erbil, 2000, Tomar I., Tomar II., Tomar III.
Bal, Asker Ali. (2009). Gülsün Erbil "Sırdöngü." İstanbul: Mas Matbaa, s. 123.

Sanatçı plastiğinde araştırdığı kavramsal dile rağmen gözlere hitap eden yanı hiç unutmamıştır. Resimden, pek çok malzemenin kullanıldığı üç boyutlu yapıtlara uzanan sanat anlayışının en önemli özelliği ise ileri modelleri sanatın hizmetine alıp, geliştiren, yaratıcılığa taklitten çok daha önem veren, yenileyici yanıdır. "Tomar" adlı Görsel 5'teki çalışma, bilgisayara bağımlı bir baskı tekniğinin atığından meydana gelmiştir. Dijital yöntemler ile imgelerin materyallere geçirilmesi olarak tanımlanabilecek transfer baskı tekniklerinde kullanılan film yüzeyler üzerine serigrafi uygulanmıştır. Görülen sergileme şekli ise özellik-

le çok eskiden Doğu sanatında ve günümüzde Japonya'da, Çin'de yaygındır. Yumuşak hekellerinden "Aşkın Düğümü" adlı seride de penyeleri hortum şeklinde özel olarak üretmiş olduğu bir varilin üzerine geçirmiştir sanatçı (Görsel 6). Batik tekniği ve son derece zor bir yöntemle parafini ısıtarak, diğer eliyle ise varili döndürerek eserleri oluşturmuştur (Gülsün Erbil ile kişisel iletişim, 2018). Malzeme kullanımında çok yönlülükle her parçası "Mistik Döngü" kavramına açılan çalışmalarını, daima yeniden yorumlamış, çeşitlendirmiştir. Dün ve güncel arasında ilişki modelleri geliştiren, farklı tekniklerin içinden geçmiş çalışmalarının tümünde spirale, karşıtların uzlaşmasından meydana gelen bir bütünü yüklemiştir. Prof. Talat. S. Halman, sanatçının eserleri için şöyle bir betimleme yapmıştır;

> Mistisizmin mikrokozmosu olarak, her biri görsel maceraya davet eden, sarmallar, girdaplar, hortumlar aracılığıyla gizemli yolun taklit edilemez heyecanını izleyene ustaca aktarıp, derin bir bilgeliğe, yüksek gerçekleri cezbe, Mevlana'nın da heyecanla katıldığı mistik coşkunun özüne götüren büyüleyici bir müzik, iç aydınlanma, disiplinle dengelenmiş bir tutkunun, giderek de şiirsel onaylamaların ve ruhun sonsuz arayışlarının birer anıtsal görüntüsü olarak dururlar (1996, s. 9).



Görsel 6. Gülsün Erbil, 1980, Aşkın Düğümü III.
Bal, Asker Ali. (2009). Gülsün Erbil "Sırdöngü." İstanbul: Mas Matbaa, s. 62.

Görsel 6. Gülsün Erbil, 1994, Cenin.
Bal, Asker Ali. (2009). Gülsün Erbil "Sırdöngü." İstanbul: Mas Matbaa, s. 115.

"Gülsün Erbil'in çalışmalarında baştan beri karşıt ilişkilerin bir elemanı olarak ölüm ve yaşam ikilemi birbirini tamamlayıcı kavramlar olarak işlenmiştir." (Bal, 2009, s.195). "Cenin" adlı kumaş heykelinde, insanın varlık ile yokluk arasındaki mekân sorgulamasını ceninlik yaşantısı ile ele alır (Görsel 7). Ceninler ne bu dünyada ne de öte dünyada olmayışıyla ciddi anlamda etüt edilmesi gereken mistik bir olgudur (Gülsün Erbil ile kişisel iletişim, 2018). Çalışmada, sanatçının sembol ve soru ortamlarından cenin ile işlenen varlık serüvenimiz, Mevlana'da neyin ağlatısına benzetilen derin bir anlam yükü ile göze çarpar. Bu bağlamda, varlık denilince akla ilk gelen Allah'ın insanın yaratılışında ona bir nefes üflemesi ile alakalıdır. O, kendi canından, cevherinden adeta üflemiştir insana. Neye nefes verilmesi ile ortaya çıkan seste de bu anlaşılmaktadır. Neye üflenmesi, çile, ayrılıklardan şikâyet etme ile işlenmesi, insanın ana halini gösterip tekrar döndüğü yerin neresi olduğunu ifade edecektir.

> Dinle neyden, zira o, bir şeyler anlatmada, ayrılıklardan şikâyet etmededir. Ney der ki: Beni kamışlıktan kopardıklarından beri iniltim, kadın ve erkek herkesi ağlattı. Ayrılık, bağrımı parça parça eylesin, tâ ki aşk derdini anlatabileyim. Her kim aslından uzak ve ayrı olursa o, kavuşma zamanını bekler durur. Ben ki her meclisin ağlayanı, iyilerin de kötülerin de arkadaşıyım. Herkes kendi zannınca bana dost olur, sohbetimden bir şeyler öğrenmek ister. Gerçi sırrım, feryadımdan uzak değil, lâkin her göz ve kulakta bunu sezecek nur yok. Can ve ten birbirinden gizli değildir. Fakat canı, görmeye izin yoktur. Ney'in sadası ateş oldu, onu hava sanma. Kimde bu ateş yoksa yazıklar ona (Mevlana, 2018, s. 43).

"Cenin" adlı yapıt, insan varlığının nihayet bulacağı fikrinin aksine, ölümün hayatı takip edeceği sonsuzluk düşüncesi ile farklı evreleri birbirinin içine geçirmektedir. Sanatçı, kullandığı siyah ve beyaz karşıtlığının yanı sıra, biri soğuk diğeri sıcak olan iki rengin karışımından gelişen mor renkle yer ve gök, ölüm ve yaşam, varlık ve yokluk arasındaki insanı, zıt yönlerin buluşması ile kurulan dengeyi sembolleştirmiştir denebilir. İkilemleri bir bütün olarak ortaya koymuştur. Plastik etki gücünü fikir yönünden alan "Mistik Döngü" serisinin her parçası, görsel düşünceler olarak zihnin limitlerini genişletebilir. Spiral şekilde biçim alan yetkin çizgisel hareketlilik, kavramsal yüküne adanan içsel katılımında yalın bir sanat anlayışı ile ifade kazanmıştır.

> Benim sanatımda üstün olan sadeliktir. Birçok modern soyut ressam, hatta kahramanlarımdan biri olan Kandinsky'i bile çoğu zaman aşırı yüklü buluyorum. Bazı çağdaş Japon ressamlarındaki, örneğin Arakawa'daki sadeliği seviyorum. Bu yüzden seramiklerimde de Çin ve Japon çinilerindeki sadeliği tercih ederim. Sadelik derken, popüler sanatı ya da sözde minimalizmde gördüğüm indirgemeciliği kastetmiyorum. Sadelik benim için simgeleri bir dil olarak kullanabilme yeteneğidir. Simgecilik (sembolizm) sadece kavramsal sanatta bir anlam taşır. Ve günümüz sanatı kavramsal olmalıdır. Geleceği görebildiğim yer burasıdır. Bu anlamda, Rönesans zamanında olduğu kadar çok önemli bir dönüm noktasındayız. Simgeler evrenseldir. Onlara yeni bir dilde, canlı, kavramsal yorumlar verilmesi gerekir. Bu dili yalnızca ressamlar arasındaki manevi diyalog vasıtasıyla yaratabiliriz. İşte bu yüzden günümüzün soyut sanatındaki ifade olasılıkları açısından, kahramanlarım Kandinsky, Klee, Miro, Mondrian ve simgecilerdir. Biz Türkiye'de Mondrian'ı Amerikalılardan daha iyi anladık. O soyut sanattaki gerçek devrimcilerden biriydi. Onunla soyut sanat üç boyuttan iki boyuta geçti. Ama daha sonra müzelerde yaptığım araştırmalarda, Rus ressam Malevitch'in Mondrian'dan 10 yıl önce yaptığı kareyi görünce, olayların adım adım üstüne atıldığımı gördüm (Bal, 2009, s. 181).

Sanatçının en sakin çalışmalarının bile hareketi teklif etmesi ise sıra dışıdır. Bu hareket spirallerden oluşan kompozisyonların poetik etkisini ortadan kaldırmadan geometrik yüzey planları içinde çeşitlenir. "Saf şekiller bize sadece kendilerinden bahsetmek ile kalmayıp zihnin erişebileceği evrensel niteliklere göndermeler yaparlar." (Cabrera, 2017, s. 146). Gülsün Erbil bir semazendir de, eserlerindeki döngüleri bedeniyle de kavramış bir sanatçıdır. Önemli simgesel anlamlarıyla bir döngü eylemi olan sema insanın daima ilahi birliğe doğru yolculuk ettiğine yönelik bir yaklaşımı yansıtır (Ambrosio, 2012, s. 179). "Atomdan gezegenlere kadar tüm evrenin işleyişine katılımı sembolize etmektedir." (Küçük, 2006, s.

170). “Keşiflerin ve ilhamların etkilerini alma sebebiyle, mevcut nesneler dairesi etrafında ruhun dönmesine göndermedir.” (Bahtiyar, 2006, s. 80). Sanatçının Görsel 8’de bulunan “Şems” adlı eserinde, sanatında yakalamaya çalıştığı, daireler çizerek gerçekleştirilen ritüelin geometrik sembolizmine rahatlıkla tanık olabiliriz. “Daire daima yaşamın bir yönüne, temelindeki bütünlüğe işaret eder.” (Jung, 2015, s. 232). Başı ve sonunun olmayışıyla tamamlanmışlığın, ebediyet ve kusursuzluğun evrensel simgesidir (Wilkinson, 2011, s. 287).

Görsel 6. Gülsün Erbil, 2018, Şems.
Gülsün Erbil Arşivi.

Sanatçı üretiminin anlam yükünü soyut biçimler aracılığıyla konuşturmuştur. Karşı karşıya olduğumuz soyutlama, gerçeğin dış görünüşle anlaşılamayacak yanını ele alır. Ruhsal bir atmosfere dönüşen renk etkileri biçimle bir bütün oluşturmuştur. Çizgi, geometrik kurgulamalarının soyutluğunu öne çıkaran, alan belirleyici özellikler gösterir. Soyut döngü, karşıt renk lekelerinin de katılımıyla yüzeyi bir ucundan ötekine kuşatmıştır. Kullanılan geometri, simgesel anlamlar taşımaktadır. Alegorik anlatım güçlüdür. Çizgisel olasılıklar onları keşfetmeye çalışanları da adeta içine çekiveren gösterişli katmanlarıyla, bakan, görülen arasındaki farkın eridiği bir bütünlük kutusuna sığdırır. Castle’a göre; “Her şeyi tek bir simgede toplamayı amaçlar, dua ya da şiir gibi gizemli bir kesinliğe tekabül ederler.” (1996, s. 8). Sanatçı, görsel karmaşaya karşı, minimal plastik ögelerle anlam yükünü öne çıkarma eğilimindedir ve böylece hemen her döneminde sembolik yönleri abartır. Ötekileştirmelerin karşısında duran mecazlar âlemine atıflar yaparken temsili gerçeklikten kopmuştur. Gerçek, minimal ögeler içinde çözünmüş, sanatçının zihnini, düş ve coşkularını aktarabilen simgesel özellikler kazanmıştır.

Sonuç

Gülsün Erbil'in, disiplinlerarası, felsefeden etkiler alan ve kavramsal yönelimleri olan sanatı, elden önce zihni işaret eden, beceriden çok tasarıma önem veren bir üslup karakteri üzerine kuruludur. Sanatçının, üretimlerinin felsefi zeminine yakın durmasından kaynaklanan tavrı, başka disiplinlerin birbirine pek çok şey kazandırabileceği gerçeğiyle sanatına tinsellik katmıştır. Düşünsel boyut bağlamındaki o tinsel durum çok yönlü bir dil kazanarak hemen her Erbil kompozisyonunda karşımıza çıkmaktadır. "Mistik Döngü" soyutlamanın kavramsal boyutlarında biçimlenen ve felsefeden yola çıkan sanatsal bir çözümü temel almıştır. Bu çözüm ise kurgulamalara öncelik tanıyan, kalpten zihne, beyinden, elin işçiliğine uzanan bir yaratım süreci sergilemektedir. Estetik ölçütlerle çatışan ve fikir yönü ağır basan özelliklerle seri, bakmanın da başka bir yolunu talep eder.

Sanatçı, plastik olanakları zorlamış, geleneksel güzellik modellerindense, öznel, çağdaş biçimlerini, anlatılarını oluşturmuştur. Anlatıların, sanatsal özelliklerle bütünleşeceği ölçüde yerini karşılayacağı fikrini sıcak tutmuş, sadece biçimde ustalaşmak değil, imgeleri anlamlarına da ulaştırmayı amaçlamıştır. Görsel ve düşünsel nitelikleri beraber ele alarak çağrışımlara yer veren bu duruşuyla özerk bir alan oluşturmakta, Türkiye'nin çağdaş sanat öyküsünün, kavramsal araştırmalara dayalı soyut çalışmaları arasında özgün bir yer tutmaktadır.

Sanat üretimlerinde düşünür olarak da konuşan sanatçı, daima aza indirgenen bir alan kurmuştur. Zihnin etki gücü ile biçimlenen eserlerinde sadeliğe ulaşmak istemesi belki de bundandır, gerçeklik sanat eserinin yüzeyinde bir düşün alanı olarak temsil edilmiştir. Sanatçının, biçimden öte anlamla kurulabilecek plastik bir diyaloğu talep eden üslup karakteri, görsel sanatların düşünsel boyutları üzerine bir atılım gerçekleştirerek, sanat yapıtını sadece görsel duyumsamanın hizmetine girmekten, gözü ise tek başına bir değerlendirme ölçütü olmaktan çıkarmıştır. Zihinsellik zemini üzerine kurulan, tinsel yeti ve imgelem gücünün etki alanlarında görselleşen üretimlerinde, denilebilir ki bakmakta olan zihnimizi daha aşkın bir izlemeye yönelterek, sanatı retinal algının ötesine taşımayı başarmış, "Mistik Döngü" serisinin, kuramsal alanda derin bir anlam bulan plastiğiyle, estetik deneyime entelektüel bir etkinlik olarak yaklaşabilmenin de yolunu göstermiştir.

Kaynakça

Akay, Ali. (1999). *Sanatın Sosyolojik Gözü.* İstanbul: Bağlam Yayınları.

Altar, Memduh Cevad. (1996). *Sanat Felsefesi Üzerine. İ*stanbul: YKY.

Ambrosio, Fabio Alberto. (2012). D*ervişler/Tarihi-Antropolojisi-Mistik Yönü.* (B. Poyraz, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.

Arslanoğlu, Kaan. (2005). *Memleketimden Karakter Manzaraları.* İstanbul: İthaki Yayınları.

Attar, Feridüddin. (1998). *Mantıku-t Tayr.* İstanbul: Kırkambar Yayınları.

Ayten, A., Düzgüner, S. (2017). *Tasavvuf Psikolojisine Giriş.* İstanbul: Sufi Kitap.

Bahtiyar, Lale. (2006). *Sufi, Tasavvufi Arayışın Dışavurumu. (*M. Temelli, Çev.). İstanbul: İz Yayıncılık.

Bal, Asker Ali. (2009). *Gülsün Erbil "Sırdöngü."* İstanbul: Mas Mat. A.Ş.

Baler, Yelda. (2003). Kavuşmanın Günü. *Skylife,* 12, s. 87.

Cabrera, Hashim. (2017). *İslam ve Çağdaş Sanat.* (İ. Ayberk, Çev.). Ankara: Hece Yayınları.

Crepaldi, Gabriele. (2004). *Ekspresyonistler.* (D. Kundakçı, Çev.)Ankara: Dost Kitabevi.

Erbil, Gülsün. (2018). *Yaratıcılığın Ruhu. İ*stanbul: İKÜ Yayınevi.

Eroğlu, Özkan. (2014). *Sanatta Derin Hislenmenin Felsefesi. İ*stanbul: Tekhne Yayınları.

Eroğlu, Özkan. (2017). *Sanatta Tinselliğin Özü. İ*stanbul: Tekhne Yayınları.

Gibson, Clare. (2012*). Semboller Nasıl Okunur. (*C. Alpan, Çev.). İstanbul: Yem Yayın.

Güsün Erbil (Kişisel iletişim, 15 Ocak 2017).

Güsün Erbil (Kişisel iletişim, 15 Mart 2018).

Güsün Erbil (Kişisel iletişim, 02 Ocak 2019).

Güngör, Erol. (1996). *İslam Tasavvufunun Meseleleri.* İstanbul: Ötüken Neşriyat.

Halman, S. T., Castle, F. T. (1996). *Gülsün Erbil Sufi'nin Mistik Yolculuğu. İ*stanbul: Altıner Ltd.

Hançerlioğlu, Osman. (2000). *Dünya İnançlar Sözlüğü.* Remzi Kitabevi.

Jung, Gustav, Carl. (2015). *İnsan ve Sembolleri*. (H. M. İlgün, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.

Kandinsky, Wassily. (2010). *Sanatta Ruhsallık Üzerine. (*G. Ekinci, Çev.). İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.

Küçük, Nuri, Osman. (2006). F*ihi Ma Fih Ekseninde Mevlana'nın Tasavvufi Görüşleri*. Konya: Rumi Yayınları.

May, Rollo. (2008). *Yaratma Cesareti.* (A. Oysal, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Mevlana. (2014). *Mesnev-i Şerif.* İstanbul: Araf Yayınları.

Mevlana. (2018). *Mesnev-i Şerif. İ*stanbul: Sufi Kitap.

Özbay, Hatice. (10 Mayıs 2007). Devrimci Kadınların Mistisizm Yorumlaması*. Yeni Harman.* s. 106.

Rajneesh, Shree Bhagwan. (2002). *Zen Yolu Tasavvuf Yolu.* (S. Kartal, Çev.). İstanbul: Okyanus Yayıncılık.

Sayar, Kemal. (2017). *Sufi Psikolojisi. İ*stanbul: Kapı Yayınları.

Schimmel, Annemarie. (2018). *İslamın Mistik Boyutları.* (E. Kocabıyık, Çev.). İstanbul: Alfa Yayınevi.

Timuçin, Afşar. (2004). *Felsefe Sözlüğü.* İstanbul: Bulut Yayınları.

Wilkinson, Kathryn. (2011). *Semboller&İşaretler. (*S. Toksoy, Çev.). İstanbul: Alfa Yayınları.

Yılmaz, Mehmet. (2013). *Modernizmden Postmodernizme Sanat.* Ankara: Ütopya Yayınevi.

SANAT YAZILARI, 2020; (43): 277-300 / ARAŞTIRMA MAKALESİ

1936-1951 YENİŞEHİR - ÇANKAYA KONUT GELİŞİM AKSINDA İLK YAPILAŞMALAR: GÜNEŞ SOKAK ÖRNEĞİ[1]

1936-1951 EARLY EXAMPLE OF RESIDENCIAL DEVELOPMENT BETWEEN YENİŞEHİR AND ÇANKAYA: GÜNEŞ STREET EXAMPLE[1]

ARŞ. GÖR. **GİZEM BÜYÜCEK**
Osmaniye Korkut Ata Üniversitesi Mimarlık, Tasarım ve Güzel Sanatlar Fakültesi
İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Anabilim Dalı
gizemkulak15@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-9958-8347

DOÇ. DR. **DUYGU KOCA**
Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Anabilim Dalı
dygsener@gmail.com
ORCID ID: 0000-0003-4176-8115

Öz: *Mimarlık tarih yazımı, özellikle 1923-1950 yıllarını içine alan erken Cumhuriyet dönemi mimarlığını, ulus devlet yapım sürecinin doğrudan bir uzantısı olarak yorumlamayı tercih etmiş ve bu doğrultuda daha çok kamusal mekânlara odaklanmıştır. Araştırmacıların çalışma nesnesi çoğunlukla hastane, kütüphane, okul gibi kamu yapıları, meydanlar, parklar, en nihayetinde devlet eli ile hayata geçirilmiş mekân ve yerler ile sınırlı kalmıştır. Dönemin sivil mimarlık mirasını araştıran az sayıdaki çalışma ise saha olarak kendilerine Ulus – Yenişehir aksını belirlemiş ve yalnızca bu sınırlar dâhilinde gelişen konut dokusunu kayıt altına almıştır. Bu anlamda, Yenişehir'in güneyinde; Kavaklıdere ve Çankaya sırtlarını içine alan bölgede gelişen erken dönem konut üretimi, başkentin yakın dönem mimarlık tarihinin eksik parçalarından birisi olarak öne çıkmaktadır. Çalışma buradan hareketle, ilk yapı örnekleri Yenişehir'de konut yapılaşmasının henüz hızla sürdüğü 1936 gibi çok erken bir tarihe işaretlenen Güvenevler Mahallesi / Güneş Sokak'ı merceğe almaktadır. Seçilen sahanın iskâna açılma süreçlerini anlamak ve konut envanterini kayda geçirmek çalışmanın temel amaçlarındandır.*

Anahtar Sözcükler: *Erken Cumhuriyet dönemi mimarlığı, konut, Güneş Sokak, Sabih Kayan, Mimar Necip Uzman.*

GELİŞ TARİHİ: 22.04.2020 | **KABUL TARİHİ:** 17.08.2020

Abstract: *Architectural historiography has studied the early Republican architecture of 1923-1950 in terms of its close relationship with the nation building processes, thence particularly has focused on the public spaces of the modern Turkey. In line with this approach, public buildings such as hospitals, schools, libraries; and places like parks, avenues, squares were of the major concerns of the academic research and literature so far. When the issue comes to studying civil architecture, very little number of researches have been conducted, and the researches in question specifically studied the axis of Ulus-Yenişehir, with the aim of recording the residential development in the vicinity. On the other hand, residential building and its development in the southern part of Yenişehir, which encompasses the area from Kavakalıdere to hillside Çankaya have been understated, if not neglected. Considering this fact, this study focuses on Güvenevler Neighborhood / Güneş Street where the first residential compound was built while the center of the new capital, Yenişehir, was still being populated by single houses and apartments in 1936. Particular objectives of the research are to understand the legal processes of the opening of Güvenevler Neighborhood to construction and to register architecturally significant houses, which have apparently remained underexplored in spite of their known designers.*

Keywords: *Early Republican architecture, residential architecture, Güneş Street, Sabih Kayan, Architect. Necip Uzman.*

[1] Bu makale, Hacettepe Üniversitesi İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Anabilim Dalı'nda Doç. Dr. Duygu Koca danışmanlığında yazımı sürmekte olan "Bir Sokağın Dönüşümü Üzerine: Güneş Sokak Örneği" başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

Giriş

Mimarlık tarih yazımı, özellikle 1950 öncesi Ankara'sını incelerken, idari yönetimi ve onun etkinliklerini merkeze alan bir anlatıyı öne çıkarmayı tercih etmiştir. Bu doğrultuda Ankara'nın kamu eliyle kentsel inşası ve bu inşanın okul, hastane, kütüphane gibi mimari çıktıları ana çalışma konularını oluşturmuştur (Tanyeli, 2004, s. 37). Sözü edilen ana akım yaklaşım içerisinde sivil mimari örnekler, bilhassa da konut yapıları genellikle göz ardı edilmiş, kayda değer araştırma nesneleri olarak görülmemişlerdir[2]. Erken Cumhuriyet Ankara'sındaki konutu ve konut gelişimini odağına alan az sayıdaki araştırmanın ise saha olarak Ulus ve Yenişehir'i merkez olarak belirlediği söylenebilir. Hosanlı ve Altan'ın1920-1930 yılları arasında Ulus-Yenişehir aksı arasındaki konut gelişimini kayda aldıkları metinleri ya da Ali ve Müge Cengizkan'ın editörlüğünü yaptığı, Yenişehir'in konut envanterini konu edinen "Bir şehir Kurmak: Ankara 1923-1933" isimli çalışma örnek olarak gösterilebilir (2018).

Jansen Planında yeni başkentin yeni kentsel mekânı olarak tasarlanan ve sunulan Yenişehir'in öncelikli bir çalışma sahası olarak tercih edilmesi sürecin doğal bir çıktısı olarak okunabilir. Fakat Yenişehir'in hemen ardından konut yapılaşmasının görülmeye başlandığı, hatta Çankaya Köşküne yakınlığı sebebiyle pek çok popüler siyasi figürün ikamet etmeyi tercih ettiği Kavaklıdere – Çankaya aksına dair sistemli bir bilgi aktarımına rastlanılmaması oldukça ilgi çekicidir. Konut gelişiminin Yenişehir'in güneyine doğru yayılımını, sahadaki erken dönem konut örneklerinin tipolojik niteliklerini ve değişimini konu eden hiçbir araştırma bulunmamaktadır[3]. Öyle ki, plan dâhilinde inşa edilmekte olan Sıhhiye ve Yenişehir'e yönelik, genel imarı ve tekil yapılaşma örneklerini kapsayan çok sayıda fotoğraf mevcutken, objektifini Kızılay binasından Çankaya'ya / güneye doğru çeviren neredeyse kimse yoktur. Çalışma bu noktada, 1937-1951 yılları arasında "bahçe-şehir" tarzında inşa edilmiş pek çok konuta ev sahipliği yaparak, Kavaklıdere-Çankaya aksının ilk önemli konut gelişim bölgelerinden birisi olan Güneş Sokak'ı mercek altına almak amacındadır.

İlk adım, sokağın hangi özellikleri neticesinde başkentlilerin ve girişimcilerin dikkatini çektiğini anlamak olacaktır. Sokağın parçası olduğu Güvenevler Mahallesi ya da Kavaklıdere[4] gibi daha büyük mekânsal sınırların iskâna açılma süreçlerini bilmek, sahadaki konut dokusunun üretimini, sunumunu, tipolojisini anlamlandırabilmek adına önemli görülmektedir.

[2] Bugünün akademik ve edebi üretimi bu eleştirinin dışında tutulmaktadır. Kara Kutu, İstanbul Araştırma Enstitüsü, VEKAM, Beyond. İstanbul, SALT gibi kuruluşlar, Sivil Mimari Bellek gibi projeler ve TED MAUS Talks gibi düzenli seminerler kente, konuta daha bireysel daha günlük hayattan bakan içerikler üretmektedir.

[3] Bu noktada, Kavaklıdere'nin oluşum öyküsünden ilk kez söz eden Çılga Resuloğlu ve çalışmaları için ayrı bir bilgilendirme yapmak gerekir. Resuloğlu daha önce hiç çalışılmamış bir sahayı gündeme taşımakla beraber, yalnızca 1950 sonrasını irdelemiş, erken dönemdeki yapılaşmalardan söz etmemiştir. Ayrıca, çalışma kapsamı dâhilinde daha çok görüşmecilerinin anlatılarına yer vermiş, onların zihnindeki Kavaklıdere'yle bizi tanıştırmıştır.

[4] "Güvenevler Mahallesi" ismi kooperatifin inşasından sonra kullanılmaya başlıyor. Güneş Sokak ve çevresi yazılı basın tarafından çoğunlukla "Kavaklıdere Mahallesi", daha seyrek bir biçimde ise "Ayrancı Mahallesi" olarak işaretleniyor.

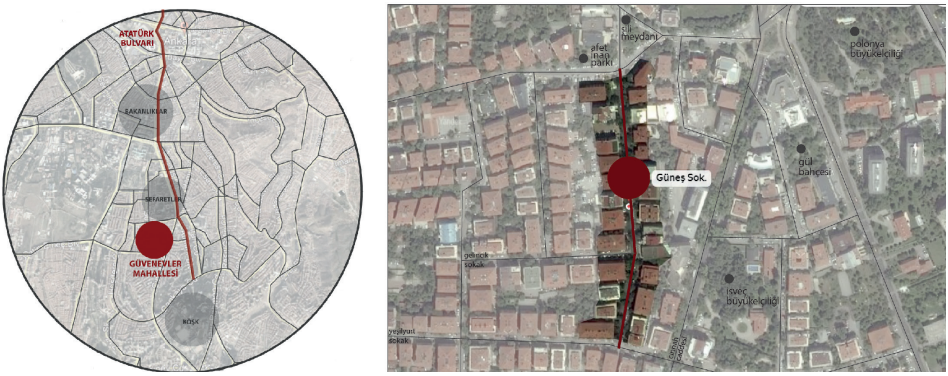
Bu doğrultuda ikinci adım, çalışmanın odaklandığı dönem boyunca sokağı ve konumlandığı yakın çevreyi etkileyen imar planlarını ve kurul kararlarını sırasıyla incelemek olacaktır. Çalışmanın son basamağı ise Güneş Sokak'ta konumlanan konut stoğunun biçimsel niteliklerini analiz etmektir. Yapıların formu, mekânsal kurguları, biçimsel ilişkileri, plan çözümlemeleri, dönemin öne çıkan mimari akımlarıyla bağlantıları da gözetilerek incelenecektir.

Araştırma sürecinde, arşiv araştırması birincil veri kaynağı olarak kullanılmıştır. Sokağa ait bilgilere ulaşabilmek için Çankaya Belediyesi Fen İşleri Müdürlüğü ve Ankara Büyükşehir Belediyesi İdari İşler ve Arşiv Müdürlüğü'nden temin edilen aplikasyon krokileri, mimari projeler, formlar ve yazışmalar incelenmiştir. Elde edilen veriler, başkentin planlama ve kentleşme tarihiyle ilgili akademik ve edebi yazının taranmasıyla desteklenmiştir (Cengizkan, 2004; Tankut, 1988; Tekeli ve İlkin, 1984; Şenyapılı, 2006; Şumnu, 2018).

Güneş Sokak Hakkında

Güneş Sokak, Cumhuriyet Ankarasının ana omurgasını oluşturan Atatürk Bulvarı aksına oldukça yakın bir konumda bulunan Güvenevler Mahallesi sınırları içerisinde yer almaktadır.

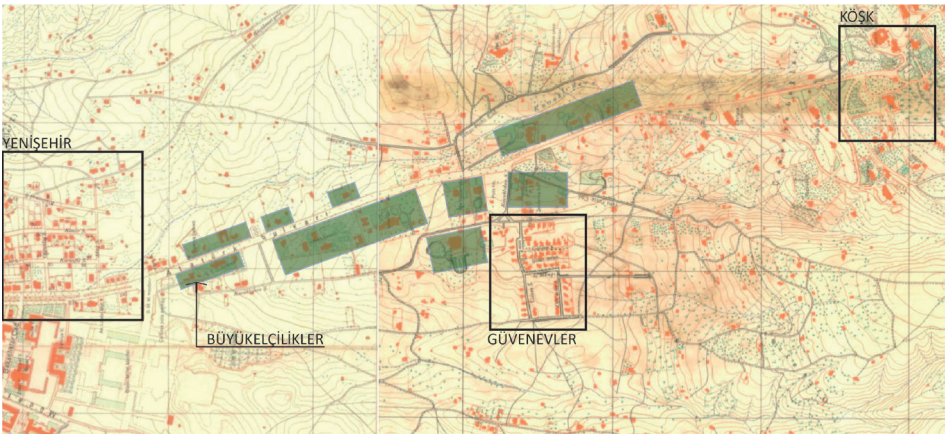
Bugünün tarifiyle, Kuğulupark'tan Atakule'ye dek uzanan Cinnah Caddesi'nin paralelinde konumlanan sokak, Şili Meydan'ından başlar ve Yeşilyurt Sokak'la kesiştiği noktada sonlanır (Görsel 1).



Görsel 1.Bulvar Aksı ve Güneş Sokak, 2019. Kişisel Arşiv.

Sokak, hem 1936 – 1951 yılları arasında ev sahipliği yaptığı erken dönem nitelikli konut örnekleriyle, hem konumlandığı sefaretler/resmi kurumlar hattında sunduğu sivil mimari dokusuyla öne çıkmaktadır. Sokak, Jansen'in 1937'de çizdiği ek avan projeye kadar iskân alanı olarak düşünülmemiş, daha çok kurumsal yapıların yerleşeceği bir uzantı olarak tahayyül edilmiş bir bölgede yer almaktadır (Akçura, 1971, s. 79). Bu anlamda henüz iskâna açılmadan, Fransız Büyükelçiliği, İsveç Büyükelçiliği, Polonya Büyükelçiliği, İran Büyükelçiliği, Amerikan Büyükelçiliği gibi pek çok kuruma komşuluk etmiştir. Jansen'in imar planını belediye sınırlarına genişlettiği 1937 tarihli tasarısıyla birlikte Kavaklıdere'den Çankaya

Köşküne kadar uzanan (Güneş Sokak'ın da içinde bulunduğu) bölge düşük yoğunluklu iskâna açılmıştır (Aydın, Türkoğlu, Emiroğlu ve Özsoy, 2005, s. 393). Bu noktada beklenti, Yenişehir'deki konut bölgesinin coğrafi olarak doğal gelişim alanı olan Kavaklıdere'ye doğru devam etmesidir. Fakat, girişimcilerin, Jansen planı genişletmeden çok önce Kavaklıdere'nin iskana açılacağını öngörüp arsaları kapatması sebebiyle buradaki arsa fiyatları ederinin çok üzerine çıkmış ve Kavaklıdere arsa spekülasyonuna yenik düşmüştür (Tankut, 1988, s. 182). Hâlihazırda barınma sorunun devam ettiği başkentte yeni bir konut gelişim bölgesi bulmak bir gereklilik halini almıştır. Güvenevler Mahallesi ve Güneş Sokak'ın devlet kurumlarına ve sefaretlere yakın konumu ve nispeten ucuz arsa fiyatları gibi öne çıkan nitelikleri, başkentli orta ve üst sınıfın dikkatini çekmiştir (Cemil, 1936, s. 44, 45). Böylelikle Yenişehir'in ardından başkentin konut yoğunluğuna ev sahipliği yapacak bir merkez oluşmaya başlamıştır[7]. Harita Genel Müdürlüğü'nün 1944 tarihli fiziki haritasında, Güvenevler Mahallesi'nin Köşk ve Yenişehir arasında kalan aksta yoğun bir konut dokusuna ev sahipliği yaptığı görülmektedir (Görsel 2).



Görsel 2. Yenişehir – Çankaya Köşkü Arası Konut Yoğunluğu ve Güvenevler, 1944.
VEKAM. Erişim: 05.03.2020. https://libdigitalcollections.ku.edu.tr/digital/collection/VHPK/id/195/rec/1

[5] Eski Amerikan Büyükelçiliği (1935-1952), bugünkü Kavaklıdere Sokak'ta konumlanmaktadır (Zelef, 2017, s. 183).

[6] Kendilerine Yenişehir-Kavaklıdere arasında kalan bölgede arazi bulmak isteyen Bahçelievler Kooperatif Yönetimi, belirtilen arsa fiyatlarını karşılayamamıştır. Bunun üzerine Finans Bakanlığı, Ulus'a yaklaşık 6 km uzaklıkta Kavaklıdere-Çankaya sırtları arasında başka bir arazi önermiş fakat üyeler uzaklığı sebebiyle kabul etmemiştir (Tekeli & İlkin, 1984, s. 38,55). Benzer bir senaryonun Güven Yapı Kooperatifi için de geçerli olduğu tahmin edilmektedir. Fakat bu sefer kooperatif üyeleri öngörülen arsanın konumunu kabul edip Kavaklıdere'nin dışında Güvenevler Mahallesi'ni oluşturacak arazinin konumunu olumlu bulup, inşaatı tamamlamışlardır.

[7] Kavaklıdere – Çankaya arasında ilk konut yoğunluğu (Güvenevler Yapı Kooperatifi'nin de katkısıyla) Güvenevler'de başlamıştır. Fakat çalışma, kapsamı gereği bu merkez olma durumunun ne kadar devam ettiğini soruşturmamaktadır. 1950'lerden sonra konut yoğunluğun Kavaklıdere yönüne doğru kaydığı bilinmekle beraber, bu kırılma araştırmanın konusu dâhilinde değildir.

Cumhuriyet
Yayın Tarihi : 28.10.1936
Sayfa : 5

Ankarada yeni bir mahalle kuruluyor

Metrosu iki kuruşa alınan arsalarda da ucuz evler inşasına başlanılacak

Ankarada Güven Şirketinin yaptığı evlerden bazıları

Ankara (Hususi) — Ankaranın asfalt yollarından Çankayaya doğru çıkan bir yolcu hemen sağ tarafta yükselmiş yeni bir mahallenin ilk evlerini görür. Kavaklıdereye ayrılan yolun biraz ileri-

asıl ehemmiyet verdiğimiz cihet te bu birleşmenin nekadar büyük bir kuvvet olduğunu böyle gözle görünür şekilde gösteren bu mahallede bundan sonra ev meselesinin Türkiyede halledilmiş oldu-

Ankarada yeni bir mahalle kuruluyor

Metrosu iki kuruşa alınan arsalarda da ucuz evler inşasına başlanılacak

ALAEDDİN CEMİL (Cumhuriyet)ten

Ankara (Hususi) — Ankaranın asfalt yollarından Çankayaya doğru çıkan bir yolcu hemen sağ tarafta yükselmiş yeni bir mahallenin ilk evlerini görür. Kavaklıdereye ayrılan yolun biraz ilerisinde başlıyan bu yeni mahalle çıkılan sırttan öbür tarafa ve aşağılara doğru indiği için evlerin hepsini ancak sırta vardıktan sonra görmek kabildir.

Burası, Güven adlı bir yapı kooperatif sosyetesinin dört ay önce inşasına başladığı yeni bir mahalledir.

Resimde gördüğümüz üzere az bir

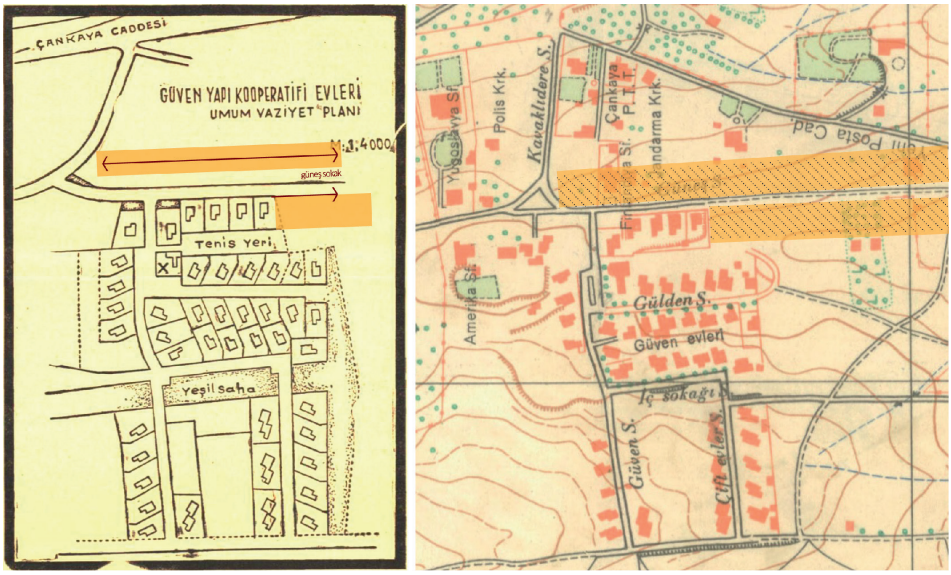
kısmının sıvaları henüz bitmemiş olan bu evlere nihayet bir aya kadar mes'ut sahibleri gireceklerdir. İnsan, bir eve sahib olmanın zevkini ancak Ankarada tadabilir!..

Bu yapı işinde iki önemli nokta üzerinde durmak lâzımdır; bu noktalardan biri Türkiyede ilk defa olarak elli evin bir sosyete tarafından yapılması, diğeri de, bu işin dört ayda başarılmış olmasıdır.

Bir araya gelip birleşen bu elli kişinin yaptığı bu kooperatif sosyetesinin asıl ana kooperatif sosyetesi olan Ankara Bahçeli Evler Yapı Kooperatifinden ayrı-

Görsel 3. Alaeddin Cemil'in Cumhuriyet Gazetesi ve Karınca Dergisi için kaleme aldığı, Güvenevler Mahallesi'nin kuruluşunu anlatan yazılar
(Solda) Cemil, Alaeddin. (28 Ekim 1936). Ankarada Yeni Bir Mahalle Kuruluyor. Cumhuriyet, s. 5.
(Sağda) Cemil, Alaeddin. (Kasım 1936). Ankarada Yeni Bir Mahalle Kuruluyor. Karınca, 30, s. 44-46.

Güvenevler'in ilk konut örneklerini, aynı zamanda mahalleye ismini de vermiş olan Güven Yapı Kooperatifi'ne ait 47 konut oluşturmaktadır (Kubin, 1991, s. 59). Cumhuriyetin ilk kooperatif girişimlerinden olan Güven Yapı Kooperatifi'ne ait konutlar 1937 yılında üyelerine teslim edilmiştir (Tekeli ve İlkin, 1984, s. 84). Kooperatifle birlikte oluşan bu yoğun konut dokusu, o günün şartlarında nitelikli barınak bulmakta zorlanan orta-üst sınıfa mensup başkentlileri mahalleye çekmiştir. Bu talep, kooperatif konutlarının dışında pek çok az katlı ve bahçeli müstakil konutun inşasını mümkün kılmıştır. 1937-1951 yılları arası gerçekleşen seri yapılaşma girişimleriyle birlikte, Güvenevler Mahallesi, Yenişehir ve Bahçelievler dışında üçüncü bir yerleşim merkezi olarak gelişmeye başlamıştır (Görsel 3).



Görsel 4. Güven Yapı Kooperatifi yerleşim planı ve Güneş Sokak'ın Plandaki Konumu (Solda) Cumhuriyet Gazetesi ilanı (15.10.1936).
(Sağda) VEKAM. Erişim: 05.03.2020. https://libdigitalcollections.ku.edu.tr/digital/collection/VHPK/id/195/rec/1

Kooperatif yerleşim planında sokak ya da arsa olarak işaretlenmiş fakat konut inşa edilmemiş alanlar, inşası planlanan yeni yapılar için ilk tercih edilen yerler olarak öne çıkmıştır. Bu noktada Güneş Sokak, kooperatif sonrası inşa edilen konutların yerleşmek için tercih ettiği ana arterlerden ilkidir[8]. Hâlihazırda ev sahipliği yaptığı 4 kooperatif konutu sayesinde sahip olduğu altyapı donanımı, belediye tarafından resmi olarak sokak ismiyle kayda geçirilmiş olması ve yeni yapılaşmaya açık pek çok boş arsaya ev sahipliği yapması sokağın tercih edilmesindeki temel sebepler olarak sıralanabilir (Görsel 4).

Böylelikle sokak, Erken Cumhuriyet döneminin tanınan mimarları tarafından tasarlanan konut yapıları da dâhil, pek çok nitelikli konut örneğinin adresi haline gelmiştir. Bekir İhsan'ın tasarladığı Bay Nuri Akça Evi (1939), Bay Fikret Gücer Evi (1941), Sabih Kayan'ın tasarladığı Bay Şermi Evi (1948), Necip Uzman'ın tasarladığı Bayan Öke Evi (1948), Bay Reşat Ali Uluğ Evi (1949), Bay Esat Şibay Evi (1951) sadece sokağın değil, Kavaklıdere'nin ve Çankaya'nın ilk sivil mimarlık örnekleri arasında sayılabilir. Böylelikle sokak, Erken Cumhuriyet döneminin tanınan mimarları tarafından tasarlanan konut yapıları da dâhil, pek çok nitelikli konut örneğinin adresi haline gelmiştir. Bekir İhsan'ın tasarladığı Bay Nuri Akça Evi (1939), Bay Fikret Gücer Evi (1941), Sabih Kayan'ın tasarladığı Bay Şermi Evi (1948),

[8] Bu çıkarım, Ankara Büyükşehir Belediyesi İdari İşler ve Arşiv Müdürlüğü'nden alınan aplikasyon krokilerine- planlara ve ait oldukları tarihlere dayanarak teyit edilmiştir.

Necip Uzman'ın tasarladığı Bayan Öke Evi (1948), Bay Reşat Ali Uluğ Evi (1949), Bay Esat Şibay Evi (1951) sadece sokağın değil, Kavaklıdere'nin ve Çankaya'nın ilk sivil mimarlık örnekleri arasında sayılabilir.

Sokağın İmara Açılma Süreçleri

Erken Cumhuriyet döneminde uygulanan imar planları (1924 Lörcher Planı, 1932 Jansen Planı) ve kent biçimlenişini ilgilendiren diğer kurul kararlarının, Güneş Sokak'ta ortaya çıkan erken dönem konut tipolojisini temelden etkilediğini söylemek mümkün olabilir. Öyle ki, çalışmanın odaklandığı 1935-1951 döneminin sınırlarını belirleyen de bu bürokratik kararlar olmuştur. Sokağın ilk yapı nüvesi olan Güven Yapı Kooperatifi'ne ait konutlar, 1935 yılında İmar İdare Heyeti'nin 103 sayılı kararının sağladığı esneklikle, henüz mahallenin ve sokağın iskâna açılmadığı bir dönemde inşa edilebilme imkânı bulmuşlardır. Benzer bir şekilde, 1951 yılında Bakanlar Kurulu'nda çıkan 308 sayılı kararla birlikte bodrum ve çatı katı harici 3 katlı konut inşasına izin verilmesi ile sokağın az katlı, ayrık nizamlı, "bahçe-şehir" modeline uygun silüeti dönüştürmüş ve sokak apartmanlaşmaya başlamıştır. Sokağın erken dönem konut yapılaşmasını başlatan ve daha sonra yapılaşmanın seyrini değiştiren bu kararları sırasıyla incelemek, bir sonraki başlıkta incelenecek olan konut örneklerinin tipolojik ve morfolojik özelliklerini anlamlandırabilmek adına kolaylık sağlayacaktır.

1924 Lörcher Planı

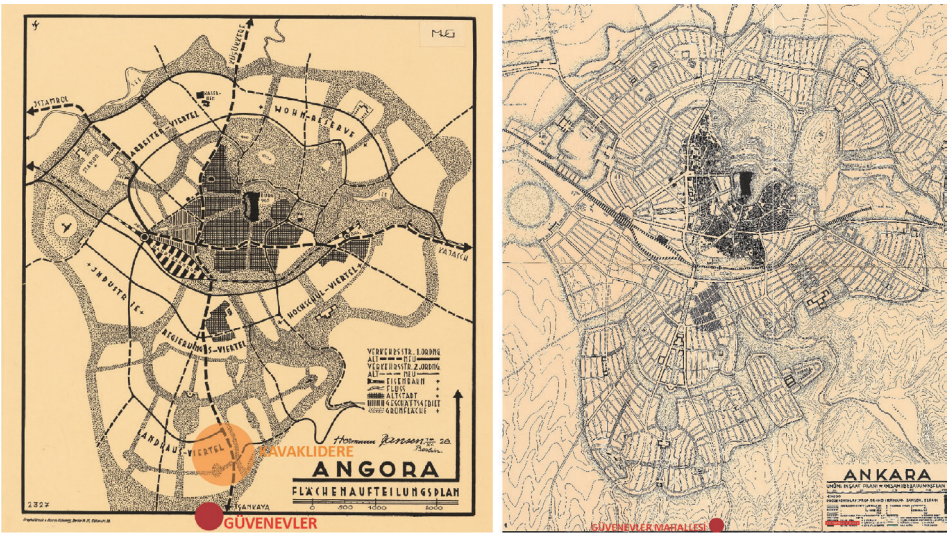
Çalışmanın sahası olan Güneş Sokak, Lörcher planı dâhilinde tasarlanmış bir alanın karşılığı değildir. Fakat plancının öngördüğü ulaşım aksının ve konut tipolojisinin, sokağın erken dönem yapılaşma süreçlerine etkisi tartışmaya değer bir konudur. Bu anlamda, Lörcher planının iki temel etkisinden söz etmek mümkündür:

1. Lörcher'in Atatürk Bulvarı'nı başkentin ana ulaşım akslarından birisi olarak kesinleştirmesinin, aksa yakın konumlanan Güneş Sokak'ı yatırım ve inşa faaliyetlerine oldukça açık hale getirdiği söylenebilir (Erdoğan, Günel ve Narince, 2007, s. 95).

2. Lörcher, başkent için az katlı, ayrık nizamlı ve bahçeli yapılardan oluşan ve "bahçe-şehir" modelini temel alan ilk plancıdır. Böylelikle bir anlamda "bahçeli ev" modelini yeni kurulan bir ulus devlet için makbul bir örnek olarak öne sürmüştür (Baş, 2019, s. 110). Jansen'in de devam ettirdiği bu yaklaşımın etkisini, Güneş Sokak'ta 1936 – 1951 yılları arasında inşa edilmiş tüm konutlarda görmek mümkündür.

1928 Jansen Yarışma Planı

Jansen bu ilk planında, Güvenevler Mahallesi ve Güneş Sokak'ın bulunduğu bölgeyi yeşil alan olarak işaretlemiş, yapılaşmaya açmamıştır (Görsel 5).



Görsel 5. Jansen'in 1928 yılında yarışma için çizdiği 1/4000 ölçekli Ankara planı. Berlin Teknik Üniversitesi. Erişim: 31.03.2020. https://architekturmuseum.ub.tu-berlin.de/P/98247.php

1932 Jansen Planı

Jansen'in 1932 yılına ait planında, Güvenevler Mahallesi'ne yer verilmemiştir. 1932 planının kapsadığı alan, bir önceki plana göre bulvarın oldukça güneyine, bugütn İran Büyükelçiliğinin bulunduğu noktaya kadar genişlemiş durumdadır. Jansen, genişleyen bu aksı sefaretlerin yerleşimi için uygun bulmuştur.

1935 Temmuz İmar İdare Heyeti'nin 103 Sayılı Kararı

1935 yılı meclis tartışmalarında, arsaları Jansen Planı'nın öngördüğü parselasyon dışında kalan milletvekilleri, imar sınırlarının genişletilip belediye hudutlarına dayanması gerekliliği konusunda görüş bildirmiştir (Tankut, 1988, s. 106, 110, 130). İç İşleri Bakanlığı ve İmar Heyeti resmi olarak plandaki mevcut parselasyon düzenini koruma kararı almıştır; fakat bununla birlikte yüksek mevkilerin taleplerine açık kapı bırakan istisnai bir düzenleme gerçekleştirilir. Bakanlar Kurulu'nun 02.07.1935 gün ve 103 sayılı kararıyla birlikte[9] , sonradan doğacak hukuki sorumluluğu üstlenmek koşuluyla parsellenmemiş arsalarda konut yapımına izin çıkmıştır (Yavuz, 1980, s. 9-10).

[9] Kararın başlığı aşağıda sadeleştirildiği gibidir:
"Parselasyonu yapılmamış olan bir yerde bina yaptırmak isteyenlerin, ileride parsel taksimatı yapıldığı zaman, arsanın biçiminde görülecek değişikliklerden ötürü doğacak bütün sonuçlan kendilerinin yükleneceğini kabullenmeleri hakkında..." (Yavuz, 1980, s. 9-10).

Bu karar, çalışma sahasının ilk yapılaşma örnekleri olarak kabul edilen Güven Yapı Kooperatifi konutlarının Jansen'in 1932 imar planının öngördüğü sınırların dışında inşa edilmesinin önünü açmıştır. Böylece, kooperatif konutlarının inşası, Bakanlar Kurulu tarafından resmi olarak onaylandığı 17 Mart 1937 tarihinden çok önce tamamlanmıştır. Tekeli'nin aktarımından bilebildiğimiz kadarıyla, 1937 yılının başlarında konutlar kooperatif üyelerine dağıtılmaya başlamıştır (Tekeli ve İlkin, 1984, s. 84).

Kooperatif yönetimi, yasal olarak imar planının sınırlarını ihlal etmiş olmakla birlikte Jansen'in başkent için öngördüğü konut tipolojisini dikkate alan bir tasarım ve inşa süreci yürütmüştür. Kooperatif konutları az katlı, bahçeli ve ayrık nizamlı planlamalarıyla başkentin "bahçe-şehir" tipi yapılaşmasının Yenişehir'in güneyindeki devamını oluşturmuştur.

1937 Jansen Planı

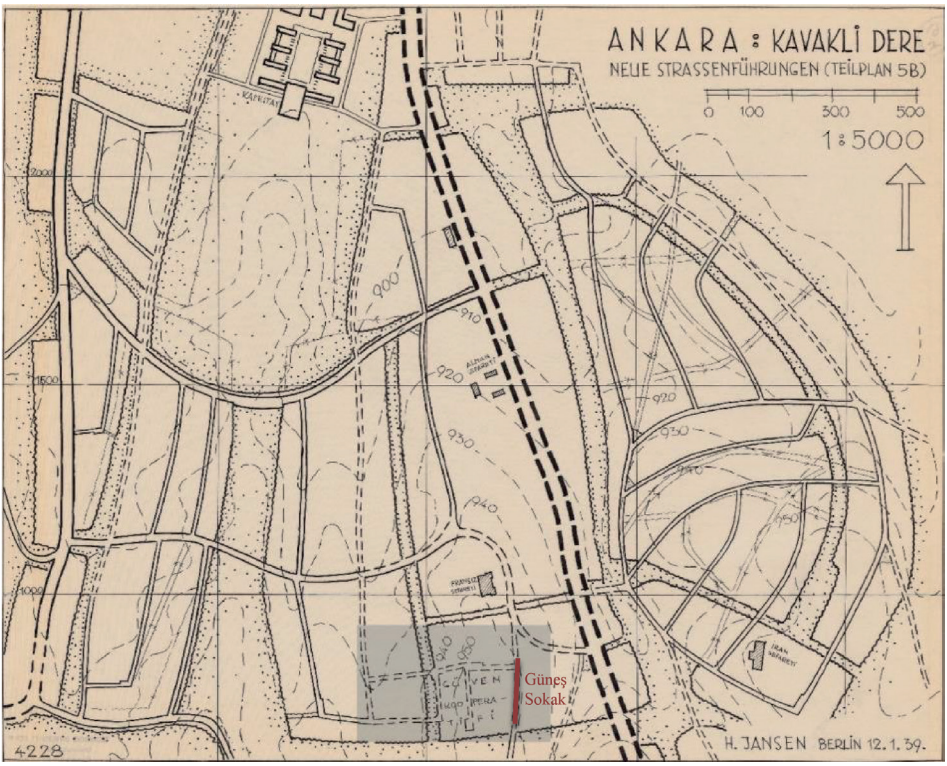
Plancı, Kavaklıdere ve Çankaya'yı haricî yayılma bölgesi olarak sınıflandırmış ve bu alanlarda 1.000m2'lik parsellerin aralıklı olarak yapılaştığı bir düzen öngörmüştür (Jansen, 1937, s. 44). Yenişehir–Çankaya arasının kentin prestij bölgesi olarak düşünüldüğü ve bu doğrultuda büyük parselli ve bahçeli villa alanı olarak iskâna açıldığı söylenebilir (Aydın, Emiroğlu, Türkoğlu ve Özsoy, 2005, s. 393).

Güvenevler Mahallesi ve dolayısıyla Güneş Sokak, Jansen'in düşük yoğunluklu yapılaşmaya açtığı sahada yer alır. Mahallenin önemli bir kısmı düşük yoğunluklu villa tipi yapılaşmaya açılmış, küçük bir yüzdesi ise plancının "yeşillik şeridi" olarak tasarladığı alanda işaretlenmiştir.

1939 Jansen Kavaklıdere Planı

1939 tarihli Kavaklıdere Planı'ndaki veriler Jansen'in 1937 tarihli bir önceki planıyla örtüşmektedir. Bölgenin, plancının kararlarının daha detaylı okunabileceği bir ölçekte haritalandırılmış halidir. Bu ayrıntılı gösterim sayesinde Güvenevler Mahallesi'nin yapılaşmaya açılan ve yeşil alan içerisinde işaretlenen kısımları kesin olarak tespit edilebilmektedir.

Jansen tarafından belirlenen yeşil alanlar, bugünkü Güvenevler sınırları içerisinde; Yeşilyurt Sokak ve İç Sokak'a denk gelmektedir. Çalışmanın sahası olan Güneş Sokak'ın düşük yoğunluklu iskâna açılmış olduğu haritadan açıkça okunabilmektedir (Görsel 6).

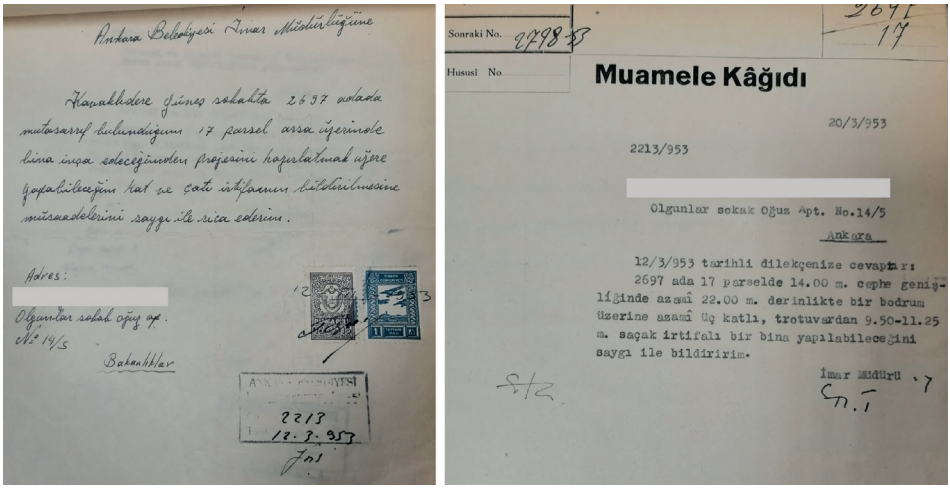


Görsel 6. Jansen'in Kavaklıdere İmar Planı, 1939.
Berlin Teknik Üniversitesi. Erişim: 31.03.2020. https://architekturmuseum.ub.tu-berlin.de/P/157821.php

1951 Ekim 308 sayılı Bakanlar Kurulu Kararı: Tüm konutlara çatı katı yapma ve uygun görülen caddelerde bir kat ilave izni

Bu kararla birlikte, Güvenevler Mahallesi ve Güneş Sokak için bodrum katı ve çatı katı hariç olmak üzere 3 katlı konutların inşasına izin çıkmıştır (Batuman, 2017, s. 11-52) (Görsel 7). Sonuç olarak, sokaktaki "bahçe-şehir" tarzı, az katlı, ayrık nizamlı ve bahçeli konutlar yerini aile apartmanlarına bırakmaya başlamıştır.

Bu kırılmanın, sokakta başka türde bir nitelikli yapı stoğunun oluşumuna ön ayak olduğu söylenebilir. 1950'lerin politik ve kültürel ikliminin sunduğu olanakların da etkisiyle oldukça özgün mimari denemeler gerçekleştirilmiştir. Bugün hala sokakta bulunan Güneş 7-9, Sönmez Apartmanı, Güneş Apartmanı ve Neşe Apartmanı bu dönemin eseridir (Görsel 8).



Ankara Belediyesi İmar Müdürlüğüne

Hayrettin Güneş sokakta 2697 adada mütasarrıf bulunduğum 17 parsel arsa üzerinde bina inşa edeceğimden projesini hazırlatmak üzere yapılacağım kat ve çatı irtifaının bildirilmesine müsaadelerini saygı ile rica ederim.

Adres:
Olgunlar sokak oğuz apt.
No. 14/5

Bakanlıklar

2213
12.3.953

Sonraki No. 2798-B

Hususî No.

Muamele Kâğıdı

2697
17

20/3/953

2213/953

Olgunlar sokak Oğuz Apt. No.14/5
Ankara

12/3/953 tarihli dilekçenize cevaptır:
2697 ada 17 parselde 14.00 m. cephe genişliğinde azamî 22.00 m. derinlikte bir bodrum üzerine azamî üç katlı, trotuvardan 9.50-11.25 m. saçak irtifalı bir bina yapılabileceğini saygı ile bildiririm.

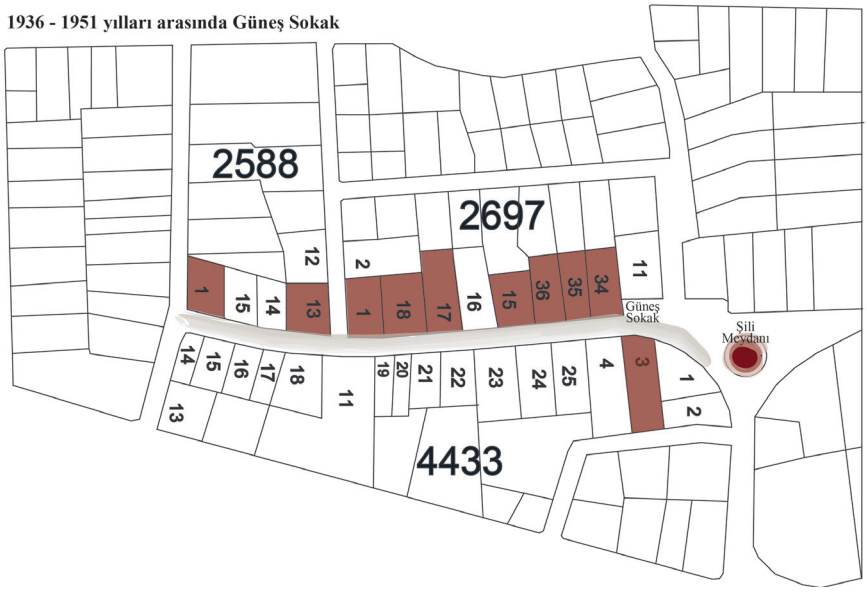
İmar Müdürü

Görsel 7. Güneş Sokak için geçerli azami kat sınırını öğrenmek üzere yazılan dilekçe ve cevabı, 1953. Ankara Büyükşehir Belediyesi İdari İşler ve Arşiv Müdürlüğü.

Görsel 8. 1950 ve Sonrasında Sokaktaki Nitelikli Mimari Yapılardan Örnekler.
(Solda) Mortaş Abidin. (02 Ocak 1950). İş Bankası Piyango Evleri. Arkitekt, s. 10-11.
(Ortada ve Sağda) Kişisel Arşiv.

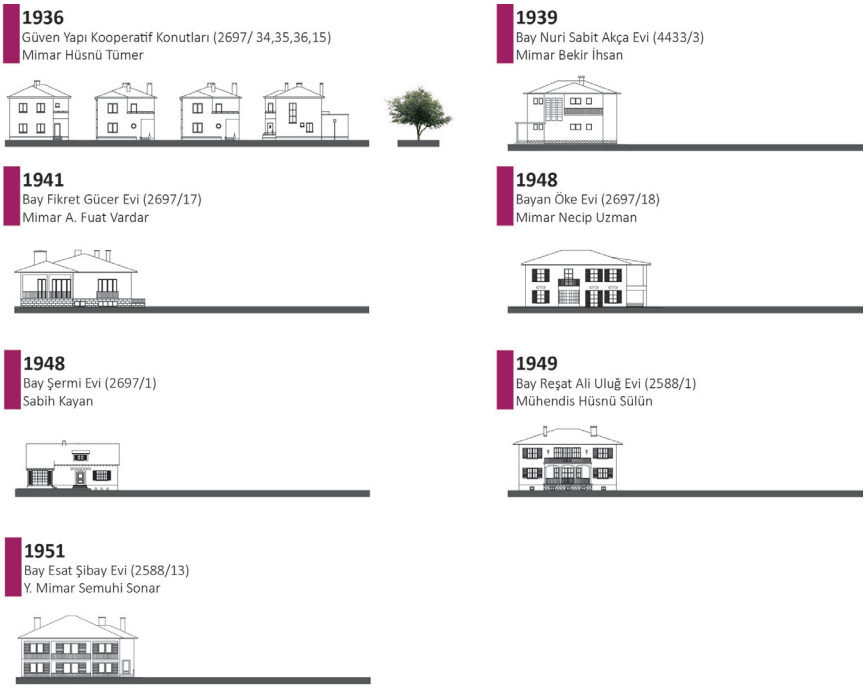
1936-1951 Güneş Sokak Konut Envanteri

İnşaatı 1936 yılında sonlanmış olan Güven Yapı Kooperatifi'ne ait 4 konut, Güneş Sokak'ın ilk yapıları olarak kayda alınmıştır. 1951 yılına kadar, tümü iki katlı, bahçeli ve ayrık nizamlı olmak üzere 6 yeni konut daha inşa edilmiştir. Bir tanesi hariç yeni konutların hepsi sokağın batı yakasında konumlanmaktadır (Görsel 9, 10, 11, 12). Bu tercihin, kooperatif konutlarının yapımı sırasında sağlanmış olan altyapı hizmetlerinden yararlanmak adına yapıldığı düşünülmektedir. Sokağın sol yakasında inşa edilmiş tek konut olan Bay Nuri Sabit Akça Evi ise 1939 yılında inşa edilmiş ve hemen ardından 1942 yılında Finlandiya Büyükelçiliğine kiralanmıştır. Ayakta kaldığı süre boyunca barınma amaçlı kullanılmamıştır.



Görsel 9. 1937-1951 yılları arasında Güneş Sokak'ta inşa edilmiş olan yapıların konumları, 2019. Kişisel Arşiv.

[10] Yapı 1957 yılına kadar Finlandiya Büyükelçiliği olarak kullanılmaya devam edilmiş, daha sonra Amerikan Hava Kuvvetleri Lojistik Grup Başkanlığı'na askeri kulüp olarak kiralanmıştır (Ankara Büyükşehir Belediyesi İdari İşler ve Arşiv Müdürlüğü).



Görsel 10. 1937-1951 yılları arasında Güneş Sokak'ta inşa edilmiş olan yapıların çizimleri ve görselleri. Ankara Büyükşehir Belediyesi İdari İşler ve Arşiv Müdürlüğü

Görsel 11. Güven Yapı Kooperatifi Konutları ve Bay Reşat Ali Uluğ Evi.
(Sağda) Mortaş Abidin. (02 Ocak 1950). İş Bankası Piyango Evleri. Arkitekt, s. 10-11.
(Solda) Villas d'Ankara. (1941). La Turquie Kemaliste, 43, s. 45

Görsel 12. Bayan Öke Evi
Uzman, Necip. (06 Mayıs 1948). Ankara'da Bir Ev. Arkitekt, s. 99-101.

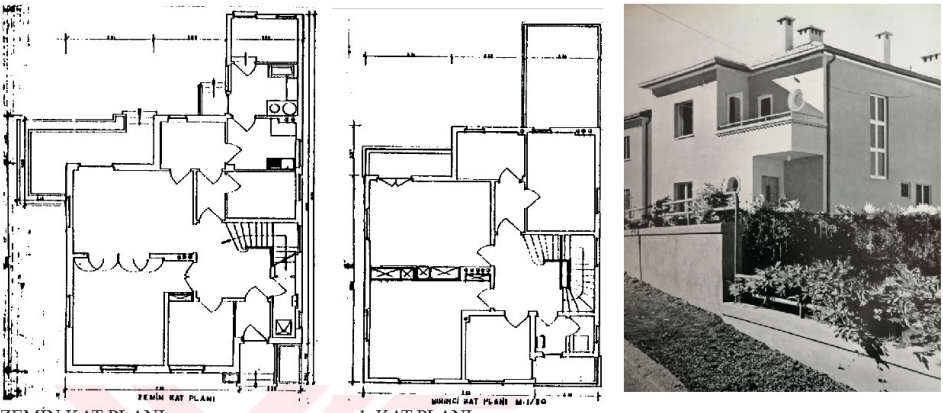
Sümerbank çalışanlarının kolektif girişimleri ve kamu desteğinin ortak yatırımı sayesinde üretilen kooperatif konutlarının aksine, sokağın kooperatif sonrası yapılaşması bütünüyle bireysel çabalarla ilerlemiştir. Güneş Sokak'ta arsa satın alabilecek gelir seviyesine sahip orta-üst sınıf, kendi barınma ihtiyaçlarını karşılamak üzere hem yatırımcı hem üstlenici olarak, az katlı ve bahçeli konutlar inşa etmiştir. Barınacağı konutun üretim süreçlerinin her basamağında aktif olan kullanıcı için mimarın varlığı özellikle önem kazanmıştır. Koca'nın 1924-1950 yılları arasında devlet desteği olmadan üretilen konutlar için dile getirdiği mimar ve kullanıcı arasındaki güçlü ilişkinin varlığı Güneş Sokak için de geçerlidir:

> Kendi kullanımı için konut edinmek isteyen arsa sahibi, mimarın uzmanlığından yararlanarak konut üretmektedir. Kullanım amacının yanı sıra, tekil evin sahibi olan bu orta-üst gelir grubu işveren, kullanacağı konutu kendisi için saygınlık ve prestij sağlayan bir eleman olarak da kullanmaktadır. Kullanıcının istekleri ve mimarın oluşturduğu tasarım üzerinden değer kazanan bir oluşum söz konusudur ve bu nedenle bireysel üretim, mimarın da aktif olarak yer aldığı, özgün ve işvereninе özel konutların tasarlandığı bir süreç olarak tanımlanabilir (Koca, 2015, s. 22).

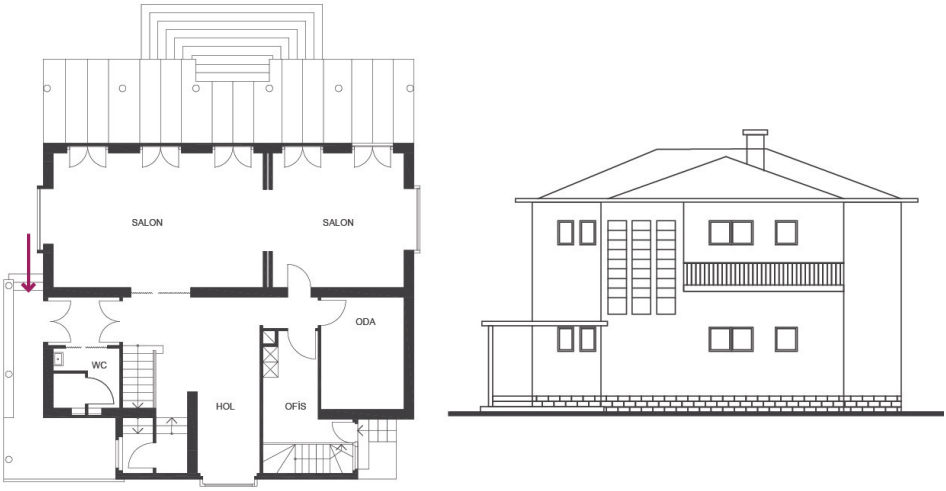
Sokakta farklı mimari stillerde fakat nitelikli bir konut stoğunun oluşmasında, kullanıcı ve mimar arasında şekillenen bu özgün ilişkinin payı açıktır. Üstelik, Sabih Kayhan, Bekir İhsan ve Necip Uzman gibi dönemin tanınmış mimarlarının tasarımları da bu stoğun içerisinde yer almaktadır. Sözü edilen ünlü isimlerin kaydedilmemiş işlerinin envantere sunulması ya da basılı yayında yalnızca fotoğrafı bulunan yapıların ada/parsel olarak net bir şekilde işaretlenmesi çalışmanın önemli bir sonucudur.

Tasarımcılarından bağımsız olarak, sokaktaki konutlar cephe ve kütle değerleri açısından karşılaştırılır ise, yapıldıkları dönemin biçimsel niteliklerini taşıdıkları görülebilir. 1936-1940 yılları arasında inşa edilmiş olan kooperatif yapıları ve Bay Nuri Sabit Akça Evi rasyonel, süslemeden ve yerel referanslardan uzak, kübik kütle formlarının kullanıldığı, Hasol'un "çağa uygun anlayış" olarak isimlendirdiği dönemin izlerini taşımaktadır (Görsel 13). 1940 sonrası yapılaşmayı ise yerel ve modern olanın farklı ölçülerde birlikte kullanıldığı "İkinci Ulusal Mimarlık" dönemi içerisinde okumak mümkündür (Hasol, 2017, s. 86-115). Fakat söz konusu sınıflandırmalar, konutların organizasyon şemaları incelendiğinde geçerlilikle-

rini kaybetmektedir. Sokağın konut örnekleri tek bir akımı ya da dönemi adres göstermenin mümkün olmadığı, oldukça eklektik iç mekân yapılanmalarına sahiptir.



ZEMİN KAT PLANI 1. KAT PLANI
1937 ANKARA GÜVEN YAPI KOOPERAİTİFİ / TİP 2



ZEMİN KAT PLANI
1939 BAY NURİ SABİT AKÇA EVİ

Görsel 13. 1937-1951 yılları arasında Güneş Sokak'ta inşa edilmiş olan yapıların konumları. Kubin, Gülten. (1991). *Güven Housing Cooperative.* (Yayımlanmamış Yüksel Lisans Tezi). Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Ankara. s. 64

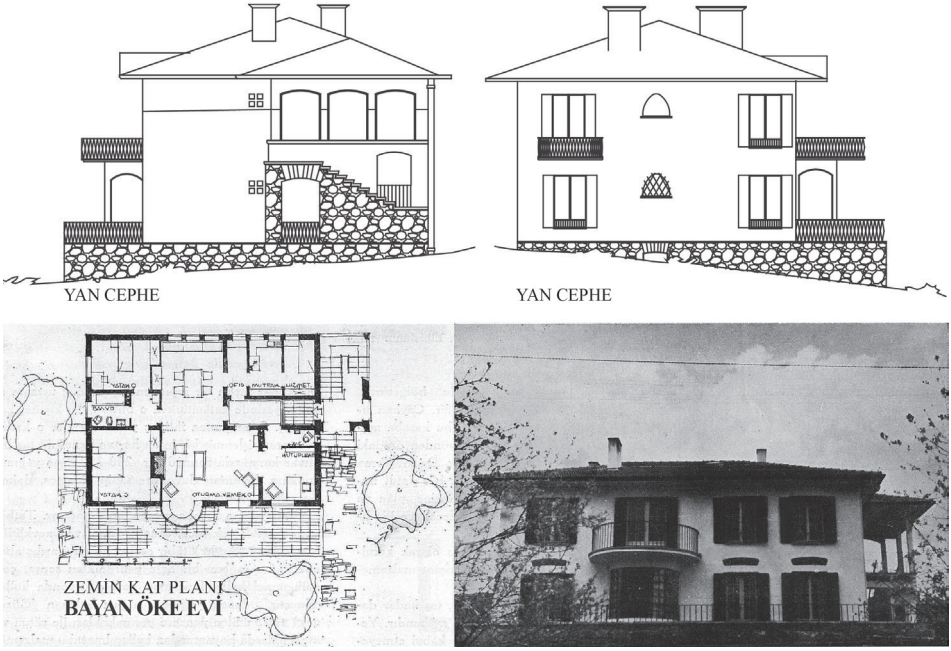
Kooperatif yönetiminin düzenlediği yarışmada tip projeleri kabul edilen Hüsnü Tümer'in tasarımları dönemin rasyonel eğilimleriyle uyumludur (Kubin, 1991, s. 51). Malzeme ve sermayenin görece kıt olduğu bir dönemde, çoklu konut üretimi gibi bir problem ekonomik ve işlevsel tasarım kararlarıyla çözülmeye çalışılmıştır. Tümer, işlevin gerektirmediği cephe ve kütle hareketlerinden kaçınmış, biçimsel olarak tarihi ya da yerel hiçbir referansa yer vermemiştir. Bu modernist tutumun izleri plandan da takip edilebilir durumdadır. Konutun tüm sirkülasyonunun "sofa" gibi tekil bir mekândan geçtiği geleneksel mekân kurgularından uzak, küçük bir koridorun farklı mekânları birbirine bağladığı bir işlev şeması öngörülmüştür.

Bay Nuri Sabit Akça Evi, yalın geometrik formların simetriden uzak bir şekilde bir araya gelişi ve plan çözümlemesiyle dönemin modernist mimarlık hareketi içerisinde değerlendirilebilecek bir diğer yapıdır. Bununla birlikte konutun, kooperatif konutlarına kıyasla daha eklektik bir modernizmin karşılığı olduğu söylenebilir. Girişleri vurgulamak adına yerleştirilen ve neoklasik bir arayışın karşılığı olarak yorumlanabilecek ritmik kolonlara ek olarak işlevsel bir ihtiyacın uzantısı olmayan çeşitli boyut ve şekillerdeki cephe açıklıkları konutun işaretlendiği dönemin işlevsel ve modernist tavrından uzaklaştığı noktalar olarak göze çarpmaktadır. Plana bakıldığında ise, yapının inşa edildiği dönemde sık görmenin mümkün olmadığı, ancak 1950'lerden sonra yaygınlaşan bir ilişkileniş ağı görülmektedir (Tanyeli, 2004, s. 151). Koridor, bir ana omurga gibi düşünülmüş, hem mekânları hem de yatay-düşey sirkülasyonu birbirine bağlamıştır. Ancak koridorun, çeşitli işlevler kazanabilecek nitelikte bir mekâna, plandaki tasviriyle "hol"e dönüşmesi oldukça dönemine has bir kullanımdır.

1940'lardan sonra güç kazanmaya başlayan "İkinci Ulusal Mimarlık" akımı, kendisinden önceki dönemin uluslararası biçemine karşılık bölgesel ve milli karakteri ön plana çıkarırken, sıklıkla geleneksel Türk evinin kütle ve plan şemasına başvurur (Yavuz, 1973, s. 30-31). Sokağın inşası 1940 sonrasına işaretlenen tüm yapılarında bu dönemin etkisini değişen ölçülerde görmek mümkündür. Fakat, 1948 yılında mimar Necip Uzman tarafından tasarlanan Bayan Öke Evi, Sabih Kayan tarafından tasarlanan Bay Şermi Evi ve 1949 yılında inşası tamamlanan Bay Reşad Ali Uluğ Evi dönemin biçim özelliklerini fazlasıyla yansıtan cephe kararlarıyla sokağın öteki konutlarından ayrışırlar.

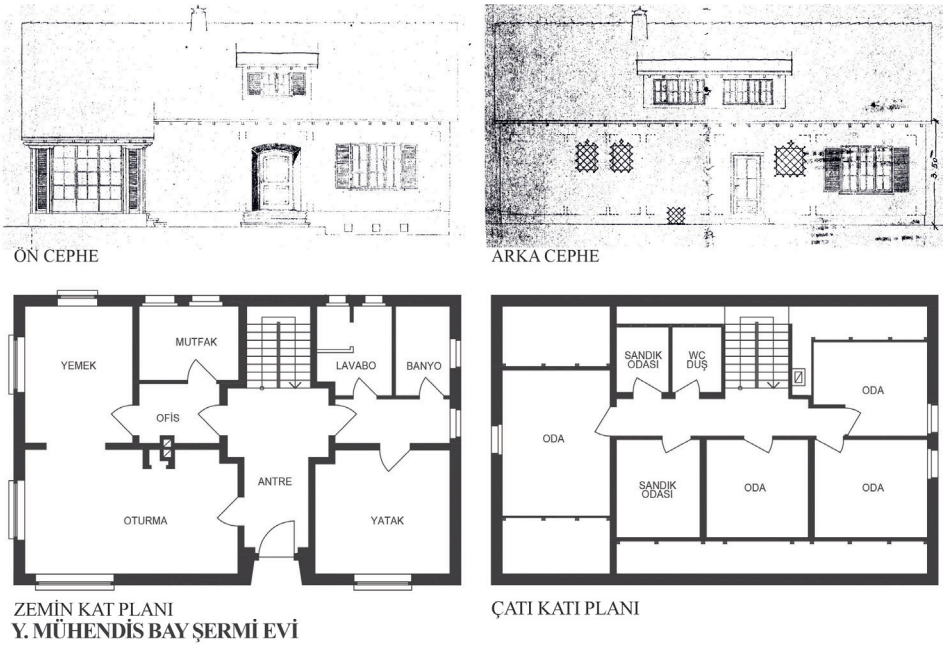
Mimar Emin Necip Uzman, 1948 yılının Arkitekt dergisinde tasarladığı Bayan Öke evinden şu şekilde bahsetmiştir (Görsel 14) :

> Ankara'da, Kavaklıdere'de hafif bir yamaca inşa edilen bu ev, tamamen birbirinin eşi, iki ikametgâhtan ibarettir. Plân, mümkün mertebe, ekonomik olmak gayretiyle hazırlanmıştır. İşgal ettiği yer —ön. teras ve merdiven hariç— 150 m2dir. Üst üste iki ikametgâhın oluşu, merdiven meselesini ortaya koymuştu. Burada merdiven, evin kapalı bünyesinin dışında, etrafı açık, üstü kapalı bir tertipte hazırlanmış ve evin mimarisinde, bir unsur olarak ele alınmak istenmiştir (1948, s. 99).



Görsel 14. . Bayan Öke Evi'nin Çizimleri ve Fotoğrafı.
(Solda) Ankara Büyükşehir Belediyesi İdari İşler ve Arşiv Müdürlüğü.
(Sağda) Uzman, Necip. (06 Mayıs 1948). Ankara'da Bir Ev. *Arkitekt,* s. 99-101.

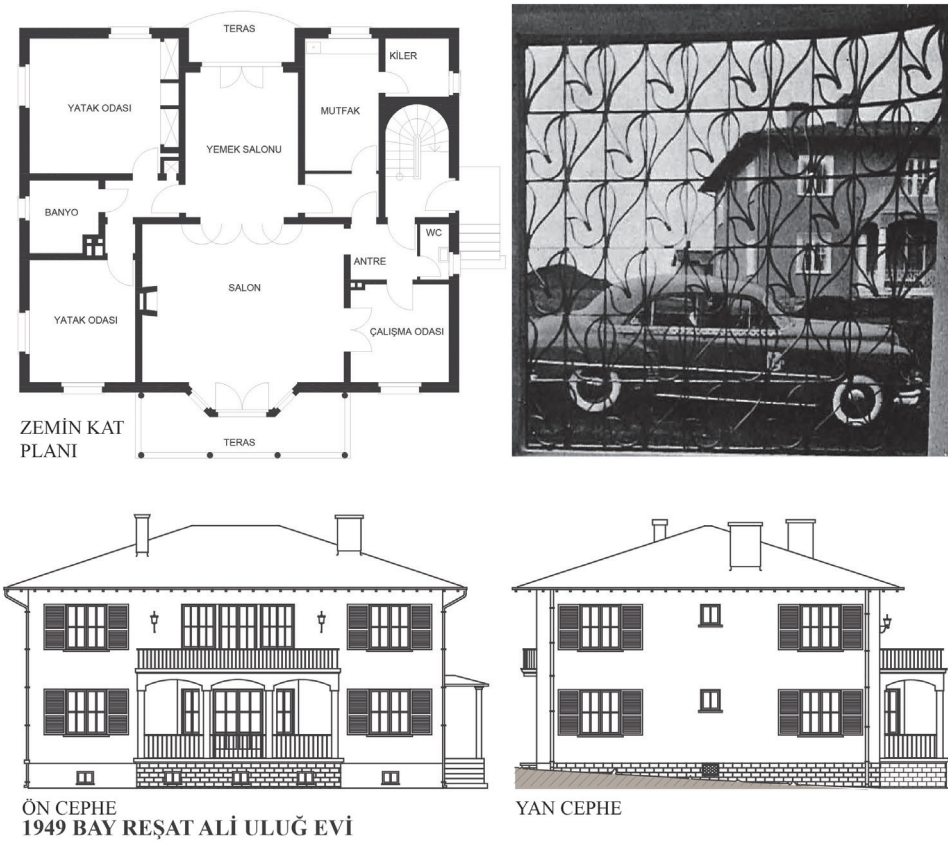
Öke evi, her katın ayrı bir daire olarak düşünüldüğü tasarımıyla, sokağın ilk aile apartmanı olma niteliğini taşır. Yapı; simetrik cephe açıklıkları, kemer ve kolonlarla vurgulanmış girişi, basık kemer biçiminde ahşap pencere üstü bezemeleri, kafes taklidi parmaklıkları, kısmi taş kaplama yüzeyleri gibi biçimsel nitelikleriyle, İkinci Ulusal Mimarlık dönemine yakınsar. Bunun yanında, zemin kat balkonuna mahremiyet kazandırmak için tercih edilen cam duvar, yapının inşa edildiği dönem dikkate alındığında oldukça ilgi çekici bir malzeme seçimidir. Dönemin mimarlık dergileri ve reklamlar tarandığında cam duvarların yalnızca otel, tiyatro ya da müze gibi kamusal mekânlarda kullanıldığı görülmektedir (Adnan, 1934, s. 217; Ferrrer ve Leeds, 1950, s. 167). Konut için oldukça yenilikçi olan bu malzeme seçimi, dönemin tasarım dilinin modern mimari ögelerin kullanımına açık olduğunun da bir göstergesi olarak okunabilir. Plan çözümlemelerinde, geleneksel şemaların etkisi görülmektedir. Oturma ve yemek yeme alanının tüm diğer aktivitelerin merkezinde olduğu, sirkülasyonu denetlediği bir iç mekan kurgusu öngörülmüştür. Konutun plan şemasının, geleneksel iç sofalı plan tipinden farklılaştığı tek nokta girişe ve yatak odalarının konumlandığı daha özel bir işlev bölgesine küçük koridorlarla bağlanıyor olmasıdır.



Görsel 15. Bay Şermi Evi'nin Çizimleri.
Ankara Büyükşehir Belediyesi İdari İşler ve Arşiv Müdürlüğü.

Şermi Evi, Sabih Kayhan'ın erken dönem tasarımlarından birisidir ve taşıdığı yerel karakterle kariyerindeki diğer işlerden ayrılır (Görsel 15). Tasarımcının, geleneksel konut mimarlığının biçimsel değerlerinden esinlendiği açıktır. Bu anlamda, İkinci Ulusal Mimarlık akımının temsil yapılarından olan Cenap And Evi'yle (1952) oldukça benzeşmektedir (Yavuz, 1973, s. 40). Eski Ankara evlerine genellikle bir üst katı taşımak için kullanılan bindirmeli ahşap konsollar, Şermi Konutu'nda dekoratif bir eleman olarak çatı alınlığında yer bulmuştur. Mekân kurgusu geleneksel ilişkilenişten ufak izler taşımakla birlikte, oldukça modern bir işleyişe sahiptir. Girişi, odaları ve dikey sirkülasyonu bağlayan ana bir koridor aksı mevcuttur. Fakat, geleneksel konut mimarisinde sıklıkla rastlanan odalar arası doğrudan geçişler burada da karşımıza çıkar. Ofis, mutfak ve yemek alanı arasında bağlayıcı ek bir mekâna gerek duyulmamıştır. Şermi Evi, Sabih Kayhan'ın erken dönem tasarımlarından birisidir ve taşıdığı yerel karakterle kariyerindeki diğer işlerden ayrılır (Görsel 15). Tasarımcının, geleneksel konut mimarlığının biçimsel değerlerinden esinlendiği açıktır. Bu anlamda, İkinci Ulusal Mimarlık akımının temsil yapılarından olan Cenap And Evi'yle (1952) oldukça benzeşmektedir (Yavuz, 1973, s. 40). Eski Ankara evlerine genellikle bir üst katı taşımak için kullanılan bindirmeli ahşap konsollar, Şermi Konutu'nda dekoratif bir eleman olarak çatı alınlığında yer bulmuştur. Mekân kurgusu geleneksel ilişkilenişten ufak izler taşımakla birlikte, oldukça modern bir işleyişe sahiptir. Girişi, odaları ve dikey sirkülasyonu bağlayan ana bir koridor aksı mevcuttur. Fakat, geleneksel konut mimarisinde sıklıkla rastlanan odalar

arası doğrudan geçişler burada da karşımıza çıkar. Ofis, mutfak ve yemek alanı arasında bağlayıcı ek bir mekâna gerek duyulmamıştır.



Görsel 16. Bay Reşad Ali Uluğ Evi'nin Çizimleri ve Fotoğrafı.
Ankara Büyükşehir Belediyesi İdari İşler ve Arşiv Müdürlüğü.

Tasarımını Mühendis Hüsnü Sülün'ün üstlendiği Bay Reşad Ali Uluğ Evi yerele referans vermekle birlikte ağırlıklı olarak anıtsal bir mimari üslubun biçimsel dilini taşır. Ön cephede kullanılan simetrik cephe açıklıkları, kolonadlar, hafifletilmiş kemerler ve yan cephede girişi tanımlayan üçgen alınlıklı, kolonlu giriş bu anıtsal üslubun yansımaları olarak kabul edilebilir (Görsel 16). Geleneksel olanın etkisi ise cephe bezemeleri ve plan kurgusunda göze çarpar. Çatı aksında kullanılan bindirmeli ahşap konsollar geleneksel Ankara konutundaki taşıyıcı işlevinden uzak, biçimsel bir kaygının karşılığıdır. Mekânlar arası bağlantıları çözümlerken iç sofalı plan tipinin izlerini görmek mümkündür. Salon ve yemek alanı, konut içerisindeki dolaşımı sağlayan kurucu bir işleve sahiptir. Bununla birlikte, giriş, yatak odaları ve üst katın dolaşımın sağlayan küçük koridorların, bu kurucu hattın etkisini zayıflattığı söylenebilir.

Sonuç

Bu çalışmada, mimarlık tarih yazımında tali anlatıların bir parçası olarak yer bulabilen Kavaklıdere – Çankaya hattının, imara açılma süreçleri ve erken dönem yapılaşmasının bütünlüklü bir anlatısı sunulmuştur. Konut gelişim bölgesinin Yenişehir'den güneye doğru gerçekleşen seyri, çalışmanın sahası olan Güneş Sokak özelinde hikayeleştirilmiştir. Buradan hareketle, sokağın 1936-1951 yılları arasında pek çok nitelikli yapıya ev sahipliği yaptığı ve başkentin önemli yerleşim noktalarından birisi olarak görüldüğü, çalışmanın temel çıktılarından birisidir. Bununla birlikte, Güneş Sokak, güneyde konumlanan erken dönem yapılaşmasının tekil parçalarından yalnızca birisidir. Bu araştırmanın, sahanın geri kalanı hakkında yapılacak olan yeni okumaları teşvik edeceği umulmaktadır.

Bu çalışmanın Yenişehir'in güneyine odaklanmasının diğer getirisi, erken dönemin tanınmış mimarlarının, daha önce kaydedilmemiş ve bilinmeyen işlerine ulaşmak olmuştur. Öyle ki; Sabih Kayan gibi işlerinin pek çoğu arşivlenmiş bir tasarımcının, belgelenmemiş bir yapısı gün yüzüne çıkarılmıştır. Kayan'ın kariyerinin oldukça erken bir döneminde tasarladığı (1948) Bay Şermi Evi'nin plan ve görünüşleri metin içerisinde sunulmuştur. Çalışmanın envantere katkısı, yalnızca kayda alınmamış yapıların keşfiyle sınırlı değildir. Basılı yayında yalnızca fotoğrafı bulunan fakat ada/parsel olarak işaretlenemeyen yapıların adresleri netlik kazanmıştır. Mimar Necip Uzman'ın Arkitekt dergisinde kendi anlatımıyla tanıttığı Bayan Öke Evi'nin Güneş Sokak'ta 2697/18 numaralı ada/parselde yer aldığı belgelenmiştir. Benzer bir şekilde, sokağın sonraki dönem yapılarından olan ikramiye konutlarının Arkitekt dergisindeki tanıtımında, komşu yapı olarak görsele giren Bay Reşad Ali Uluğ Evi'nin sokaktaki yeri işaretlenebilmiştir.

Arşiv çalışmalarına ek olarak, sokaktaki tüm konut örnekleri, dönemin hâkim mimarlık yaklaşımları da dikkate alınarak analiz edilmiştir (Görsel 17). Sokaktaki konutların cephe ve kütle değerleri açısından inşa edildikleri yılların hâkim mimarlık dilinden etkilendikleri görülmektedir. Sokağın 1940 öncesi konutlarının tasarımında, dönemin modernist eğilimlerinin benimsendiği; yerel atıflardan uzak, yalın ve işlevi merkeze alan bir biçim dili ve plan çözümü sunulduğu belirlenmiştir. 1940-1951 yılları arasında inşa edilen konutlar biçimsel olarak "İkinci Ulusalcı Mimarlık" döneminin yerel ve anıtsal referanslarını taşırken, plan şemaları daha çeşitlidir. Bayan Öke Evi, Bay Reşat Ali Uluğ Evi, Bay Esat Şibay Evi salon ve yemek alanını tüm dolaşımın merkezine alan plan çözümlemeleriyle, geleneksel iç sofalı plan tipine yakınsar. Bay Fikret Gücer Evi ve Bay Şermi Evi cephe değerleri bakımından geleneksel Anadolu evlerinden izler taşımakla birlikte, tüm dolaşımı organize eden koridorların kullanımıyla oldukça modern bir plan kurgusu sunmaktadır.

Yapım yılı	1936-1940		1940-1951				
Konut ismi	Güven Yapı Kooperatifi	Bay Nuri Akça Evi	Bay Fikret Gücer Evi	Bayan Öke Evi	Bay Şermi Evi	Bay Reşat Ali Uluğ Evi	Bay Esat Şibay Evi
Konut görseli	1936	1939	1941	1948	1948	1949	1951
Konut tipi	bahçeli tekil ev	bahçeli tekil ev	bahçeli tekil ev	aile apartmanı	bahçeli tekil ev	bahçeli tekil ev	bahçeli tekil ev
Etkilendiği akım/dönem	çağa uygun anlayış	çağa uygun anlayış	İkinci Ulusal Mimarlık	İkinci Ulusal Mimarlık	İkinci Ulusal Mimarlık	İkinci Ulusal Mimarlık	İkinci Ulusal Mimarlık
Biçimsel Özellikleri	işlevsel, kübik	yalın geometrik formlar	geçiş dönemi (yalın geometri ve yerel referanslar birlikte)	yerel referanslar (bezemeler, basık kemerli giriş, malzeme seçimi)	yerel referanslar (bindirmeli ahşap konsol, kafes pencere)	anıtsal formların kullanımı (kolon, kemer, alınlık)	simetrik cephe & vurgulu giriş
Plan özelikleri	küçük koridorlarla bağlanan mekanlar	uzun / omurga koridor	uzun / omurga koridor	iç sofalı plan tipi	uzun / omurga koridor	iç sofalı plan tipi	iç sofalı plan tipi

Görsel 17. 1936-1951 Güneş Sokak konut envanterinin analizi, 2020.
Kişisel Arşiv.

Araştırmanın sunduğu bu analizler çerçevesinde, konutların konumlandığı akım ve dönemler belirlenebilmiştir. Sokağın 1936-1940 yapılaşması, Yenişehir dışında modern ve işlevsel bir konut üretim eğiliminin varlığından bizi haberdar ederken, 1940-1951 yapılaşması "İkinci Ulusal Mimarlık" döneminin az sayıda olan sivil mimarlık örneklerine yenilerini eklemiştir. Bu anlamda, konutlara dair sunulmuş olan tüm çizimlerin, görsellerin ve analizlerin yakın mimarlık tarihi literatürüne katkı sunacağı umulmaktadır.

Kaynakça

Adnan, Ahmet. (1934). Modern bir Tiyatro Binası. *Arkitekt,* 43, s. 216-218.

Akçura, Tuğrul. (1971). *Ankara Türkiye Cumhuriyeti'nin Başkenti Hakkında Monografik Bir Araştırma.* Ankara: Orta Doğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesi.

Alsaç, Üstün. (1973). Türk Mimarlık Düşüncesinin Cumhuriyet Devrindeki Evrimi. *Mimarlık Dergisi*, 121/11, s. 12-25.

Aydın, S., Emiroğlu, K., Türkoğlu, Ö., Özsoy, E. (2005). *Küçük Asya'nın Bin Yüzü:* Ankara. Ankara: Dost Kitabevi.

Baş, Yener. (2019). *Yenişehir'in İlk Sahipleri ve İlk Sakinleri.* Ankara: VEKAM.

Batuman, Bülent. (2017). Ankara'da Cumhuriyet Dönemi Konut Mimarlığının Gelişimi Üzerine Bir Dönemleme Denemesi. Nuray Bayraktar (Haz.). *Sivil Mimari Bellek Ankara: 1930-1980*, s. 11-53. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Cemil, Alaeddin. (1936). Ankarada Yeni Bir Mahalle Kuruluyor. *Karınca,* 29/30, s. 44-46.

Cengizkan, Ali (2004). *Ankara'nın ilk Planı:1924-1925 Lörcher Planı.* Ankara: Ankara Enstitüsü Vakfı ve Arkadaş Yayınları.

Cengizkan, A., Cengizkan, M. (2018). *Bir Şehir Kurmak: Ankara 1923-1933*. Ankara: VEKAM.

Erdoğan, A., Günel, G., Narince, M. (2007). Cumhuriyet ve Başkent Ankara. *Ankara Tarihi ve Kültürü Dizisi: 4*, s. 9-239. Ankara: Ankara Büyükşehir Belediyesi.

Ferrrer, T., Leeds, W. (1950). Porto Riko'da San Juan'da Cariba Hilton Oteli. *Arkitekt*, s. 167-171.

Hasol, Doğan. (2017). *20.yy Türkiye Mimarlığı.* İstanbul: YEM Yayınları

Hosanlı, D. A., Altan, E. (2018). The Residential Architecture of Ankara during the 1920s: The Housing Types in the Settlement Zones of the New Capital City. *Ankara Araştırmaları Dergisi,* s. 183-210.

Jansen, Hermann. (1937). *Ankara İmar Planı.* İstanbul: Alaaddin Kıral Basımevi.

Koca, Duygu. (2015). Türkiye'de Çağdaş Konut Üretiminin Yeniden Okunması. *tasarım+kuram*, s. 19-36.

Kubin, Gülten. (1991). *Güven Housing Cooperative. (*Yayınlanmamış Yüksel Lisans Tezi). Orta Doğu Teknik Üniversitesi, Ankara.

Şenyapılı, Tansı. (2006). *Cumhuriyet'in Ankara'sı.* Ankara: ODTÜ Yayıncılık.

Şumnu, Umut. (2018). *Mimarlar ve Apartmanları, Ankara'da Konut ve Barınma Kültüründen Örnekler.* İstanbul: Kitap Yayınevi.

Tankut, Gönül. (1988). Ankara'nın Başkent Olma Süreci. *ODTÜ MFD, s.* 93-104.

Tanyeli, Uğur. (2004). *Konutu ve Modernleşmeyi Metropolden Okumak.* İstanbul: Ofset Yapımevi.

Tekeli, İ., İlkin, S. (1984). *Bahçeli Evlerin Öyküsü: Bir Batı Kurumunun Yeniden Yorumlanması.* Ankara: Kent Koop Yayınları.

Tör, Nedim. (1941). Villas d' Ankara. *La Turquie Kemaliste,* 43, s. 44-47.

Uzman, Necip. (1948). Ankara'da Bir Ev. *Arkitekt,* 4/197-198, s. 99-101.

Yavuz, Yıldırım. (1973). Cumhuriyet Dönemi Ankara'sında Mimari Biçim Endişesi. *Mimarlık,* 11-12, s. 26-44.

Yavuz, Fehmi. (1980). *Ülkemizde ve Başka Ülkelerde Kentsel Topraklar.* Ankara: Ankara Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesi Yayınları.

Zelef, Mustafa Haluk. (2017). Ankara'da Elçiliklerin İnşa Sürecinde Az Bilinen Bir Aktör: Jacques Aggiman. *VEKAM Ankara Araştırmaları Dergisi,* s. 161-196.

SANAT YAZILARI, 2020; (43): 301-316 / ARAŞTIRMA MAKALESİ

MİMARİ FOTOĞRAFIN TEMSİL ÖZELLİĞİ VE TASARIMDA FOTOĞRAFA BAKIŞIN ALGIMIZA ETKİSİ

THE REPRESENTATION FEATURE OF ARCHITECTURAL PHOTOGRAPHY AND ITS EFFECT ON OUR PERCEPTION OF DESIGN

CANSIN İLAYDA ÇETİN
Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Anabilim Dalı Doktora Programı
ilaydacetin@hotmail.com
ORCID ID: 0000-0003-4895-0411

Öz: *Mimarlığa ait bilgilere, izlenimlere, yapısal çevreye ait birikimlerin çok azına kişisel tecrübeler ile ulaşılabilir. Bu bilgilerin bir çoğu sadece fotoğraflardan elde edilen bilgilerdir. Görsel bir 'idealleştirme' ile üretilen mimari fotoğraflar ile mimari nesne arasındaki duyumsal farklılaşmaların doğurduğu algı farklılıkları bu eleştirel çalışmanın temel çıkış noktasını oluşturmaktadır. Yayınlanan mimari fotoğraflardan, görsel materyalin analizine atıfta bulunan mimarlık ve onun temsil edilen imgesi arasındaki ilişkiyi kurgulamak, tasarım süreçleri için oldukça önemlidir. Bu çalışmanın amacı, günümüz mimarlığı ve fotoğraf sanatı arasındaki ortak konularla ilgili iletişim ve işlevsellikten yola çıkarak; mimaride fotoğrafın temsili sınırlarının anlaşılması ve fotoğrafın bir mekanı yeniden üretmedeki potansiyelini anlamaktır. Araştırma kapsamında, modern mimariye katkısı olduğu bilinen bazı tanınmış fotoğrafçıların çalışmaları, fotoğrafın temsil özelliğinin mimari üretim sürecine katkısını ve bunu tetikleyen potansiyel gerilimleri ele alacak şekilde yorumlanacaktır. Sonuçta iki boyutlu bir döküman olarak görülen fotoğrafın mimarlık alanında kullanımının evrimini gözleyerek fotoğrafik temsil ile tasarım geliştirme arasındaki simbiyotik ilişki vurgulanacaktır.*

Anahtar Sözcükler: *Fotoğraf, Temsil, İmge, Görsel İnşa, Algı.*

GELİŞ TARİHİ: 29.05.2020 | **KABUL TARİHİ:** 02.10.2020

Abstract: *Very few of the architectural information, impressions and accumulations of the structural environment can be accessed through personal experiences. Most of this information is only from photographs. The basic starting point of this critical study is the differences in perception caused by the sensory differentiation between architectural photographs and architectural objects produced by a visual 'idealization'. Establishing the relationship between architecture and its represented image, which refers to the analysis of visual material from published architectural photographs, is very important for design processes. The aim of this study is, starting from the communication and functionality related to common issues between today's architecture and photography; Understanding the representational limits of photography in architecture and understanding the potential of photography in reproducing a space. Within the scope of the research, the works of some well-known photographers who are known to have contributed to modern architecture will be interpreted in a way to address the contribution of photography to the architectural production process and the potential tensions that trigger it. As a result, the symbiotic relationship between photographic representation and design development will be emphasized by observing the evolution of the use of photography, which is seen as a two-dimensional document, in the field of architecture.*

Keywords: *Photography, Representation, Image, Visual construction, Perception.*

Giriş

19. yüzyılın ilk yarısında icadıyla birlikte güvenilir, gerçekçi bir görsel temsil ve kullanışlı bir teknoloji olarak fotoğraf, hızla mimarlık alanına girmiştir ve bu temsiller hızlı ve kolay bir şekilde üretilmeye devam etmiştir. Fotoğrafın ne kadar "nesnel" bir temsil veya "yorumsuz" bir kayıt olduğu uzun bir süre sorgulanacak olsa da, başlangıçta "doğanın fırçası" tarafından üretilmiş görsel kayıtlar olarak, insan gözünün gördüğü ve insan elinin çizdiği mimari temsilden daha güvenilir, daha tarafsız ve daha gerçeğe uygun olduklarının farkına varılmıştır. Mekanik bir gözün vizyonu, ışığa duyarlı kimyasallar yardımı ile kaydedilen bir gerçektir, bu da insan unsurunu kolayca göz ardı etmektedir, dolayısıyla fotoğraf, gerçeği olduğu gibi, hiçbir açıklama yapmadan aktarabilen tamamen geçirgen bir ortam olarak kabul edilmiştir. Bu nedenle, fotoğraftan görmek ile gidip görmek eşdeğer tutulmuştur. İlerleyen yıllarda da mimari fotoğrafların, yaygın olarak kullanılması talep edilmeye devam etmiştir. Görüntülerin, yazılı metinlere kıyasla daha geniş kitlelere ulaşma potansiyeline sahip oluşu fotoğrafın tasarım sürecinde bakış açılarını yönlendirmesinde de hız kazandırmıştır. Bu durum mimarlık alanında yeni bakış açılarının akla gelmesini sağlamıştır. Ne var ki bu ilerlemeyi değerlendirmek için öncelikle görüntüyü tanımak, fotoğrafik imgenin gücünü anlamak, tasarlama sürecindeki görsel hafızaya etkisini özümsemek gerekmektedir. Ancak daha sonra bu görüntülerin tasarlanmış bir yapının temsiline katkısı ve bu temsilin mekanı yeniden üretmedeki potansiyeli değerlendirilebilir. Fotoğrafın mimari değerlendirme için nasıl daha verimli kullanıldığını ortaya koymak üzere kurgulanan bu anlatımda, değişik zaman dilimlerini ve değerlerini içeren örnekler ele alınarak, içerikteki anlatı ışığında bir çözümleme yoluna gidilmiştir. Bu süreci geliştirirken de, mimariye katkısı olduğu bilinen ve konusunda uzman olan bazı fotoğraf sanatçılarının bakış açıları ve ifade biçimlerini örneklemek, kurgulamanın geliştirilmesine ve sonucunda çözümlenmesine yardımcı oluştur.

Fotoğrafik İmgenin Gücü

Günümüzde de bir araç ve alan olarak fotoğraf (görüntü) medya aracılığıyla günlük yaşama büyük ölçüde hakim oldukları için dikkat çekmektedir. Fotoğraf, mimari kültürü yaymak için kullanılan önemli bir araçtır. Bu yüzden mimari alanda bir görüntünün etkisini kavramak ve içselleştirmek oldukça önemlidir. Benzer şekilde, mimari eğilimleri etkilediği için de önemli bir unsur haline gelmiştir.

Mimariyi algılayışın değişen kültürel, sosyal ve siyasal etmenler ile nasıl farklılaştığını fotoğraf üzerinden değerlendirmek olasıdır. Burada önemli olan, bir fotoğrafın mimari unsuru ne kadar güçlü ve etkili anlattığının ortaya çıkartılmasıdır. Fotoğraf, tüm tarihin dokümanı olmanın yanı sıra, diğer sanat dallarının yaşadığı gelişim ve değişikliklerden de anlam kazanmış ve bunlarla kendi formunu yaratmıştır. Aynı zamanda, kayıt aracı olma özelliğinden kendini kurtararak, bir söylem ve üslup oluşturan sanat dalına dönüşmüştür.

"Designing with Photographs" adlı yapıtında fotoğrafı şu şekilde tanımlanmıştır:

> Entelektüel düzeyde, görüntü bir sembol olarak görülmektedir. Semboller eğitime, kültüre vb. göre değişmektedir. Fakat algıda duygusal bir durum vardır... Her imge aynı zamanda duyguların gizli dilinde de iletişim kurarak bir şey hissetmenizi sağlar. Bu düzeyde bilinç daha da büyüktür (1998, s. 9).

Entelektüel ve duygusal düzey, her ikisi de, bir imgenin anlamının inşasına giriş kapısı oluşturacak şekilde kişiye özgüdür. İnsanın geçmişi, fikirleri ve deneyimleri farklı olduğundan, görüntünün anlamlandırılması kişiden kişiye değişebilir. Görüntüler, okuduğumuz ve konuştuğumuzun yanı sıra ikincil bir dil oluştururlar.

Fotoğrafik söylemin anlamlandırma boyutlarında görsel bir dil olarak ele alınışı, yaşadığı dünyaya bakışın anlaşılmasını sağlayacak, onu kavrayıp değerlendirilmesini zenginleştirecek bir olanaktır. Ayrıca fotoğrafın ikincil bir dil olması ve bir değer sistemine sahip olması; çağdaş mimarlık kültürü üzerinde oldukça etkilidir ve etkili görüntüler üretilmesini sağlar. Buna ek olarak Peter Bonnici ve Linda Proud, "Designing with Photographs" adlı yapıtta görsel dil ile ilgili düşüncelerini şu şekilde ifade etmektedir; "görsel dil bir mesajın "ses tonu"dur ve konuşulan kelimelerden ziyade ses tonu, okumalarımıza güvenme eğiliminde olduğumuzu bize söylemektedir. Örneğin "nasılsın?" sorusuna verilen cevapta olduğu gibi, kasvetli bir ses ile verilen "iyiyim" cevabı kelimeye değil tona inandığımızı göstermektedir. Aynı şekilde görsel dilde de tona inanıyoruz." (1998, s. 12).

Ancak buradan her fotoğrafın bunu sağlayabildiği sonucu çıkarılamaz. Buna karar verecek olan izleyicinin kendisidir. Fotoğrafa yönelik ilişkisi her anlamda izleyicinin kararlarını belirlemektedir. Kişi ancak bilinçsiz olarak gördüklerini yorumlamaktadır, bu yüzden gördüğü her şey zihnindeki yerini kendisi hakkında ''ön bilgi'' olarak almaktadır. Diğer teknolojiler tarafından takip edilen fotoğrafçılık, yeni görsel deneyimler için bir çerçeve sağlamıştır. Örneğin izleyicinin bakış açısıyla doğrudan ilişkili olan perspektifin bozulması, "anlam"da değişikliğe neden olabilir. Ne var ki fotoğrafın bir görsel dil olanağı olarak kullanıldığında ne gibi anlamlandırma sonuçlarına neden olabileceğini göz ardı etmemek gerekmektedir.

Mimari Süreçlerde Fotoğraf

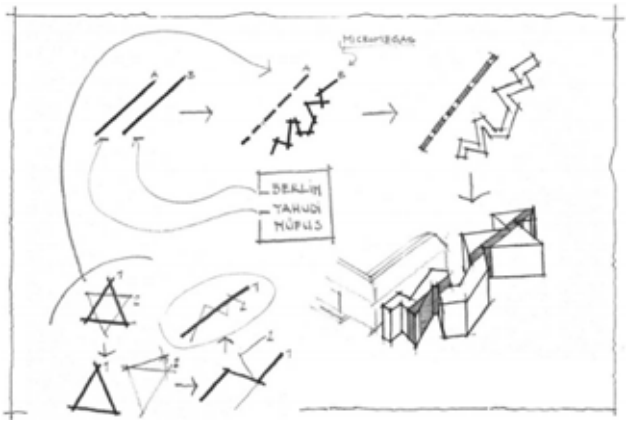
Günümüzde mimarlar, fotoğrafa özellikle ilgi duymaya başlamışlardır. Bunun nedeni, fotoğrafçılığın mimarlık üretimi için medyada daha fazla insana ulaşılabileceği bir ortam sağlamasıdır. Kısaca, fotoğrafın mimarların dikkatini çekmeye başlamasının önemli bir nedeni gerçekten görüntünün günlük yaşamda hakimiyet kazanmasıdır. Mitchell Schwarzer, fotoğrafçılığın mimarlığa etki eden kültürel boyutunu şu şekilde özetlemektedir; "Dünyanın her yerinde dolaşan görüntüler, vizyonu küreselleştirmektedir. Havadan görünüşe benzer şekilde, mimarinin fotoğrafik algısı, herhangi bir yer veya yapının ötesine uzanarak, çeşitli ağlara ayrılmaktadır." (2004, s. 166). Fotoğrafın günlük yaşamda bu denli yaygın oluşu sonucunda, mimari, fotoğrafın baş konularından biri haline getirilmiştir. Mimarlık alanındaki eğilimlerin zaman içinde nasıl gizlendiğini, açıldığını ve geliştiğini belgeleyen mimari

fotoğraflar, mimarlık tarihinin kanıtlarıdır. Kitle iletişim araçlarının çağdaş mimari üretim üzerinde çok güçlü bir etkisi vardır. İmgenin mimarideki gücünün anlaşılması, medyanın mimarideki varlığını da ortaya koymuştur (Acar, 2019).

Robert Elwall ise "Building with Light" adlı yapıtında mimari ve fotoğraf arasındaki ilişkiyi şöyle anlatmaktadır;

> Görsel akrabalıklarına ek olarak, fotoğraf mimarlığın hem teoriği hem de pratiği üzerinde derin bir etki yaratmıştır. Bir bina hakkındaki ilk izlenimimiz genellikle bir fotoğraftan oluşur ve yetenekli fotoğrafçı en tanıdık görünüşü bile yeni bir gözle görmemize yardımcı olabilmektedir. Geçmiş fotoğrafçıların ikna edici görüntüleri sadece çağdaşlarının dönemin mimarisini görme biçimini şekillendirmekle kalmamış, aynı zamanda bugün algılama biçimlerini de etkilemeye devam etmektedir (2004, s. 8).

Buradan gelinen nokta görüntülerin iletişimde önemli bir rol oynadığıdır. Bu durum mimarlık alanında da aynıdır. Zihinde oluşan anlamsal verinin türetilmesi, mimarın bu veriyi somutlaştırma ihtiyacını beraberinde getirmektedir. Başlangıçta bir mimarın iletişim araçları; çizimler, eskizler, planlar, perspektif uygulamalar ve bundan sonra ölçekli modellerdir. Ancak mimarlar genel olarak fikirlerini görüntüler aracılığıyla aktarırlar. Örneğin, eskiz ile ortaya çıkan yaratıcı düşüncenin ilk izlenimi, ifadenin işlevselliği ile oluşturulmaya çalışılmaktadır. Düşünce ve imge değişimi, eskizin bu özelliği ile ortaya çıkar. Burada önemli olan, zihindeki imgelerin nasıl oluştuğu ve rasyonelleştirildiğidir. Görsel 1'de Barış Yakın'dan aktarılan örnekte, Mimar Daniel Libeskind, Yahudi Soykırımı ile igili çalışmasının konseptinin başlangıcında, Berlin'i ve Yahudileri simgeleyen iki çizgiden yola çıkmıştır. Daha sonra zigzag çizgilerle labirent algısı yaratmıştır ve soykırımdan kurtulamamayı sembolize etmiştir.



Görsel 1.Barış Yakın, 2015, Berlin ve Yahudi Nüfusu Arasındaki Ilişki Şeması.
Yakın, Barış. (2015). Tasarım Sürecinde Eskiz ile Biçim-İçerik Sorgulama ve Çözümlemeleri: Bir Durum Analizi. Sanat ve Tasarım Dergisi, s. 134. Erişim: 07.08.2020. https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/192505

Goldschmidt bu durumu, görme ve hayal kurma ile ilişkilendirmektedir. Görmenin "almaya", hayal kurmanın ise "yapmaya" yakın olduğunu söylemektedir. Hayal kurma, bir imgeleme yoludur; zihinde oluşan imgenin mevcut hali yerine başka olası hallere dönüşebilmesini sağlamaktadır (1994, s. 169). Bu süreç, tasarımcının zihninde düşünmeye bağlı edinilen deneyimini zenginleştirmektedir. Bu deneyimi zenginleştiren bir diğer unsur ise tasarımcının görselleştirme sürecinde başvurduğu tekniktir. Bu aynı zamanda tasarımcının zihninde oluşturmuş olduğu düşüncenin öznelleşmesine, başvurduğu soyutlamanın düzeyine göre ayrışmasına neden olmaktadır. Kısaca, görsel imgelerin, görülenlerin ötesinde barındırdığı anlamları ortaya çıkarması önemlidir. Çünkü onların daha ötesine geçebilmek için temel açıklamalar içermektedirler. Bir görsel imgeyi (görüntüyü) oluşturmak ya da geliştirmek için onu okumak, anlamlandırmak, yorumlamak ve ötesinde daha neler olduğunu bilmek gerekir.

Helene Lipstadt "Architecture and Its Image: Four Centuries of Architectural Representation" adlı yapıtında görsel imge oluşumunun başlangıcını şöyle anlatmaktadır;

> On altıncı yüzyılda, mimari düşüncenin "görselleştirilmesi", mimari mekanı ve formları temsil etme şekillerinde birbirini takip eden teknik buluşların ve yeniliklerin bir piramitinden ortaya çıkmıştır. Basılı ve resimli kitabın tam vaadi hızla gerçekleşmiştir. Bir metne başvurmadan iletilen basılı görseller, bu bağımsızlıktan ayrı olarak binaya daha da yaklaşmakla kalmadı, aynı zamanda çizimin kendi kendine yeterliliğini saf bir anlayış olarak ortaya koydu (1989, s. 130).

Özetle, kavram geliştirme sürecinde kullanılan yöntemler sadece ilk sunum aracı değil, aynı zamanda hayal gücünün kullanılabileceği ve düzenlemenin temelinin bulunabileceği bir ortamdır. Aklın, ellerin, gözlerin ve tekrar aklın anahtarı olarak hizmet etmektedir. Mimarlar ve tasarımcılar da üretime dönüştürmeye çabaladıkları fikir ve düşüncelerini anlaşılır kılmak için ilk olarak hep bu yolu seçmişlerdir ve bunlar mekanik olarak bir şeyi temsil eder. Bu durum temsiliyetin bir nevi başlangıcı olarak değerlendirilebilir.

Mimarlıkta Tasarım Süreçlerinde Fotoğrafın Temsiliyet Gücü

Görsel ifade araçlarından biri olan fotoğraf, bir tür temsil sistemidir. Bu yüzden bizi ve farklı ortamlardaki kültürel konumları temsil eden görüntüleri analiz etmek ve anlamak esastır. Çünkü bireyler dünyalarını anlamlı bulduğu temsil sistemleri ile inşa eder.

James S. Ackerman "On the Origins of Architectural Photography" adlı yapıtında mimari temsilin önemini şöyle ifade etmektedir:

> Tüm sınırlamaları bir tarafa bırakarak, mimari fotoğrafçılığın erken tarihinde hala iki temel ilke görebiliriz: ilk olarak, yeni teknikler keşfedildiğinde temsil biçimleri önemli ölçüde değişmektedir, ancak önceden var olan düşüncelerini sürdürürler. İkinci olarak, bu temsilin kendisi dünyadaki bazı "gerçekliğin" bizim hakkımızdaki yansıması değil, ne olduğunun bir kavramını ya da bilinçsiz bir hissini o dünyaya yaymanın bir yoludur (2002, s. 34-35).

Mimarlıkta temsil (sunulan görüntü), belirli grupların hedeflerini destekleyecek nitelikte olmalıdır. Farklı temsil biçimleri arasında, fotoğrafik görüntülerin gücünü anlamak ve temsili sınırlarını analiz etmek, nesne ile izleyici arasında bulunma durumu nedeniyle yaygın olarak değerlendirildiği için önemlidir. Fotoğrafın geldiği noktanın mimarların etkileşim aracı olmasıyla birlikte, fotoğrafların temsil ettiği sınırlar, mimarlıkta bir çeşit meydan okuma olarak görülmektedir. Üç boyutlu bir alanı iki boyuta indirgeyerek yeni anlamlar oluşturmayı sağlamak oldukça önemlidir. Görsel 2'de bir yapının farklı açılardan ve oldukça dinamik bir şekilde ifadesi örnek olarak gösterilmektedir.

Proje

Çelik ve Beton Birlikteliğiyle Çevreyi Bir Plaza

Maslak No 1

Görsel 2. Çelik Yapılar Dergisi, 2016, 48, s. 42-43.
Tusca. Erişim: 07.08.2020. https://www.tucsa.org/images/celik_yapilar/49/49_celik_yapilar_pdf_22072016183800.pdf

Mekanın temsili bu açıdan bakıldığında üzerinde düşünülmesi gereken bir ifadedir çünkü bize yeni bakış açıları vermektedir. Mimari süreçte fotoğraf kitle iletişim aracına dönüşmüştür ve mimari eğilimlerle beraber stillerini de etkilemektedir. Medyanın mimari üretimi dönüştürme, şekil verme hatta yaratma gücü yadsınamaz. Tasarım sürecinde oluşan görüntüler, mimariyi yaymak için bir zemin oluşturur. Bu süreçten sonra, ortaya çıkan ürününün bu fotoğrafik görüntüleri, etkileşim araçları haline gelmektedir. Örneğin, mimari yayınlar tarafından oluşturulan görüntü kültürü mimarlara farklı ortamlardan ulaşmaktadır. Pratik yaşamda; broşürler, dergiler, gazeteler, kitaplar, mimari yayınlar, sanayi katalogları, seminerler mimarların bu kültürle karşılaştığı bazı ortamlardır. Farklı ortamları temsil eden görüntülerin analizi ve bu görüntüler tarafından oluşturulan mimari kültür, mimarların vizyonunu ve yaratımını etkiler. Fakat günümüzde fotoğrafın yaygın bir şekilde kullanılıyor olması bu konunun verimli bir biçimde değerlendirilmesi gerektiğini ortaya koymaktadır.

Temsili olan ve onu algılayışımız nasıl olursa olsun, herhangi bir nesnenin görüntüsünü okuma şeklimiz değişiklik gösterir. Bakış açımızdan etkilenerek görüntüleri yorumlamamız

ve algılamamız kişisel farklılıklar oluşturur. Yapılı çevreyi imgelerle algılamamızda temsilin anlaşılmasının önemi büyüktür. Temsil, farklı bağlamlarda geniş kullanımı kapsayan çok yönlü bir terimdir. Michel Graves "Representation" isimli makalesinde şu şekilde ifade etmektedir;

Bir şeyi temsil edebileceğimiz fikri kendi içinde ilginçtir, çünkü temsil etmeye çalıştığımız her şey süreçte değişir. Temsil bir şeyi tekrar görmektir; bir fikrin veya bir eserin, yeniden ortaya çıkma hali ya da başka bir şeyin kopyası haline gelmesidir. Temsillerin, temsil edilen şeyin yorumlanması kadar ikame olarak hareket etmediğini hatırlamak önemlidir (1982, s. 28).

Yıllar boyunca, herhangi bir nesnenin fotoğrafının bu konuda ilk elden bilgi vereceği varsayılmıştır; ancak asıl durum artık böyle değildir. Çoğu insanın hemfikir olduğu gibi, dolaysız gördüğümüz herşey esastır ve başka herhangi bir mekanizmanın yardımıyla tasarlanan şeyler de, belirli bir nesnenin ikinci el temsili anlamına gelmektedir. "Privacy and Publicity" adlı yapıtında Colomina, fotoğrafik ortamı "şeffaf" medya olarak "ilk yansıma" şeklinde yorumlamaktadır. "Ama şeffaf olan, geceleri belirginleşen penceremizdeki cam gibi iç mekanı da yansıtır ve dış görünüşü üzerine bindirir." (1994, s. 80). Bu durum algıyla ilgilidir ve temsilin algı ile olan bağlantısını bize göstermektedir.

J.J Gibson, "The Senses Considered as Perceptual System" adlı yapıtında, algı sistemini beşe ayırır: "Yönlendirme sistemi, işitsel sistem, dokunsal sistem, tat alma-koku sistemi ve görsel sistem." (1983, s. 45). Çoğunlukla görsel algılama sisteminin egemen olduğu bu algısal sistemler, zihnimizi şekillendirmek için birlikte çalışmaktadırlar. Görsel algılama sisteminin ana organı gözdür; hepimiz dünyayı aşağı yukarı aynı şekilde görürüz. Ancak dünyayı anlama ve yorumlama şeklimiz insandan insana farklı olabilmektedir ve aynı kişide bile zaman zaman değişebilmektedir. "Görme Biçimleri"nde John Berger, "şeyleri" görme şeklimizin bildiklerimizden ya da inandıklarımızdan etkilendiğini Orta Çağ'dan bir örnekle ifade etmektedir. "Erkekler Cehennem'in fiziksel varlığına ve bugün bunun ne anlama geldiğine inandığında; ateşin görünüşüyle karşılaştırırlar." (2016, s. 12).

J. W. Molitor, Amerikan mimarisi üzerinden fotoğrafın geliştirilmesi tarihini üç döneme ayırır; 1930'a kadar belgesel dönem, 1930'dan 1950'ye kadar olan dramatik dönem ve 1950'den günümüze kadar olan altın dönem. Molitor dönemlerle ilgili yanlış anlamaları önlemek için; "Kesin bir bitim tarihi olamayacağı ve bazı fotoğrafçıların çalışmalarının elbette bir dönemden diğerine uzayacağı akılda tutulmalıdır." demektedir (1976, s. 143).

İlk grupta Molitor (1976), Chicago Mimarlık Okulu fotoğrafçılığından en iyi bilinen Amerikalı fotoğrafçı Raymond Trowbridge'den bahsetmiştir. İkinci dönem için; Robert Damora ve Ezra Stoller'ı örnek vermiştir (Görsel 3). Molitor'un söylediği gibi, Damora farklı ve önemli bir Amerikalı fotoğrafçıdır. Walter Gropius, mimari alanda sezgisel bir anlayışa sahip önemli bir gözlem duygusu olduğu için bu ülkedeki mimarinin en iyi fotoğrafçısının Damora olduğunu düşünmektedir. Mimari fotoğrafçılığın çok yaygın olduğu dönem boyunca, mimari

fotoğraf çalışmaları bir sanatsal alan gibi görüldüğü için Julius Shulman, Balthazar Korab, Frank L. Miller ve Maynard Parker gibi bazı bilinen isimler mimariye bakışı etkilemiştir. Örneğin Shulman, Mimar Richard Neutra'nın Kaufmann Evi'ndeki fotoğraflarıyla tanınmıştır (Görsel 4).

Görsel 3. Robert Damora, 1938, Walter Gropius Ev / Walter Gropius House. Harvard Art Museum. Erişim: 27.05.2020. https://www.harvardartmuseums.org/collections/person/18433?person=18433

Görsel 4. Julius Shulman, 1960, Vaka Çalışması Evi #22 / Case Study House #22. Arkitera. Erişim: 27.05.2020. https://m.arkitera.com/haber/9984/kutle-golge-ve-isik-

Joseph Rosa, "A Constructed View: The Architectural Photography of Julius Shulman" adlı yapıtında Shulman'ın fotoğraf ve mimarlık konusundaki yaklaşımını, teknik konular hakkında bazı ipuçları vererek tanıtmıştır. "Shulman'ın fotoğrafları mutlaka evi belgelemekle kalmaz, aynı zamanda Kaliforniya'nın modernliğini temsil edecek savaş sonrası yaşam tarzının bir görüntüsünü yansıtır." (1994, s. 54). Julius Shulman, mimari fotoğrafçılığın değişmesinde öncü bir rol oynadığı için önemli bir figürdür.

Bir fotoğrafın iki farklı gücü vardır; biri temsil etme gücü, diğeri ise belirli bir değer geliştirme gücüdür. Bir parçanın fotoğrafı veya bir binanın görüntüsü, o yapının veya o parçanın, ortaya çıkan halinden farklı bir üstünlüğe ulaşabileceği bir "temsili" haline gelebilir.

Görsel 5. Bill Hedrich, 1937, Şelale Evi / Falling Water House.
Encyclopedia Britannica. Erişim: 27.05.2020. https://www.britannica.com/place/Fallingwater

Mitchell Schwarzer'ın "Zoomscape: Architecture in Motion and Media" adlı yapıtında belirttiği gibi; "Bill Hedrich'in Frank Lloyd Wright'ın 1937'de çekilmiş Fallingwater adlı fotoğrafı, Julius Shulman'ın Pierre Koenig tarafından 1960 yılında çekilen Kaufman Evi ve Case Study House #22 fotoğrafı; fotoğrafın şöhretinin, binaların ve mimari niteliklerinin önüne geçtiği örneklerdir." (2004, s. 168) (Görsel 4, 5, 6).

Görsel 6. Julius Shulman, 2009, Kaufmann Evi / Kaufmann House.
Flickr. Erişim: 27.05.2020. https://www.flickr.com/photos/ouno/3422453124

Mitchell Schwarzer Bill Hedrich'in Şelale Evi fotoğrafı ile ilgili şunları söylemektedir:

Fotoğraf, mimarlık fotoğrafçısı Bill Hedrich tarafından evin tamamlandığı yıl olan 1937'de çekilmiştir. Hedrich'in siyah beyaz fotoğrafı, evi, kayaları ve Bear Run Nehri'ni kapsayan dramatik bir bakış açısıyla gösteriyor. Bu açıdan bakıldığında şelalenin evden aktığı görülüyor ve hiçbir pencere görünmüyor. Fotoğraf, evi, kayaları ve ağaçları yansıtan yatay ve dikey kütlelerin bir bileşimi olarak sunuyor. Bu bina ve alan çerçevesi, binanın ve fotoğrafın şöhretine büyük katkıda bulunuyor (2004, s. 169).

Mitchell Schwarzer, Case Study House #22'yi mükemmel bir açıdan ve mükemmel bir anda fotoğraflayarak, Shulman'ın modernist bir konutun kalıcı bir imajını yarattığını belirtmiştir. "Belki de en önemlisi, modernist yaşam tarzının özel zevklerini yakalayan bir görüntü yarattı. O, 1960'da çektiği fotoğrafıyla evi meşhur etti; fotoğraf daha da ünlendi. Şelale Evi'nin şöhreti sadece binanın kalitesinden değil, aynı zamanda ikonik bir görüntü statüsünden de kaynaklandı." (2004, s. 169).

Aynı zamanda form, aydınlatma, bakış açısı ve çerçeve gibi faktörler ikonik bir görüntünün inşasında önemli rolü oynamaktadır. Temel olarak bu faktörlerin her biri, bir binanın kendilerinin simgeleşmiş bir görüntüsünü oluşturmak için kendi kendine yeterlidir. Form, nesnenin kendisi, mimarisi ile ilgilidir. Yapının formda tasarlanması, inşa edilmesi ve sonuçlandırılması, bir fotoğrafın ve nesnenin ana unsurunu oluşturur. İç veya dış mekanlarda aydınlatma, forma anlam verdiği için aynı şekilde gerekli ve önemlidir. Herhangi bir nesne, aydınlatma koşullarına bağlı olarak farklı bir şekilde yanıt verir. Işığın konumu,

açısı ve derecesi fotoğrafın oluşumunda ve buna bağlı olarak anlamın oluşumunda önem kazanır. Mitchell Schwarzer'a göre, bir fotoğraftaki ışık veya gölge derecesi değiştirilerek bina biçimlerini daha güçlü ya da daha zayıf hale getirebiliriz (2004, s. 45). Bunlara ek olarak, seçilen görüntü, tasarım fikrini temsil eden anahtar bir çerçeve haline gelebilir. Dikkate değer bir bakış açısı veya dinamik bir görünüm, projeyi yüzlerce görüntüden daha iyi tanımlayabilir. Bill Heidrich'in Wright'ın Şelale Evi'nin fotoğrafları ve Julius Shulman'ın Koenig'in Vaka Evi #22'deki fotoğrafları gibi mimarlığın ikonik imgeleri haline gelen fotoğraflar, itibarlarını fotoğrafçılarının bakış açısına borçludur.

Modern mimarlar esas olarak temel geometrik formların hacimsel tasarımını ve kitleler arasındaki ilişkisini dikkate almaktadırlar. Tasarımlarında brüt beton, çelik ve cam gibi malzemelerin oluşturduğu yüzey dokusunu vurgulamaya çalışmaktadırlar. Bu tasarımlarda çelik, cam ve betonun birleşimi, iç ve dış mekanlar arasındaki sınırı şeffaf hale getirmektedir. Bu nedenle ışık, mekana nüfuz eden ve kütleleri ilişkilendiren bir tasarım öğesi olarak kabul edilir ve bu oldukça önemlidir. Bu durumda mimarların ışığı fotoğrafçılar gibi "inşa etmek" için kullandıkları söylenebilir. Bauhaus Okulu'nun kurucularından Walter Groupius şu şekilde sorar: "Pozlama sırasında neyin (nasıl bir görüntünün) oluşacağını mimar mı öngörür, yoksa fotoğrafçı mı?" (Rosa 1994, s. 17). Bu nedenle aydınlatmayı, kendi malzemeleri yapan iki tasarımcının (fotoğrafçı ve mimar) uyum içinde olması gerekir. Dolayısıyla, mimarlar önce mimari fikirlerini aktarabilen ve kendilerine yakın bir tarz bulabilen fotoğrafçılarla işbirliği yapmaktadır. Örneğin Richard Neutra ile Julius Shulman gibi Le Courbusier ile de Lucian Hervé, uzun yıllar birlikte çalışmışlardır. Bu mimarlar, fotoğraf yoluyla görüntü oluşturup yaymanın ve bu ortak imgeler aracılığıyla izleyiciyle sürekli iletişim kurmanın bu sürecin önemli bir parçası olduğunu bilmektedirler. Yaratım sürecinin çizim masasında ve şantiyede bitmediğini bilirler. Bu anlamda fotoğraflar da tıpkı binalar gibi binaların parçasıdır.

Daha önce de belirtildiği gibi, her fotoğrafın kendisi, bu eşsiz anın bir belgesi olduğu için önemlidir. Bazen fotoğrafçılar, özneleri çerçeveye yerleştirilmiş olarak, diğer ortamların ötesine geçirebildikleri bir güce sahiptir. "Fotoğraf Üzerine" adlı kitabında Susan Sontag, fotoğrafların hareketli görüntülerden daha unutulmaz olabileceğini iddia etmektedir; "... Çünkü bunlar bir akış değil, düzgün bir zaman dilimidir." (2008, s. 32).

İnsanların iletişim kurması için küresel bir dile ihtiyacı olduğundan, mimarlık alanındaki imgenin gücü iletişim dili bağlamında yadsınamaz. Mimari kültürde imge, temsil değeri olan ek bir değer kazanmaya başlar. Prodüksiyon ve yayın süreçleri için gerekli olan aktörlerin rolünü anlamak, operasyon sürecini analiz etmek, medyadaki mimari fotoğrafçılığın konumunu ve medyanın mimari kültür üzerindeki etkilerini anlamayı sağlar. Günümüzde medyanın hâkimiyeti çok güçlü olduğu için, mimari bir imaj, bu alanla ilgili bütün süreçleri etkileme gücüne sahiptir. Fotoğrafçılar da bir çeşit mimarinin imajınını yaratan insanlardır. Mimari kötü bile olsa bize farklı yansıtabilirler. Bunun bir sonucu olarak mimarinin görsel medya aracılığıyla tanıtımı büyük ölçüde popüler hale gelmiştir. Şehrin tüm görüntüsü

bile mimarinin yardımıyla yaratılabilmektedir. İspanya'daki Bilbao şehri, sadece tek bir bina tarafından tanıtılan şehirlere örnek olarak verilebilir. Frank O. Gehry tarafından Guggenheim Müzesi'nin inşasıyla birlikte, şehir bir cazibe merkezi haline gelmiştir ve önceki haline göre çok sayıda ziyaretçiye sahip olmaya başlamıştır (Görsel 7). Şehri ziyaret etmeye gelen insanlar, müzeyi ziyaret etmeden, sadece yapıyı fotoğrafta gördükleri açıdan görerek gitmektedirler. Çünkü o yapıyı bir sanat eseri olarak görmektedirler. Mimarinin, görsel medya aracılığı ile tanıtılmasının turizm üzerinde inanılmaz bir etkisi vardır ki turizm sayesinde şehir hem ekonomik hem de sosyal olarak gelişmeye başlamıştır.

Görsel 7. Frank Gehry'nin tasarladığı Bilbao Guggenheim Müzesi.
Guggenheim. Erişim: 07.08.2020. https://www.guggenheim.org/press-release/guggenheim-museum-bilbao-celebrates-20th-anniversary-this-october

Bilbao şehrinde bulunan Guggenheim Müzesi'nin başarısını göz önünde bulundurarak, "imgenin" mimariyi, "mimarlığın" kenti tanıtabilme potansiyeli; kültürel ve ekonomik olarak herkesin dikkatini çekebilmek, fotoğrafın temsil etme gücüyle gerçekleşmektedir. Kısaca fotoğraflar, sıklıkla anlaşıldığı gibi mekanik bir kayıt değildir. Mimari fotoğraf bir yapının ve onun çevresinin yeniden sunumudur. Görsel bir dilin parçası olan fotoğrafik görüntü, nesneyi orijinal fikrinin ötesinde bir şey olarak temsil etme gücüne sahiptir. Bu güç, bazen nesnelerin kendi varlığını aşan ve ek bir varlık yaratan yeni anlamların oluşumuna yol açar. Temsilin etkisi ile oluşturulmak istenen bu yaklaşımlar, mimarlık ve tanıtım ile ilgilidir. Mimarlıkla ilgili medya ortamı çağdaş kültür üzerinde doğrudan etkiye sahiptir. McCrudden ve Witts'ten aktaran Paul Davies'e göre "Architect's Guide to Fame" adlı yapıtta bu konuda şunları ifade etmektedir:

> Tanıtım, esas olarak meslekle ve ilgilenen kişilerle ilgili olmasına rağmen, mimarlık söz konusu olduğunda, kamuoyu için ilk bakışta kabul edilebileceğinden daha fazla yankı oluşturur. Çünkü ana akım mimari ile imza binaları arasında karşılıklı bir ilişki vardır. Projeleri ve fikirleri övgüye değer tutulan ve itibarı mesleğin sınırlarını aşan çağdaş kültürün daha geniş alanına uzanan mimarlar tarafından tasarlanmıştır (2005, s. 29).

Mimarlıkta bir ikonik görüntü, projeye ait ön tasarım fikirlerinin ve değerlerinin ötesinde anlam taşıyabilir. Temel tasarım fikri başka bir şeye indirgenirse mimarinin temsili, temel tasarım fikriyle tamamen alakasız bir projenin kimliğinin oluşmasıyla sonuçlanabilir. Sonuçta, mimari fotoğrafik görüntülerin farklı bağlamda bir araya gelmesi sonucu ortaya çıkan kimliklerin süreksizliği, hem mimarın hem de mimarisinin mimari kültür içindeki iletişimi, ifadesi ve mimarlığın temsili ile ilgili sorunlara yol açabilir.

Sonuç

Tüm bu gözlem ve değerlendirmelerin ışığında bu çalışmada, fotoğraf ve modern mimarlığın etkileşiminden kesitler aktararak fotoğrafın modern mimarlığın hem bir aracı hem de bir parçası olduğu anlatılmaya çalışılmıştır. Fotoğrafın görselliğinden başlayarak temsil özelliğine ve daha sonra mimari üretime katkısı üzerinde durulmuştur. Ayrıca mimariyi etkileme ve geliştirmesi için verimli kullanım şekilleri sorgulanarak günümüzdeki fotoğraf enflasyonundan nasıl faydalanılabileceği örneklerle değerlendirilmiştir. Bu değerlendirmeden elde edilen veriler yan yana getirildiğinde ilk olarak fark edilen, mimari tasarım sürecinde görsel hafızanın oldukça önemli olmasıyla birlikte, görsel hafızanın gelişiminin de doğrudan gözlemlediğimiz yapıların yanında, fotoğraflar aracılığı ile gerçekleştiğidir. Başka bir çıkarım ise; fotoğrafın amacının, mimariyi salt görünür kılmanın ötesinde, yeni görme biçimine dayanan bir algı yaratma çabası olduğudur. Fotoğrafın yapabildiği sadece belgeleme ve tasvir değildir. Bir fotoğrafın izleyiciye verdiği, yepyeni bir algılama ve deneyimdir. Temsil ve ifade biçimleriyle etkileşim içinde olan ve anlatım şekilleriyle geliştirilen bu yeni kavramlar mimari düşünce yapısının değişiminde ve yeni biçimlerin oluşmasında etkili olmaktadır.

1930'lardan günümüze dek olan, birkaç can alıcı örneğin irdelendiği bu makalede, fotoğrafçılığın karakteristikleri ve mimariyi yeniden üretme potansiyeli ele alınmıştır. Neticede verilen örneklerde de fotoğrafçılar, görsel etkiyi kullanmak yerine, ona yeni bir yön vermişlerdir. Bunu başarmak için, görselleri kendi alanıyla ve kendi sanatsal kişiliğiyle ilgili bir doğrultuda; nesne yerleştirme, açı oluşturma, renk unsurlarıyla yeni vurgular yaratma gibi uygulamalara başvurarak daha güçlü fotoğrafik etkiler yaratmışlardır. Bu doğrultuda son olarak, fotoğrafın gerçekliğe dolaysız bir şekilde bakılabilmesini sağlamak için gerekli araçlara sahip olması, bu özelliği ile daha farklı bakış açıları kazanılmasını sağlayacaktır.

Çoğu durumda bir bina hakkında bildiğimiz tek şey fotoğraflardan elde ettiğimiz fikirler olduğundan, mimari gelişim için imgeleri kullanmaya yönelik tutumları analiz etmek önemlidir. Özetle, mimari fotoğrafik görüntülerin temsiliyet sınırlarının anlaşılması üzerine

yapılan bu çalışma kısaca imge inşası ve imgenin gücü ile ilgili ilişkileri ve etkileri ortaya koymuştur. Mimari bir görüntünün üretimini ve değerlendirme sürecini ayrıntılı bir şekilde anlamayı amaçlayan ileri çalışmaları ve projeleri temsil eden mimari görüntülerin okunmasında kaynaklık edecektir.

Kaynakça

Acar, Sibel. (2019). Modern Mimarlığın Fotoğrafla İnşası. *Kontrast.* Erişim: 27.07.2020. https://kontrastdergi.com/sibel-acar-modern-mimarligin-fotografla-insasi-29-sayi/

Ackerman, James. (2002). This is not Architecture. Kester Rattenbury (Ed.). *On the Origins of Architectural Photography*, s. 34- 35. London: Routledge.

Berger, John. (2016). *Görme Biçimleri*. (Y. Salman, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Bonnici, P., Proud, L. (1998). *Designing with Photograph.* United Kingdom: RotoVision.

Colomina, Beatriz. (1994). *Photography Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media.* Massachusetts: The MIT Press.

Elwall, Robert. (2004). *Building with Light: The International History of Architectural Photography.* London: Merrell.

Gibson, J. James. (1983). *The Senses considered as Perceptual System.* Westport: Greenwood Press Publishers.

Goldschmidt, Gabriela. (1994). On Visual Design Thinking: The Vis Kids of Architecture. *Design Studies,* 15, s. 158-174.

Graves, Mitchael. (1982). *Representation and Architecture.* Silver Spring: Information Dynamics.

Lipstadt, Helene. (1989). Architecture and Its Image: Four Centuries of Architectural Representation, Works from the collection of the Canadian Centre for Architecture. Eve Blau ve Edward Kaufman (Ed.). *Architectural Publications, Competitions, and Exhibitions*, s. 109-135. Massachusetts: The MIT Press.

McCrudden, R., Witts, M. (2005). Architect's Guide to Fame. Paul Davies ve Torsten Schmiedeknect (Ed.). E*ditors- Architectural Design in 1970s and 1980s*, s. 179- 187. Oxford: Architectural Press.

Molitor, Jean. (1976). *Architectural Photography. N*ew York: John Wiley and Sons.

Rosa, Joseph. (1994). *A Constructed View: The Architectural Photography of Julius Shulman.* New York: Rizzoli.

Schwarzer, Mitchell. (2004). "*Photography", Zoomscape 'Architecture in Motion and Media'*. New York: Princeton Architectural Press.

Sontag, Susan. (2008). *Fotoğraf Üzerine.* (O. Akınhay, Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.

SANAT YAZILARI, 2020; (43): 317-337 / ARAŞTIRMA MAKALESİ

TEVFİK BAŞER FİLMLERİ ÖRNEĞİNDE İNSAN VE MEKÂN İLİŞKİSİ

HUMAN AND SPACE RELATIONSHIP IN THE EXAMPLE OF TEVFİK BAŞER FILMS

TANE DOĞAN
Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Anabilim Dalı Doktora Programı
tanedogan@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-8631-1103

PROF. **PELİN YILDIZ**
Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Anabilim Dalı
pelin13@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-7201-8213

Öz: *Mimarlık ve sinema 1890'ların sonundan itibaren mekân ortak paydasında bir arada çalışmaktadır. Mekâna doğrudan müdahale eden mimarlık ve onu kendi kurgusallığında yorumlayan sinema birlikte çalışarak hem yeni mekanlar üretmeye hem de insan ve mekân ilişkisinin daha kolay anlaşılabilmesine olanak sağlamaktadır.*

Sinema sanatında mekân kavramı her ne kadar filmin odak noktasını oluştursa da mekanla en çok ilişki kurabilen filmler her zaman mekânsal sınırlarının keskinliği sebebi ile tek mekanlı filmler olmuştur. Ancak bu kurgusal mekanların objektif olarak gözlemlenebilmesi için bahsi geçen filmlerin tek bir yönetmen tarafından yani aynı dil kullanılarak oluşturulmuş olması gerekmektedir. Bu anlamda ulusal ve uluslararası literatürde aynı yönetmen elinden üretilmiş birden fazla tek mekânlı yapım bulunmamaktadır. Bu çalışma sinema sanatında özellikle de sınırlı mekân üzerine üçleme yapmış Türk yönetmen Tevfik Başer'in 40 m² Almanya (1986), Sahte Cennete Veda (1989) ve Elveda Yabancı (1991) isimli eserleri üzerine odaklanarak ayrıca yönetmen ile yapılan röportajların da katkısı ile bu alandaki eksikliği tamamlamayı hedeflemektedir. Bu üç film mekânsal olarak incelenirken aynı zamanda film mekânlarındaki karakterler gözlemlenerek insan ve mekân ilişkisi üzerine ve mekânın kişide açığa çıkardığı algılar üzerine yeni çıkarımlar yapılmaya çalışılacaktır. Ayrıca da bu çalışma ile mekânlarını ölçek

GELİŞ TARİHİ: 27.05.2020 | **KABUL TARİHİ:** 21.09.2020

olarak değiştirerek bireyin mekân algısını sinema perdesine yansıtan yönetmenn Tevfik Başer'in bahsi geçen bu filmleri incelenirken hem iç mimarlık alanına hem de ulusal bir çalışmaya katkı sağlanacağı düşünülmektedir.

Anahtar Sözcükler: *Mekân, İnsan ve Mekân ilişkisi, Sinema ve Mekân, Tek Mekânlı Filmler, Tevfik Başer*

Abstract: *Architecture and cinema have been working together in the common denominator of the venue since the late 1890s. Architecture, which directly interferes with space, and cinema, which interprets it in its own fiction, work together, enabling both to create new spaces and to understand the relationship between people and space.*

Although the concept of space is the focal point of films in the art of cinema, films that can relate most to space have always been one-location movies due to the sharpness of their spatial boundaries. However, in order to observe these fictional spaces objectively, the films mentioned must have been created by a single director, using the same language. In this sense, there is not more than one-location movies produced by the same director in the national and international literature. This work focuses on the works of Turkish director Tevfik Başer, who has made a trilogy especially on limited space in the art of cinema, 40 m² Almanya (1986), Sahte Cennete Veda (1989) and Elveda Yabancı (1991), and also with the contribution of interviews with the director aims to complete. While these three films are examined spatially, the characters in the film spaces will be observed, and new inferences will be made on the relationship between people and space, as well as the perceptions that the space reveals in the person. In addition, it is thought that while examining these works of the director Tevfik Başer, who reflects the space perception of the individual on the screen by changing the spaces in his films in scale, it is thought to contribute to both the field of interior architecture and a national study.

Keywords: *Space, Human and Space Relationship, Cinema and Space, One-Location Movies, Tevfik Başer.*

Giriş

İnsan ve mekânın birbirleri ile olan iletişim süreci önce insanın o mekânı duyuları aracılığı ile algılaması ile başlamakta, beynin algıladığı bu nesneler bireyin kendi deneyimleriyle tanımlanmakta ve ardından ise mevcut duruma veya bulunduğu mekâna karşılık duygusal bir tepki vermektedir (Günal ve Esin, 2007, s. 23). Bireyin ihtiyaç duyduğu psikolojik, fiziksel ve sosyal gereksinimlere cevap verebiliyor olması mekân oluşturmanın ön şartı olarak görülmektedir. Özellikle güven duygusu vermeyen bir mekânın bireyi tatmin edebilmesi adeta imkansızdır (Bekçi, 2006, s. 162). İmamoğlu, bireyin bulunduğu mekâna olumlu duygular hissedebilmesi için o mekânın konumunun ve bireyin o mekânda geçirdiği sürenin önemli olduğunu söylemektedir. Bahsi geçen bu mekânların sınırlarının çok dar ve sıkışık olmaması gerektiğini, bu durumun insanların kendilerini tabutta gibi hissetmelerini sağladığını ve klostrofobilerini artırdığını savunmaktadır. Bununla birlikte İmamoğlu, mekânın mimari elemanlarının ve renk, ışık, malzeme gibi tasarım elemanlarının seçiminin de son derece önemli olduğunu vurgulamaktadır (İmamoğlu, 2003, s. 77-82).

Mekân sadece fiziksel olarak sınırlandırılmış bir alandan ibaret olmayan; duygusal etkinliği olan, insanın duygu ve düşüncelerini belirleyen bir kavramdır. Bunun sebebi ise mekânı saran ve onu anlamlandıran objeler ve görsellerdir. Bu görsel imajlar insan zihninde bazı algılara neden olmaktadır. Bireyin zihninde birtakım temsiller yaratan bu çevresel doneler, deneyim ve kültürün de etkisi ile bütün algıları şekillendirmektedir. Bir mekânın açıklık veya kapalılığı, mekândaki ışık yoğunluğu, mekânın birey ile olan mesafesi, o mekânın bireye verdiği güven, mekânın derinliği, yüzeylerinin dokusu ve bunlar gibi pek çok veri bireyin o mekânı algılamasını etkileyen unsurlardır. Sınırları çoğu zaman fiziki olarak görülen ev olgusu bile esasında sadece fiziksel sınırlar dahilindeki oluşan bir alan değil, fiziksel olarak mimari elemanlarca sınırlanmış ve bireyin sahip olduğu eşya aynı zamanda anıların ona algılattığı duyular neticesinde kendini huzurlu hissettiği bir mekân ve fiziksel olmayan şekilde de dört tarafı çerçevelenmiş bir sığınaktır (Kıyıcı, 2016, s. 59).

Bireyin bir mekândan beklediği bu gereksinimler sadece gerçek mekân için değil kurgusal mekanlar için de geçerlidir. Seyirci seyir esnasında o mekânları içselleştirmekte ve onlarla adeta bir bağ kurmaktadır. Hatta çoğu zaman bu mekânlara karşı film boyunca duygusal tepkiler dahi verebilmektedir. İnsan ve mekân ilişkisini sinema sanatı üzerinden bu şekilde gözlemleyebiliyor olmak mimarlık ve sinemanın bir arada güçlü bir şekilde çalışabilmesinden kaynaklanmaktadır. Mustafa Sözen makalesinde sinemadaki mekân kullanımını üç ana başlık altında toplayarak; mekânın sinemadaki işlevlerinin: sınırlandırıcı, görsel fon oluşturucu ve sembolik anlam yaratmak olduğunu belirtmiştir (Sözen, 2014, s. 2-16). Bu başlıklar sayesinde de aslında sinemanın neden mekâna ihtiyaç duyduğu noktasının da altını çizmiştir. Bu anlamda gerçek mekânı tanımlamak için kullanılan sınır, onu tanımlayan görsel öğeler ve mekânın içerdiği anlam maddeleri; kurgusal mekânı oluşturan bu başlıklar ile pek çok yönden benzerlik göstermektedir. Sonuç olarak ister gerçek mekân ister kurgusal mekân olsun mekânı oluşturma nedenleri her iki disiplin için de benzerlik

taşımaktadır. Walter Benjamin'e göre ise; "Sinemanın belirleyici özelliği, yalnızca insanın çekim aygıtı karşısında kendini sergileme biçiminden değil, fakat aynı zamanda bu aygıtın yardımıyla çevreyi betimleyiş biçiminden de kaynaklanmaktadır." (Benjamin, 2007, s. 63).

Bu bağlamda insan ve mekân ilişkisinin sinema sanatı üzerinden incelenebilmesi adına en doğru seçeneği, mekân ve zamanın en net şekilde okunabildiği tek mekânlı sinema filmleri oluşturmaktadır. Bu tür filmlerde odak noktasının her zaman mekânın kendisi olması ve yönetmenin tüm hikâyeyi bu mekân ve içindeki karakterler üzerine kurup onu sınırlı bir zaman içinde anlatıyor olması hikayedeki baskı ve gerilim faktörünü artırmaktadır. Bu filmlerin sahip olduğu mekânlarda bireyler ya mimari ve tasarım ögeleri gibi fiziksel sınırlarla ya da psikolojik, kültürel veya hukuksal olarak tanımlanan fiziksel olmayan sınırlarla çevrelenmektedir. Bunlarla birlikte karakterler ya kesin bir şekilde belirlenmiş bir zaman aralığında (bir gece, bir gün veya bir yıl gibi) o mekânda tutulurken ya da o mekândan ne zaman çıkabilecekleri belli olmayan belirsiz bir zaman kurgusu içinde bırakılmaktadırlar. Bu zaman baskısı da karakterler üzerinde mekân algısını ve mekâna uyum sürecini güçleştirmektedir. Bu filmlerde kullanılan mekânlar bazen sadece bir evin bir odasıyken bazen ise bir köy veya şehir sınırları içinde geçebilmektedir. Hikayesi tek bir oda sınırında geçen ve mekânın, içindeki bireyleri değişime uğrattığı filmlere; Reis Çelik yönetmenliğinde 2012 yılında çekilen Lal Gece filmi veya Lenny Abrahamson yönetmenliğinde 2015 yılında çekilen Room filmi örnek olarak verilebilir.

Ancak tek bir yönetmen elinden üretilmiş birden fazla tek mekanlı film örneği literatürde bulunamaması nedeni ile bu çalışmada, 1980'ler Türkiye sinemasının önemli isimlerinden biri olan yönetmen Tevfik Başer'in sınırlı mekân üzerine yaptığı ve "yalıtılmış yaşam üçlemesi" olarak da bilinen 40 m² Almanya (1986), Sahte Cennete Veda (1989) ve Elveda Yabancı (1991) isimli üç filmi üzerinde duracaktır (Güngör, 2003, s. 1). Bu çalışma bu filmler üzerinden sinema mekânlarının değerlendirerek mekânın insan algısı üzerindeki etkisini anlamaya ve çıkarımlar yapmaya çalışacaktır.

Tevfik Başer Filmlerinde Mekân

Filmlerinde yoğunlukla karanlık tonlar, loş ışıklar ve fiziksel olarak kapalı mekânlar kullanan yönetmen, tavır olarak ekspresyonist bir anlatım tercih etmekte ve bu mekânsal tasarımlarını da kullandığı dekor, ışık ve renklerle desteklemektedir. Hikâyelerinin merkezinde genel olarak yaşadığı yerden kültürel, finansal, hukuki bazen ise psikolojik bir sebep ile ayrılmak zorunda kalmış bir bireyin, yeni gittiği çevreye de uyum sağlayamama ve kendi ötekileşmiş mekanlarını yaratma hali söz konusudur. Başer'in karakterlerini gittikleri yerlerde belli bir sınır ve belirsiz bir zaman içinde hem fiziksel hem de psikolojik olarak dış dünyadan izole etmesi filmlerindeki en belirgin özelliklerinden biri olarak sayılabilir.

Her filminde karakterini ölçek olarak daha farklı bir sınırın içine kapatan ve onları çevrelerinden sadece fiziksel olarak değil kültürel ve hukuki yollarla da izole eden yönetmen 40 m² Almanya filminde Turna karakterini 40 m²'lik bir ev sınırına hapsederken, Sahte Cen-

nete Veda filminde Elif karakterini bir hapishanenin içine kapatmaktadır. Elveda Yabancı filminde ise mekânın ölçeğini biraz daha büyüten yönetmen bu kez karakterlerini bir ada içinde dış dünyadan izole etmektedir. Başer, filmlerinde yaptığı geri dönüşlerle (flashbacklerle) de karakterlerinin aslında geçmiş yaşamlarında da onları sınırlayan mekânlardan geldiklerini seyircisine göstermektedir. Bu mekânlar bazen hayal meyal hatırlanan bir baba evi, bazen bir köy bazen ise yine bir hapishane olarak ekrana yansımaktadır. Bu sınırlamalarla da kalmayan yönetmen, karakterlerinin rüyalarını da ekrana yansıtarak onları rüyalarında da çıkması zor sınırlar içine sokarak hiç çıkamayacakları bir döngü içinde bırakmakta, mekânsal sınırın insan üzerindeki güçlü etkisini her yönden seyircisine aktarmaya özen göstermektedir. Filmlerinde mekânsal sınırlarını belirleyen karakterler, önce kendilerini dış dünyadan soyutlayarak kendi mahrem alanlarını yaratmakta daha sonra ise çevrelerini mekânsallaştırıp kişiselleştirme süreçlerini başlatmaktadır. Başer sineması insan, mekân ve zaman unsurlarını bir arada uyum içinde bu şekilde çalıştırması sayesinde bu ilişkiler perdede gözlemlenebilir bir hale gelmektedir.

Başer sinemasında insan ve mekân ilişkisi öylesine iç içedir ki birey mekânı değişime uğrattıkça mekân da bireyi değiştirmektedir. Buna, 40 m² Almanya filminde gün geçtikçe kültürel etkilerle ve etnik desenlerle renklenen evi ve evle birlikte Turna karakterinin mekana karşı değişen algısını; Sahte Cennete Veda filminde Elif'in gün geçtikçe iletişime geçtiği insanların etkisi ile kişiselleştirdiği hücresini ve onun kişisel gelişiminde hücresinin sahip olduğu güçlü rolü ya da Elveda Yabancı filminde ada içinde hâkim olan mülteci ötekileştirmesinin ardından, sular altında kalan adanın bir anlamda kendini yeniden yaratması örnek olarak verilebilir. Her üç filmde de perdeye yansıyan mimari ve tasarım öğelerince oluşmuş fiziksel sınırlar gibi kültürün, hukukun, kanunların ve törenlerin oluşturduğu fiziksel olmayan sınırların etkisiyle hem mekânlar hem öykü hem de karakterler şekillenmektedir.

2018'in Kasım ayında Tevfik Başer ile Kadir Has Üniversitesinde yüz yüze gerçekleştirilen görüşmede; yönetmenliğini kendisinin yaptığı 40 m² Almanya (1986), Sahte Cennete Veda (1989) ve Elveda Yabancı (1991) isimlerindeki filmler, bu filmler için tasarlanan mekanlar, bu mekanları belirleyen sınırlar ve filmlerindeki karakterlerin bu mekanlarla olan ilişkileri üzerine görüşülmüştür. Bu çalışmada faydalanılan fotoğraflar, skeçler ve bahsi geçen filmlerin yönetmen versiyonu halleri (director's cut) Tevfik Başer'in kendi kişisel arşivinden edinilmiş ve bu görsel veriler yardımı ile film mekânları çok daha detaylı bir şekilde incelenebilmiştir.

40 m² Almanya (1986)

40m² Almanya filminin ana mekânını oluşturan dairenin olduğu apartman, II. Dünya Savaşı sonrasında yapılan dışı koyu renk tuğla kaplı klasik Alman toplu konut örneklerindendir. Apartman çevresindeki yapılar ile birlikte ortak bir avluyu paylaşmakta ve tüm balkonlar birbirlerini görecek biçimde konumlanmaktadır. Apartman merdivenlerinin ferforje kor-

kuluklarında bulunan stilize edilmiş çiçek motifleri ayrıca duvarları süsleyen desenler ve apartman boşluğunda bulunan iç pencere detayları ise art nouveau stilini yansıtmaktadır (Mülayim, 2017, s. 7) (Görsel 1, 2).

Görsel 1. Tevfik Başer, 1986, 40 m² Almanya / 40 m²Deutschland. (Film Karesi). Apartmanın dış mekân görüntüsü. Tevfik Başer Arşivi.

Görsel 2. Tevfik Başer, 1986, 40 m² Almanya / 40 m² Deutschland. (Film Karesi). Apartmanın iç mekân görüntüsü. Tevfik Başer Arşivi.

Her ne kadar film boyunca seyirciye dairenin Almanya'da olduğu bilgisi verilmiş olsa da aslında dairenin Almanya'da olduğuna dair pek bir ipucu yoktur. Hatta öyle ki filmin başında bu bilgi verilmese evin Almanya'da olduğunun seyirci tarafından anlaşılması oldukça güçtür. Dairenin iç mekânı dış kabuğu ile tamamen zıt bir görünüşe sahiptir. Evin mobilyaları, onların kullanım şekilleri, renkleri ve dokuları; karakterlerin köylerindeki hayatlarıyla oldukça benzerlik göstermektedir. Zaten geri dönüş sahnelerinde gördüğümüz Türkiye'de-

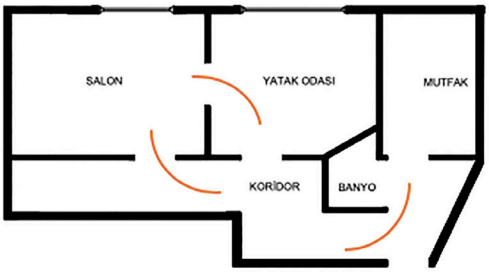
ki köy evi (Turna'nın baba evi) ortalama olarak Almanya'daki mevcut daireleri ile aynı özelliklere sahiptir. Türk ve göç kültürüne ait olan pek çok obje veya görseli dairede görebilmek mümkün olduğu gibi mobilyaların konumu, kullanılan fov renkler ve oryantal motifler de göz önüne alındığında mekânın aslında atmosfer olarak bir Anadolu evini tanımladığı ekrana kolayca yansımaktadır. Hatta dairenin salon, yatak odası ve mutfağında mevcutta bulunan Alman mobilyaları bile yine bu Türk motifleri ile örtülerek kullanılmakta; belki de bu şekilde kültür olarak ötekileştirildikleri ülkeye kendi kültürleri ile cevap vermektedirler. Turna karakteri bir yabancı olarak geldiği bu mekânı kendi kültürüne ait aksesuarlarla kaplayarak/kapatarak kişiselleştirmekte ve bu şekilde kendi kültürü ile uyumlu bir mekân yaratmaya çalışırken de Alman kültürüne ait eşyaları reddetmekte ve mekânın gücünü kullanarak fiziken ikamet ettiği ülkeyi, zihnen ve duygusal olarak terk etmektedir.

40 m²'lik dairenin salonda ve yatak odasında birer tane olmak üzere sadece iki tane penceresi bulunmaktadır. Bu da dairenin içine doğal ışığın girmesini oldukça zorlaştırmakta ve sinema mekânında karakterin duygu değişimi adına ihtiyaç duyulan ekstra karartmaya gereksinim duyulmadan istenilen loş ortam kendiliğinden oluşmaktadır. Özellikle bu tür tek mekanlı filmlerde istenilen dramatik havanın yaratılabilmesi için ışık kontrolü oldukça önemlidir. Kontrolsüz kullanılan ışık veya gölgelerin istenmeyen yerlere düşmesi mekânın sinematografik olarak farklı anlamlara bürünmesine sebep olabilmektedir. Seyirciye aktarılmak istenen bu loş ortam filmin ana karakterine daha da kapatılmışlık ve sıkışmışlık hissi vererek, aslında zaman ilerledikçe mekânın karakteri boğmasına neden olmaktadır. Dairenin dış kapısının kocası tarafından kilitlenmesinden dolayı Turna karakteri dış dünya ile olan sınırını kapı yerine pencere ile çizmektedir. Pencere dışında dış dünya ile hiçbir bağlantısı olmayan Turna, pencereyi fiziksel bir sınır olmanın dışında karşı komşusu ile işaret dili ile anlaşabilmesini sağlayan bir iletişim aracı olarak da kullanılmaktadır. Turna'nın film boyunca içinde bulunduğu bu sınırlı mekâna karşı rahatsızlığını sözlü olarak dile getirmesinin yanı sıra karakterin hissettiği mutsuzluğun, üzüntüye, üzüntünün ise çaresizliğe nasıl dönüştüğü film seyri boyunca gözlemlenebilmektedir. Dairede film boyunca kullanılan yapay ışıklar ise loşluk seviyeleri ile genel olarak dramatik bir atmosfer yaratırken aynı zamanda iç mekândaki kasveti ve sıkışmışlığı da sinema dili ile anlatmaya yardımcı olmaktadır.

Mekânı kaplayan mobilya ve aksesuar gibi pek çok tasarım elemanı genel olarak dikey formlardan oluşmaktadır. En belirgin olan öğe ise duvar kağıtlarının üzerindeki desenlerlerdir. Öyle ki bu dikey desenler etrafını saran dikey elemanlar ile bir araya geldiğinde adeta hapishane parmaklıklarını andırmakta ve yönetmen Turna'yı böyle bir çerçeve içine alarak onu bu parmaklılar ardında görmemiz sağlamakta ve kocası tarafından evine kilitlenen Turna'nın mekâna karşı neler hissettirdiğini seyirciye bu şekilde yansıtmaktadır (Görsel 3).

Görsel 3. Jansen'in 1928 yılında yarışma için çizdiği 1/4000 ölçekli Ankara planı. Berlin Teknik ÜnivTevfik Başer, 1986, 40 m² Almanya / 40 m² Deutschland. (Film Karesi). Türk ve göç kültürünün gösterildiği mekân ve sarı çizgilerle vurgulanan dikey detaylar. Tevfik Başer Arşivi.

Filmde kullanılan 40 m²'lik dairenin planı köşeli bir düzene sahip olmasına rağmen sahip olduğu eğimli iki duvar sayesinde seyirciye daire planı sanki daireselmiş gibi yansıtılmaktadır. Özellikle kamera hareketleri yardımı ile koridorda çekilen sahnelerin hikâyede kendini tekrar eden günlerin döngüselliğini vurgulamak adına kullanılması hem karakterlerin hem de seyircinin film boyunca psikolojik olarak sıkışmasına ve hikayedeki çıkmaza dahil edilmesine de neden olmaktadır. Bu hem filmin pek çok karesinde hem de yönetmen ile birlikte çizilen Autocad çizimlerinden anlaşılmaktadır (Görsel 4-Görsel 5). Ayrıca bu döngüsellik ile mekânsal olarak çevrelenen Turna karakterinin psikolojisi de bozulmakta ve mekân onun üzerinde korku ve üzüntü gibi negatif etkiler yaratmakta, kendini içinde bulunduğu 40m²'lik bu mekândan da daha basık ve sınırlı bir alan olan mezarda gibi hissettiğini söylemektedir. Zaten hikâye boyunca karakter mekâna karşı pozitif duygular hissederken görülmemektedir. Film mekânında gözlemlenebilen bu fiziksel ve fiziksel olmayan sınırların birey üzerindeki baskısı, yönetmenin film için tasarladığı afişte de gözler önüne serilmektedir. Başer, afiş için hazırladığı ön skeçlerinde bile Turna karakterini simgeleyen kadının sadece yüz hatlarını kara çarşaf ile sınırlıyor gibi görünse de aslında onu seyircisine hem fiziksel hem de fiziksel olmayan sınırlarca hapsolmuş bir birey gibi yansıtmaktadır (Görsel 6).



Görsel 4 . 40 m² Almanya Filminde Kullanılan Dairenin Yönetmen Tevfik Başer ile Birlikte Autocad Programında Yeniden Çizilmiş Görseli. Kişisel Arşiv.

Görsel 5 . Tevfik Başer, 1986, 40 m² Almanya /4 O m² Deutschland. (Film Karesi). Ekrana daireselmiş gibi yansıyan koridor. Tevfik Başer Arşivi.

Görsel 6 . Tevfik Başer, 1986, 40 m² Almanya / 40 m² Deutschland. Tevfik Başer'in Afiş Çalışması. Tevfik Başer Arşivi.

Başer tüm filmlerinin ilk sekansında önce kamera ile seyircisine tüm mekânı gezdirerek o çevreyi onlara tanıtmaktadır. 40m² Almanya filminde de bu böyledir ve giriş sahnesinde kamera ilk önce dairenin hikâyenin başındaki harap ve kasvetli iç mekânını detaylı bir şekilde seyircisine göstermektedir. Bu noktada sanat yönetmeninin de yönetmen ile birlikte bu dairedeki loş ve iç karartıcı atmosferi yaratmak adına bulunduğu müdahalelere değinmek gerekmektedir. Başer ile yapılan görüşmelerde; film öncesi mekân arayışlarındaki önceliklerinin dairenin dış dünyaya kapalılık hissi veren, özellikle de penceresinden bakıldığında kısıtlı bir alanı gören, çok ışık almayan, dar koridorları olan bir daire olduğunu belirtmiştir. Ayrıca mevcut dairenin filmde yansıtıldığı kadar da âtıl durumda olmadığını, karakterin zaman içinde bozulan psikolojisini seyirciye daha iyi aktarabilmek adına birtakım değişikler yapıldığını belirtmiştir. Özellikle kapılara ve duvar kağıtlarına uygulanan eskitme ve yırtılma işlemleri bu kararlar neticesinde daireye sonradan ilave edilen detaylardır. Başroldeki karakterin içinde bulunduğu bu mekânda kendini daha da sıkışık ve endişe dolu hissedebilmesi adına ihtiyaç duyulan bu değişiklikler genellikle iç mimari tasarım elemanları ile çözülmüş ve mekânın bireye neler hissettirebileceği sinema dili ile anlatılmaya çalışılmıştır.

Sahte Cennete Veda (1989)

Bir ötekileştirme hikayesi olan Sahte Cennete Veda gerek fiziksel olarak gerek hukuken gerekse de kültürel olarak ötekileştirilmiş bir kadının hikâyesidir. Bu filmde Başer'in sınırlı mekân seçimini ölçek olarak büyüterek bir hapishane olarak seçmesi elbette ki metaforik bir anlam da taşımaktadır. Hapishane gibi bireyi hem fiziksel hem de kanun yolu ile izole ederek sınırlayan bir mekâna karakterini yerleştiren yönetmen, film boyunca ondan bu mekâna karşı bir uyum göstermesini beklemektedir.

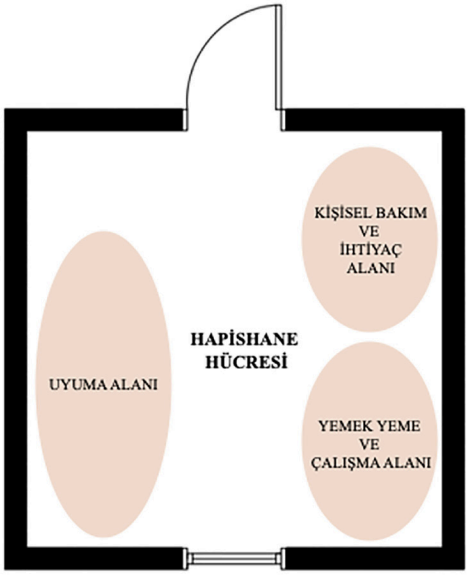
İnsanları sınırlar içine hapsetmeye karşı metaforik bir başkaldırı olarak, hapishane duvarlarının yıkılma sahnesi ile başlayan film; ardından kamera ile hapishanenin harap mekânlarını teker teker seyircisine gezdirdikten sonra hikayesini anlatmaya başlamaktadır. İki ayrı hapishanenin görselleri ile çekilen film; iç mekân görüntülerini Almanya'da bulunan bir kadın hapishanesinden, avlu da çekilen görüntülerini Almanya'daki bir erkek hapishanesinden, hücrelerin görüntülerini ise stüdyo ortamında derlenen görüntülerle ile üretmiştir. Kadın hapishanesi, karşılıklı bakan hücrelerin şekillendirdiği dar uzun bir koridorları ile oluşan dikdörtgen bir planda tasarlanmıştır. Mekânın tüm tavanını kaplayan penceresi doğal ışığın içeri güçlü bir şekilde girmesini sağlamaktadır. Ayrıca koridorlarda kullanılan açık renkler ve yapay aydınlatmada kullanılan beyaz ışığın da etkisi ile mekânda uçsuz bucaksızmış gibi hissedilen bir görsel yaratılmaktadır. Hapishane koridorların bu uçsuz bucaksız görüntüsü ve hücrelerin sahip olduğu karanlık atmosfer hapishaneye ilk kez giden Elif karakterinde önceleri olumlu duygular uyandırmamıştır. Bu yüzden de kendi kültür ve deneyimlerine göre içinde bulunduğu bu mekânları kişiselleştirmeye çalışmıştır (Görsel 7). Elbette ki bu mekânlarda kullanılan malzemelerin de Elif'in mekâna uyum sürecinin uzamasında katkısı vardır. Mekânda malzeme kullanımına dikkat çeken İmamoğlu'na göre; mekanda kullanılan kerpiç ve ahşap gibi malzemelerin taş, çelik ve cam gibi malzemelere nazaran çok daha

sıcak ve sakin bir atmosfer yarattığını, insanların bu tür malzemelerle dolu mekânlarda kendilerini çok daha iyi hissettiğini diğer malzemelerin ise onlara hem fiziki olarak sert bir görsel hem de hissiyat olarak soğuk bir hava oluşturduğunu savunmaktadır (İmamoğlu, 2003, s. 77-82). Elbette ki taş, çelik ve cam gibi malzemelerin kullanıldığı ama sıcak atmosferler yaratılan mekanlar ya da ahşap ve kerpiç kullanılmasa bile kişide soğuk etki yaratacak mekanlar tasarlanabilir. Ancak bu örnekte sinematografik olarak İmamoğlu'unun teorisi desteklenmiş ve taş ve çelik malzeme mekandaki soğukluğun seyirci tarafından hissedilmesi için Başer tarafından özellikle seçilmiştir. Hatta başta da bahsedildiği gibi iç mekan ve dış mekan farklı iki hapishanede çekilmiştir.

Görsel 7. Tevfik Başer, 1989, Sahte Cennete Veda / Abschied vom falschen Paradies. (Film Karesi). Hapishane koridoru. Tevfik Başer Arşivi.

Mahkûm edildiği ilk zamanlarda hücresinde demirbaş eşyalar dışında pek de fazla eşyası olmayan Elif, mekânı benimsememesi sebebi ile herhangi bir müdahalede de bulunmamıştır. Hapishanede çalışmaya başlamasının ardından ise kazandığı para ile hücresine yeni ufak tefek eşyalar alan ve bu eşyaları duvarlarına asarak taş ve çelik malzeme ile kaplı olan hücresini kişiselleştirmeye çalışmıştır. Aslında Elif iletişim kurduğu mahkumların mekân kişiselleştirmelerini taklit ederek başladığı mekâna uyum sürecine; daha sonra kendi mekânsal ihtiyaçlarını ve beğenilerini keşfederek devam etmiştir (Görsel 8). Başer ile birlikte çizilen hücre planı Elif'in ihtiyaç alanlarını gösterebilmek adına leke çalışması olarak şekillendirilmiştir (Görsel 9).

Görsel 8. Tevfik Başer, 1989, Sahte Cennete Veda / Abschied vom falschen Paradies. (Film Karesi). Hücrenin ilk iç mekân görüntüsü. Tevfik Başer Arşivi.



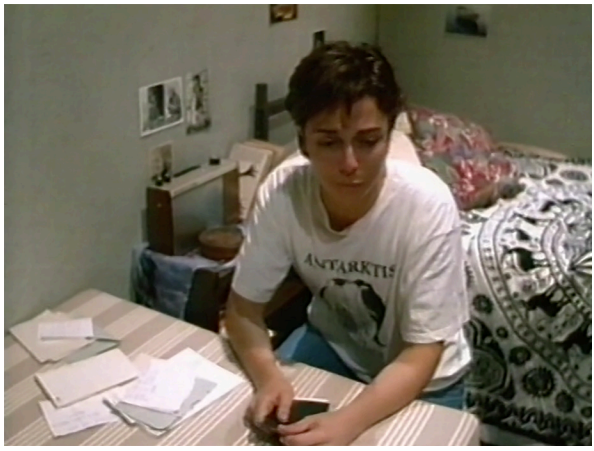
Görsel 9. Sahte Cennete Veda Filminde Kullanılan Hücrenin Yönetmen Tevfik Başer ile Birlikte Autocad Programında Yeniden Çizilmiş Görseli. Kişisel Arşiv.

Hapishanenin her hücresindeki mahkûmun kendi mekânını kişiselleştirme yöntemi oldukça farklıdır. İlk olarak Elif'i kahve içmek için hücresine çağıran yaşlı kadın mahkûmun alanı düşünülecek olursa; kadın hücresini sadece anıları ile kişiselleştirmiştir. Elif ilk önce bu kadınla kendini özdeşleştirir ve onun anılarla dolu hücresinden etkilenerek kendi alanını benzer yöntemlerle kişiselleştirmeye çalışır (Görsel 10). Bir vakit sonra Elif bir diğer mahkûm kadının odasına girdiğinde yaşlı kadının hücresinden çok daha farklı bir mekânla

karşılaşır. Bu hücre adeta bir genç kız odası gibi döşenmiş duvarlarında posterler, etrafta pembe tonlarda görseller bulunmaktadır. Bu yeni hücre aslında bir anlamda Elif'in yaşayamadığı veya yarım kalan genç kızlık döneminin alanıdır. Elif bu alandan da kişiselleştirme yöntemleri öğrenip hapishanede kazandığı para ile hücresine daha renkli denecek eşyalar almıştır (Görsel 11). İlerleyen zamanda gittiği başka bir mahkûmun odası ise daha farklı bir tavırda döşenmiştir. Bu sefer hücre sahibinin aynasının önündeki bakım malzemeleri Elif'in dikkatini çekmiştir. Bu sahnenin ardından Elif'in hem kendi görünüşünde hem de hücresindeki eşya ve görsellerde değişime gittiği daha belirgin olarak gözlenmektedir. Son olarak Gabriella ile paylaştıkları hücre ise tüm bu hücrelerden farklıdır. Mekân diğerlerine göre son derece minimalist döşenmiş bir hücredir. Elif'in gün geçtikçe berraklaşan zihninin bir yansıması olan bu hücre artık Elif'i boğmayan hatta kendini mutlu hissettiği bir alandır (Görsel 12). Aslında tüm bu hücreler Elif'in zihninin ekrana birer yansıması gibidir. Tevfik Başer, Elif'in mekânı algılama şeklini renk ve aksesuarların yardımı ile anıları üzerinden ekrana yansıtmıştır. Elif kendini geliştirip, zihnini arındırdıkça içinde bulunduğu mekânlar renk ve aksesuarlar yardımı ile yenilenmekte ve onlar da ona uyum göstermektedir. "Önce biz yapılarımızı şekillendiriyoruz, daha sonra da onlar bizi şekillendiriyor." cümlesinin sahibi Winston Churchill'in de dediği gibi aslında Elif değiştikçe bulunduğu mekân, mekân değiştikçe Elif değişim göstermektedir (Roth, 2002, s. 76).

Görsel 10.. Tevfik Başer, 1989, Sahte Cennete Veda / Abschied vom falschen Paradies. (Film Karesi). Pembe tonlarda döşenmiş ikinci hücre. Tevfik Başer Arşivi.

Görsel 11.. Tevfik Başer, 1989, Sahte Cennete Veda / Abschied vom falschen Paradies. (Film Karesi). Yaşlı kadın mahkûmun anılar ile kişiselleştirdiği hücre görüntüsü. Tevfik Başer Arşivi.



Görsel 12.. Tevfik Başer, 1989, Sahte Cennete Veda / Abschied vom falschen Paradies. (Film Karesi). Yaşlı kadın mahkûmun anılar ile kişiselleştirdiği hücre görüntüsü. Tevfik Başer Arşivi.

Elveda Yabancı (1991)

Filmin ana mekânını oluşturan ada; coğrafi konumu gereği izole bir kara parçasıdır. Ancak adanın sahip olduğu atmosfer de bu izolasyonu tamamlayan basık, karanlık ve sisli bir görsel çizmektedir. Ana karakterlerin paylaştığı ev tıpkı adada hâkim olan loşluğa sahip olsa da adada hâkim olan soğuk ve mavi tonlar bu iç mekânda gözlenmemekte, dış mekâna nazaran çok daha sıcak ve kızıl tonlar göze çarpmaktadır. Başer bu filminde ışık kontrolüne ekstra önem vermiştir. Taş evin içinde hâkim olan bu sıcak tonlar evin sığınılacak bir mekân olduğu bilgisini seyirciye verirken dış mekânda kullandığı soğuk renkler ve puslu hava görselleriyle de dışarının daha tekinsiz bir yer olduğunu vurgulamıştır. Adadaki ev,

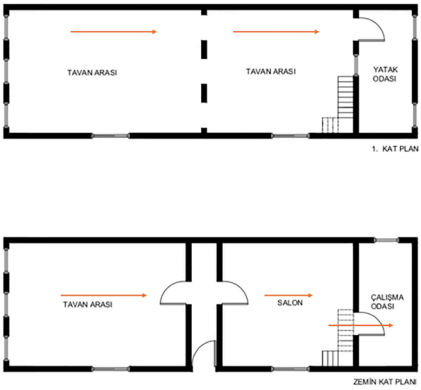
kilise, bar gibi hemen her mekânda da ışık kullanımı aynı loşlukla verilmiş ve genel atmosfer itibari ile kasvetli bir hava çizilmiştir. Başer ile yapılan görüşmelerde adanın aslında çok daha canlı bir doğaya sahip olduğu ancak öykünün anlatmak istediklerini daha iyi verebilmek adına başta aydınlatma olmak üzere pek çok tasarım öğesine başvurularak değişimlere gidildiği bilgilerine ulaşılmıştır.

İki ana karakterden biri olan Karin'in adadaki evinin giriş kısmı iki ana parçadan oluşan ve tek tarafı kullanımda olan iki katlı taş bir yapıdır. Film boyunca göremediğimiz yapının diğer parçası yönetmenden alınan bilgiye göre ardiye olarak kullanılmaktadır. Alçak tavanlı olan bu yapının alt katı yaşam alanı, çalışma odası ve açık mutfak olarak üç parçaya bölünmüştür. Tavan arası ise yatak odası ve depo olarak cam detaylı tuğla bir duvarla ikiye ayrılmıştır. Yatak odasının cam bir serayı andıran bu hali gün ışığının iç mekâna daha rahat bir şekilde süzülmesini sağlarken aynı zamanda yarı açık olan bu mekân filme görsel olarak daha dramatik bir atmosfer oluşturmaktadır. Filmde yatak odasının tam karşısında yer alan tavan arasındaki depo, anıların ve eskiye ait eşyaların muhafaza edildiği bir mekân konumundadır. Sinema sanatında hafızayı temsil eden tavan arası bu filmde de bir metafor olarak kullanılmıştır. Pencere ve kapı görselleri ile desteklenen iç ve dış görüntünün bir tablo gibi iç içe verildiği sekanslardan anlaşıldığı üzere, mekânlar birbirleri içinden geçilebilen ve bu yüzden de katmanlı olarak görüntülenen mekânlardır. Üst katta iç içe birbirine bağlanan yatak odası ve tavan arasındaki depodan, yapının kullanılmayan diğer parçasına bir geçiş bulunmaktadır. Bu sayede alt katta da dikkati çeken içe içe geçme hali kendini üst katta da göstermektedir. Evin bu katmanlı görselleri ona karakterlerin mekânın anılarla dolu haline karşı hissettiği duygular açısından da sembolik olarak birtakım anlamlar da yüklenmektedir (Görsel 13, 14, 15). Yönetmen ile yeniden çizilmeye çalışılan taş evin planı ise aradan geçen senelerinde etkisi ile fazla detaya girilemeden tamamlanmıştır (Görsel 16).

Görsel 13.. Tevfik Başer, 1991, Elveda Yabancı / Lebewohl, Fremde. (Film Karesi). Evin dışarıdan görüntüsü. Tevfik Başer Arşivi.

Görsel 14.. Tevfik Başer, 1991, Elveda Yabancı / Lebewohl, Fremde. (Film Karesi). Mekânda hâkim olan katmanlı görseller. Tevfik Başer Arşivi.

Görsel 15.. Tevfik Başer, 1991, Elveda Yabancı / Lebewohl, Fremde. (Film Karesi). Mekânda hâkim olan katmanlı görseller. Tevfik Başer Arşivi.



Görsel 16.. Elveda Yabancı Filminde Kullanılan Taş Evin Yönetmen Tevfik Başer ile Birlikte Autocad Programında Yeniden Çizilmiş Görseli. Kişisel Arşiv.

İnsan ve mekânın birbirlerine olan etkisini ve birbirlerini değiştirebilme gücünün farkında olan yönetmen, aslında coğrafi şartların yıprattığı ve film öncesi çatısı ve şöminesi gibi pek çok elemanı çökmüş halde olan bu evin hem mevcut halini hem de film ekibi tarafından tamir edilen halinin karakterin duygu değişimlerini ifade edebilmek adına öyküye dahil etmiştir. Evin yenilenen halinin filmin başında kullanılması ve karakterlerin duygusal değişimini gösterebilmek adına virane olan halinin ise en sonda kullanılması karakterlerin zaman içindeki duygusal geçişlerini mekân üzerinden çok net bir şekilde göstermektedir.

Evdeki mevcut mobilyalar ve aksesuarlar gerek renk gerek malzeme anlamında bir dil birliği oluşturmaktadır. İmamoğlu'nun da çalışmasında bahsettiği gibi mekânda kullanılan eşya ve aksesuarların hem malzeme hem tarz hem de renklerinde dil birliğinin olmaması durumu mekânı çok daha sıkışık ve basık göstermektedir (1975, s. 113). Diğer iki filmde görülmeyen bu dil birliği bu filmde karakterin mekânı daha ferah algılayabilmesini desteklemektedir.

Yönetmen ayrıca bu filminde planı bir hapishane hücresini andıran mülteci karavanlarını kullanmıştır. Mekânsal koşullarının Sahte Cennete Veda filmindeki hücre planlarından hiçbir farkı olmamasının yanı sıra açık bir alanda konumlanmasına rağmen iç mekân aydınlatmasında loşluk hakimdir ve içindeki karakter orada yaşıyor olmasına rağmen orayı evi gibi sıcak bir mekân olarak benimsememektedir (Görsel 17).

Görsel 17. Tevfik Başer, 1991, Elveda Yabancı / Lebewohl, Fremde. (Film Karesi). Karavaın iç mekan görüntüsü. Tevfik Başer Arşivi.

Ayrıca sayı olarak diğer filmlerdeki ana mekânlara göre çok daha fazla pencerenin olduğu bu evde bu fazlalığa rağmen sıcak renkler ve loş bir ışık hakimdir. Bu loşluk sadece karakterlerin bir şeyler ürettiği ve kendilerini daha iyi hissettiği çalışma odası gibi mekânlarda kendini göstermemekte ve diğer odalara nazaran daha aydınlık bir görüntü çizmektedir. Bu sayede de sinematografik olarak karakterlerin üretim yaptıkları bu mekanlar onları aydınlığa çıkaran mekanlar olarak gösterilmektedir.

Sonuç

Mekân sadece fiziksel olarak sınırlandırılmış bir alandan ibaret değil, duygusal etkinliği olan, insanların duygu ve düşüncelerini belirleyen bir kavramdır. Mekânı sarıp sarmalayan ve onu anlamlandıran görsel imajlar ve objeler psikolojik birçok boyutu da beraberinde getirmektedir. Bu imajlar insan zihninde belli başlı algılara sebep olmakta ve zihinlerinde birtakım temsiller yaratmaktadır. Bireyin sahip olduğu deneyim, çevresel etkiler ve elbette ki kültürün de etkisi ile tüm algıları şekillendirmektedir. Bu noktada kişi içinde bulunduğu mekânı kendi algısına göre şekillendirmekte, mekân şekillendikçe kişi değişime uğramakta; kişi değişime uğradıkça da mekân yeniden şekillenmektedir. Mekân kavramı nasıl mimarlık için temel bir konu ise sinema için de önemli bir yer arz etmektedir. Bunun nedeni ise hem mimarlığın hem de sinemanın mekân kavramı olmadan üretim yapabilmesinin imkânsız olmasıdır. Sinema ürettiği filmlerle izleyicisine ulaştırmak istediği mesajı verirken, mekândan yani mimariden fayda sağlamaktadır. Yönetmenin kamera açısına giren mekanlar filmin senaryosu ve kurgusuyla birlikte farklı anlamlara sahip olabilmektedir. Sahip oldukları mekanları fiziksel veya fiziksel olmayan sınırlar ile çerçeveleyen sinema ve mimarlık, mekâna hem biçimsel hem de sembolik anlamlar katmaktadır. Başer'in bu üç uzun metrajlı filminde ise karakterlerin içinde bulundukları klostrofobik mekânlar keskin sınırları olan, loş ışıkların hâkim olduğu ekspresyonist mekanlardır. Bu etkileri verebilmek adına da hem mimariden hem de dekor, ışık ve renk gibi tasarım öğelerinden destek almaktadır.

İlk filmi olan 40 m² Almanya filminde önce baba evinde ardından Almanya'ya göçleri ile birlikte eşinin boyunduruğu altında kalan Turna karakterinin bu göçleri ile birlikte hem kültürel hem de cinsiyetçi bir baskının altında kalması ve 40 m²'lik bir evin sınırları içinde hapsoluş hikayesi anlatılmaktadır. İçinde bulunduğu mekândaki fiziksel ve fiziksel olamayan sınırlamaların onun psikolojisini gün geçtikçe olumsuz yönde etkilemesi ayrıca fizyolojik ihtiyaçları dışında hiçbir özgürlüğünün de olmayışı gerçeğini fark etmesi ile birlikte içinde bulunduğu mekânın onu duygusal bir çöküşe sürüklemiştir. Ulusal ve Uluslararası örneklerde tek oda içinde geçen hikayelere nazaran daha geniş bir mekâna sahip olan karakter kendi kişiselleştirme yöntemleri ile kendi alanını yaratmış olsa da dış dünya ile tamamen kopan hali nedeni ile mekâna uyum sağlayamamıştır ve mekân hem mimari hem tasarım elemanlarının yardımı ile karakterin mekândan sadece olumsuz duygular hissetmesine yol açmıştır.

İkinci film olan Sahte Cennete Veda filminde ise önce baba evi, evliliğinin sonrasında ise eşinin baskısı ile fiziksel olmayan bir çerçeve ile sınırlanan Elif karakterinin, eşini öldürmesinin ardından hapishane sınırları içinde hapsolma hikayesi anlatılmaktadır. Hapishaneler hali hazırda hem fiziksel hem de kanunların çizdiği gözle görülemeyen sınırların baskısı ile yeterince ağır bir atmosfer oluştururken bir de bu mekânlarda kullanılan taş ve çelik gibi malzemelerin iç karartan etkisi yeni gelen mahkumları derinden etkilemektedir. Elif karakteri hapishaneye ilk geldiğinde bu mekâna karşı olumlu duygular hissetmemiş hatta yarı açık olan avluyu dahi uzun süre çıkmamıştır. Ancak ilerleyen zamanda mekanla ve

çevresindeki insanlarla kurduğu iletişim sayesinde mekâna olan algıları değişmiş ve kişiselleştirme yöntemlerinin de etkisi ile bulunduğu bu mekâna uyum göstermiştir. Turna'nın aksine Elif içinde bulunduğu bu sınırlı mekânı filmin adından da anlaşılacağı gibi cenneti olarak görmektedir. Farklı kişiselleştirme yöntemlerinin etkisi ile kendi mekanını yaratan Elif, bir anlamda cenneti olarak gördüğü bu hapishane hücresinin mevcut halini kendi yaratmıştır. Olumlu duygular hissetmek adına deneme yanılma yöntemi kullanarak etrafında gördüğü kişiselleştirme yöntemleri ile kendi için en uygun olanını seçmiştir. Elif'in hapishane sınırları içinde iletişim kurabileceği insanların olması, avlu gibi çıkıp hava alabileceği bir dış mekânın olması ve dil öğrenmesinin ardından kendini diğer Alman mahkumlara hatta avukatına rahatlıkla ifade edebileceği bir ortamın olması, bu mekâna karşı daha olumlu duygular hissetmesine neden olmuştur. Mekân her ne kadar hem fiziksel hem de kanun yolu ile sınırları keskin bir şekilde çizilmiş bir yer olarak görülse de Elif mekânın bu mevcut kasvetini sadece olumsuz duygularla karşılamamaktadır. Başka bir açıdan düşünülürse 40m² Almanya filmindeki Turna karakteri aslında Maslow Piramidi'nin ilk basamağındadır. Sadece temel ihtiyaçları karşılanan hatta onda bile bir başkasına bağımlı olan Turna; gelecekle ilgili bir hedefi veya herhangi bir hayali olmayan bir karakterdir. Sahte Cennete Veda filmindeki Elif karakteri ise Maslow Piramidin'in daha yukarı basamaklarındadır. Hapishane sınırları içinde de olsa iletişim kurabildiği pek çok kişi, bir şeyler üretmek adına gittiği bir işi, para kazandığı bu iş için yer değiştirdiği mekânları, kurduğu hayalleri ve her şeyden önce hedefleri vardır. Bu noktada içinde oldukları sınırlı mekânın ve o mekânın sahip olduğu tasarım öğelerinin bu iki karaktere hissettirdiği olumlu veya olumsuz duygular doğal olarak birbirinden çok farklıdır.

Elveda Yabancı filminde ise karakterlerini bir ada sınır içinde sınırlayan yönetmen, onları kültürel ve hukuki yollarla da birbirlerinden ayrı tutmaktadır. Ana mekân olarak seçilen taş ev gerek dekoru gerekse de mobilya seçimi ile diğer iki filmden çok daha farklı bir atmosfer yaratmaktadır. İç mekânda kullanılan renkler bile sıcak tonlarda seçilmiş ve mekânın seyircide uyandırması istenilen duygular doğrudan verilmiştir. Ancak karakterlerin ada içerisinde yaşadıkları problemlere rağmen dışarıda gezebiliyor olmaları; markete, kiliseye veya bara gidebiliyor olmaları karakterlerin bu adayı adeta mikro bir dünya gibi görmelerine neden olmuştur. Mekânın dış dünya ile bağı kopmayan tavrı ve fiziksel ya da fiziksel olamayan sınırlarının daha az hissediliyor olması ayrıca karakterlerin Maslow Piramidi'nin daha üst basamaklarında olması sayesinde mekânlar karakterlere olumsuz duygulardan çok olumlu temel duygular hissettirmekte ve adadan çıkmaya/ kaçmaya çalışmamaktadırlar.

Sonuç olarak mekânsal sınırlamanın ölçeği ister bir ev ister bir hapishane isterse de bir ada olsun; mimari ve tasarım elemanlarının oluşturulduğu çevre ve belirledikleri fiziksel sınırlar ayrıca kültürün, kanunların ve hukukun çizdiği fiziksel olmayan sınırlar; bireyin mekâna olan algısını değişime uğratabilmektedir. Bu noktada bahsi geçen film mekanlarına özellikle iç mimari olarak bakılırsa; mekânların sahip olduğu mimari ve tasarım elemanlıları bireyin algısını mekânın ölçeğinden çok daha fazla etkilemektedir. Bu elemanların güçlü

ve hikâyeye hizmet eder şekilde tasarlandığı ve kullanıldığı durumlarda ise birey o mekânın ölçeğine bakmaksızın mekanla ya son derece pozitif bir ilişki kurmakta veya bilinçli yapılan bu tasarımlar sayesinde o mekanla asla ilişki kuramamaktadır. Bu noktada iç mimari ve tasarım elemanları aslında insan ve mekân ilişkisini yönetebilmekte veya yönlendirebilmektir. Mekân ve insan ilişkisi iç mimari olarak ne kadar doğru bir dengede tasarlanırsa bireyler içinde bulundukları sınırlı mekanlar dahil olmak üzere mekânlara karşı olumlu duygular hissedebilmekte ve bu mekânların sınırlarına olan algıları değişime uğrayabilmektedir.

Kaynakça

Bekçi, Banu. (2006). Peyzaj Mimarlığında Kişisel Mekân Kavramı ve Kişisel Mekân Ölçme Tekniklerinin Değerlendirilmesi. *İstanbul Üniversitesi Orman Fakültesi Dergisi,* 56/2, s. 161-170. Erişim: 15.01.2020. https://dergipark.org.tr/en/pub/jffiu/issue/18715/198820.

Benjamin, Walter. (2007). *Pasajlar.* (Ahmet Cemal, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Güngör, Aslı. (2003). Göç ve İletişimsizlik Bağlamında Tevfik Başer'in "Yalıtılmış Yaşam Üçlemesi": 40 m2 Almanya, Yanlış Cennete Elveda, Elveda Yabancı. *Maltepe Üniversitesi, İletişim Fakültesi Dergisi*, 1/2, s. 2. Erişim: 16.11.2018. https://www.academia.edu/24992606/_G%C3%B6%C3%A7_ve_%C4%B0leti%C5%9Fimsizlik_Ba%C4%9Flam%C4%B1nda_Tevfik_Ba%C5%9Fer_in_Yal%C4%B1t%C4%B1lm%C4%B1%C5%9F_Ya%C5%9Fam_%C3%9C%C3%A7lemesi_40_m_Almanya_Yanl%C4%B1%C5%9F_Cennete_Elveda_Elveda_Yabanc%C4%B1.

Günal, B., Esin N. (2007). İnsan-Mekân İletişim Modeli Bağlamında Konutta Psikososyal Kalitenin İrdelenmesi. *İTÜ Dergisi/a, Mimarlık-Planlama-Tasarım Serisi*, 6/1, s. 19-30.

İmamoğlu, Vacit. (1975). *Spaciousness Of Interiors.* (Yayınlanmamış Doktora Tezi). University Of Strathclyde, Glasgow.

İmamoğlu, Vacit. (2003). Mekân ve İnsan Psikolojisi. *Tol*, s. 77-82.

Kıyıcı, Gökhan. (2016). Ev Mekânı ve Sınırların Anlamları Üzerine. *İç ve Dış Arasındaki Çeper Temalı Ulusal Mekân Tasarımı Sempozyumu 2016 Bildiri Kitabı*, s. 49-60. Erişim: 15.10.2019. https://www.academia.edu/28805165/Ev_Mek%C3%A2n%C4%B1_ve_S%C4%B1n%C4%B1rlar%C4%B1n%C4%B1n_Anlamlar%C4%B1_%C3%9Czerine

Mülayim, Ali. (2017). Art Deco Mimarlığı ve İç Mekân Tasarımına Yansımaları. *İleri Teknoloji Bilimleri Dergisi.* Erişim: 01.05.2020. http://static.dergipark.org.tr/article-download/29e8/1cc3/34f0/5a2ea0d27e0a5.pdf?.

Roth, Leland, M. (2002). *Mimarlığın Öyküsü.* (E. Akça, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Sözen, Mustafa. (2014). Tek Mekânlı Filmlerde Anlatımın Biçimlenişi ve Örnek Çözümlemeler. *Erciyes İletişim Dergisi Akademia*, 3/4, s. 2-16.

SANAT YAZILARI, 2020; (43): 339-362 / ARAŞTIRMA MAKALESİ

JIMMY NELSON'UN ETNOGRAFİK FOTOĞRAFÇILIĞI VE KÜRESELLEŞME İLİŞKİSİ

JIMMY NELSON'S ETNOGRAPHIC PHOTOGRAPHY IN RELATION TO GLOBALISATION

DR. ÖĞR. ÜYESİ **AHMET DÖNMEZ**
Çankırı Karatekin Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sinema ve Televizyon Anabilim Dalı
ahmetdonmez79@gmail.com
ORCID ID: 0000-0003-1010-3516

DR. ÖĞR. ÜYESİ **RİFAT BECERİKLİ**
Yozgat Bozok Üniversitesi, İletişim Fakültesi Radyo, Televizyon ve Sinema Bölümü
rifat.becerikli@bozok.edu.tr
ORCID ID: 0000-0001-6392-8330

Öz: *Ulusların fikirsel, kültürel ve ekonomik geçişliliğinin bir yansıması olarak küreselleşme sürecinde dünyada birbirine zıt iki fikir öne çıkmaktadır. Bunlardan biri küreselleşmenin bütün dünyayı geliştirecek ve bütünleştirecek etkisine vurgu yaparken diğer görüş ise, Batı dışında kalan kültürlerin zaman içinde aşınacağını ve yok olacağını ifade etmektedir. İnternet, dijitalleşme ve hızla gelişen iletişim teknolojileri ile bilgi ve kültür ürünleri dünyanın her yanında dolaşıma açık hale gelmektedir. Bu kitle iletişim araçlarının ve sanat alanının parçası olan fotoğraf, önemini keşfedildiğinden bu güne kadar devam ettirmiştir. Tanınan Fotoğraf sanatçılarından biri olan Jimmy Nelson dünyanın uzak bölgelerinde yaşamlarını sürdüren yerli hakları ve kültürlerini tanımak, tanıtmak amacıyla etnografik nitelikli fotoğraf çalışmaları yürütmektedir. Nelson, hızla küreselleşen ve birbirine benzeşen dünyada, kendine has nitelikleriyle öne çıkan yerli grupların ve kabilelerin fotoğraflarını çekerek fark edilmesini amaçlamaktadır. Böylece küreselleşen dünyada yerel özelliklerin kaybolmamasını, estetik bir kaygıyla, sağlamayı çalışmaktadır. Bu doğrultuda çalışmada, Jimmy Nelson'un yerli grup ve kabilelere dair fotoğrafları, amaca yönelik yöntemle seçilerek; Hjelmslev'in anlatı ve içerik çözümlenmesi yaklaşımıyla göstergebilimsel olarak incelenmiştir. Böylece fotoğrafçının amacına teknik, estetik ve anlamsal olarak ne kadar ulaşabildiği, küreselleşmeye dair tavrı, fotoğrafları üzerinden değerlendirilmiştir.*

Anahtar Sözcükler: *: Jimmy Nelson, Küreselleşme, Fotoğrafçılık, Etnografi, Kitle İletişimi.*

GELİŞ TARİHİ: 19.03.2020 | **KABUL TARİHİ:** 18.09.2020

Abstract: *As a description of the intellectual, cultural and economic transitivity of nations, two opposing ideas stand out in the process of globalization. While one of these ideas emphasize the unifying and developing effect of globalization, the opposing view stresses that cultures outside the West will disappear over time. The Internet, digitalization and rapidly improving information technologies as well as information and culture products are becoming more available and open to circulation all over the world. Photography, mass media and its importance in art have continued to this day since it was discovered. As a significant photo-artist, Jimmy Nelson engages in ethnographic photography studies in remote areas of the world to understand and promote the indigenous peoples and their cultures. Nelson aims to bring recognition of the indigenous tribes that stand out with their differences in a rapidly globalizing and similar world. In this perspective, the photos of Jimmy Nelson about indigenous groups and tribes will be selected by the purposeful method and it has been examined semiotically with Hjelmslev's narrative and content analysis approach. Thus, how far the photographer can achieve his goal in terms of technique, aesthetics and meaning, his attitude towards globalization has been evaluated through his photographs.*

Keywords: *Jimmy Nelson, Globalisation, Photography, Ethnography, Mass Communication.*

Giriş

Son yıllarda sosyal bilimler alanında üzerine birçok araştırma yapılmış konulardan biri küreselleşmedir. 1980'li yıllardan sonra hızla gelişen kitle iletişim mecralarından biri olan internet teknolojilerinin ve altyapısının hızla yayılması bütün dünyanın birbirine entegre olma sürecini hızlandırmıştır. Dünya, küreselleşmeyle birlikte küçülerek insanların birbirinden kolayca haberdar olduğu, Marshall Mcluhan'ın ifade ettiği gibi "Global Köy" haline gelmiştir (1994, s. 93). İletişimin gelişmesiyle birlikte küreselleşmenin ekonomik, siyasi ve kültürel birçok sonucu da ortaya çıkar. Ekonomik olarak dünyada kapitalist üretim ve tüketim ilişkilerinin, iletişim araçları ve küreselleşmeyle daha hızlı yapılandığını ve yaygınlaştığını söylemek mümkündür. Yeni elektronik iletişim medyası, on dokuzuncu yüzyılın sonları ve yirminci yüzyılın başlarındaki yoğun küreselleşmeyi kolaylaştırmaktadır (Robertson, 1994, s. 44). Hollywood aksiyon filmleri, Amerikan televizyon komedileri, İngiltere kökenli reality-showlar çoğunlukla Batı ve Amerikan kültürel formları etrafında inşa edilerek, küresel bir homojen kültür oluşturmaktadır (Demont-Heinrich, 2011, s. 668). Kitle iletişim araçları, küreselleşmeyle birlikte Batı için büyük bir ekonomik fayda da sağlamaktadır. Amerikan film yapımını ve üretimini etkileyen küresel bir pazar vardır; bazı Hollywood filmlerinin brüt gelirlerinin yarısı veya daha fazlası Batı dışı yabancı izleyicilerden gelmektedir (Lieber ve Weisberg, 2002, s. 281-282). Batı dışında kalan bu periferi/çeper ülkeler, küresel ölçekte kapitalizmin pazar ihtiyacını karşılamaktadır.

Küreselleşme bir anlamda uluslararası kapitalist ekonominin yeni pazar arayışını da betimlemektedir. Küreselleşmenin göze çarpan önemli bir özelliği, finansal sermayenin daha serbestçe hareket etmesine izin vermesidir, bu da ulus ötesi şirketlerin yatırımlarını güvenilir piyasalara yöneltmelerini mümkün kılmaktadır (Tavin ve Hausman, 2004, s. 48). Bu bağlamda dünya giderek küresel ölçekte parasal genişlemeyi gerekli kılan ekonomik değişimler yaşamaktadır (Robertson, 1987, s. 36). Kapalı bir ekonomik sisteme sahip olan ve Komünist Parti tarafından yönetilen Çin, dünyada diğer uluslara en çok yatırım yapan ülkelerden biri haline gelmiştir. Diğer yandan Amerika, İngiltere, Almanya gibi ülkeler ulusal sınırlar içindeki fabrikalardan vazgeçerek ucuz işgücü yaratan Çin, Vietnam, Endonezya gibi ülkelerde fabrikalar kurmuştur. Küreselleşmenin dengesiz bir ekonomik düzen oluşturduğu fikri yaygındır. Bu bağlamda son yılların genel düşüncesi zenginliğin küresel, sefalet ve fakirliğin ise yerel olduğudur (Bauman, 2010, s. 79). Ucuz işgücü olarak çalışan insanların refah seviyelerinde ve yaşam kalitelerinde herhangi bir olumlu etki bulunmazken, Batılı şirketler ekonomik olarak kârlarını arttırmaktadır. Ayrıca kapitalist ekonomi giderek küreselleşerek mallarını satmak için yeni ülkeleri pazar olarak değerlendirmektedir. Bu bakış açısı yerel kültürlerin giderek yok olmasına da neden olmaktadır. Küreselleşme bağlamında yerel kültürlerin tanıtılması ve korunması içinse etnografik çalışmalara ihtiyaç vardır.

Gelişen teknolojiler ile birlikte erişimi ucuzlayan ve kolaylaşan araç-gereçler fotoğrafçılık alanında da görülmektedir. Bu bağlamda taşıma zorluğu çekilen büyük ağır körüklü makinelerden, her insanın cep telefonu ile fotoğrafçılığa fırsat bulduğu bir zaman dilimi ya-

şanmaya başlamıştır. İletişim araçları içerisinde önemini giderek arttıran fotoğraf, kapitalist tüketim ilişkilerinin anındalık temelinde sosyal medyada yayılmasını ve dolaşıma sokulmasına sağlayan bir yapıya doğru evrilmiştir. Bireyler kendi ihtiyaçları olan veya olmayan her türlü ürünle iletişim araçları aracılığıyla karşılaşmakta ve bunlara karşı arzu duyarak tüketmeye başlamaktadır. İnsanlar arasında benzer tüketim alışkanlıklarının yaygınlaşmasıyla birlikte ortak davranış kalıpları gelişmekte ve yaygınlaşmaktadır. Böylece yerel kültürler, iletişim araçları ve küreselleşmeyle birlikte erozyona uğramakta ve giderek yok olmaya yüz tutmaktadır.

Eleştirel bir bakış açısıyla küreselleşme, zengin Batı ülkeleri ile daha "az gelişmiş" ya da "az geliştirilmiş" ülkeler arasında gidip gelen uzun bir süreçtir. Diğer bir anlatımla küreselleşme, kültür emperyalizmi ve bütün kültürlerin az ya da çok birbirlerini etkilediklerini ifade eden iki zıt görüşü sahiptir (Parameswaran, 2008, s. 121). Batı dünyası bugün, sosyolojik bir gerçek olarak, diğer uluslardan insanların arzulamaya çalıştığı yaşam tarzları ve davranış standartları sunmaktadır (Schuerkens, 2003, s. 211). Bu bağlamda küreselleşmenin, kültürel olarak Batı dışı dünyayı etkilemesi beklenen iki farklı durum bulunmaktadır. Batılı olmayan dünya, Batının refah içinde ekonomileri ile birlikte, Batı tipi demokrasi ve bireysel insan haklarının talep edildiği modern bir dünyaya evrilecektir (Howard ve Hassmann, 2004, s. 7). Bu küreselleşme görüşünün olumlu senaryosudur. Kötümser senaryoda ise, küreselleşme ve kültürel emperyalizmden sorumlu olarak görülen Batıya yoğun bir kızgınlık duyulacak; küreselleşme, artan siyasi çatışma ve dini köktenciliğe, ayrıca dünya çapında siyasi huzursuzluğa, iç savaşlara ve genel baskıya yol açacaktır (Howard ve Hassmann, 2004, s. 7-8). Küreselleşmenin mevcut durumda, tüm dünyada, Batıya olan hayranlığı ve Batı tipi yaşam biçimi isteğini arttırdığını söylemek mümkündür. Bu bağlamda kitle iletişim araçları ve de özellikle fotoğraf ve video Batılı yaşam biçimini diğer ülkelere taşıyan temel unsurdur. Medyada Amerika Birleşik Devletleri ya da Avrupa'da yaşayan insanları izleyenler ev, giysi, yemek, araba vb. gibi tüketim unsurlarının çekici bularak imrenmektedir. Diğer bir ifade ile özellikle sosyal medyadaki fotoğraf ve videoların kolay erişilebilir olması Batı'ya gelişmemiş ülkelerden göç fikrini de arttırmaktadır.

Bazı düşünürler küreselleşmenin dünyadaki kültürleri Batı temelinde aynılaştırdığını kabul ederken, bazıları ise bu savı reddetmektedir. Küreselleşmenin kültürel homojenizasyonu içerdiği düşünülmektedir; ancak küreselleşmenin heterojenleştirici yönlerini çok açık hale getirmek için glokalizasyon (küre-yerelleşme) fikri de ortaya konmuştur (Robertson 1994, s. 33). Bu küre-yerel düşüncesi ise Batının kültürel değerleri ile yerel kültürlerin içi içe geçmesini ifade etmektedir. Diğer taraftan kitle iletişim araçları ise bu melezlenme sürecinin hızlıca yayılmasında etken rol oynamaktadır. Küreselleşmenin Batı dünyasında kültürel melezleşmesi yaratıcı, özgürleştirici bir deneyim olabilir; ama yerellerin kültürel açıdan güçsüzleşmesine de neden olabilmektedir (Bauman, 2010, s. 103). Örnek olarak Doğu Asya ülkelerinde sıkça tüketilen Noddle yemeği başta Batılı ülkeler olmak üzere dünyanın birçok alanında kabul görmüş bir yerel kültür ürünüdür. Bu açıdan Batılı ülkeler de yerel kültürlerin bir takım özelliklerini benimseyebilmektedir. Burada dikkat edilmesi gereken

durum, Batının diğer kültürleri daha çok etkilediği ve diğer kültürlerden daha az etkilendiği düşüncesidir. Küreselleşmenin herkesi ve her şeyi benzeştirme etkisi açıktır. Küçük halk toplulukları küreselleşmenin homojenleştirici etkisine daha fazla açık haldedir (Markowitz, 2004, s. 335). Diğer bir bakış açısıyla yaygınlaşma potansiyeli olan yerel ürünler de küresel olarak, kapitalist sistem içerisindeki şirketler tarafından kullanılabilmektedir. Ayrıca yaygınlaşma kapasitesi olan yerel kültür ürününün sonuç hali, genele uygun hale getirilme çabasından ötürü otantik içeriğinden oldukça farklılaşmak durumunda kalmaktadır. Bu açıdan yerel kültürlerin otantikliğinin korunması ve nesiller boyunca aktarılması için kitle iletişim araçlarına ihtiyaç bulunmaktadır. Diğer bir ifade ile her kültürel grubun kendini ve niteliklerini ifade edebilecek mecralar elzemdir.

Küreselleşmenin insanların günlük yaşamına etkisi ciddidir ve yerel olanla küresel olan arasındaki çizgi belirsizleşmektedir (Hosseini, 2010). Kültür, küreselleşmenin bir sonucu olarak değişime açık hale gelmektedir. Bireyler küresel bir köyün yansımalarını anladıkça, köydeki kendi rollerine karşı hassaslaşırlar ve yeni bir "köy" zihniyeti ve nihayetinde kültür ortaya çıkabilir (Leidner, 2010, s. 71). Bu bağlamda insanlar hem küresel değerleri, hem de ulusal ve yerel değerleri kendilerine referans almaktadır. Öte yandan, kültürel çoğulculuğun dünya gerçekliğinin son şekli olduğu ve onun mutlak bir doktrin ya da üzerinde çalışmanın hedefi olarak hevesli savunuculuğu olduğu iddiası, kesinlikle naif ve gerçekçi bir iddia değildir (Schuerkens, 2003, s. 211). Sonuçta küresel zamanımızda etkileyen/baskın olan kültürler ve bunun karşısında etkilenen/pasif kültürler vardır. Küreselleşmenin aslında yerelin yeniden düzenlenmesine yol açtığı da vurgulanmaktadır (Mazzarella, 2004, s. 352). Yerel kültürlerin kendi içindeki otantik/orijinal/biricik özellikleri süreç içerisinde giderek aşınmakta, değişime uğrayarak özelliklerini yitirmektedir. Bu nedenle etnografik çalışmalar bu kültürlerin anlaşılması ve varlığını koruması açısından fayda sağlamaktadır.

Küreselleşen dünyada yerel kültürleri tanımanın, anlamanın ve aktarmanın bir yolu da etnografik çalışmalardır. Etnografi, belirli bir veri toplama yöntemi değil, belirli bir alan veya ortamdaki insanların sosyal anlamlarını, faaliyetlerini ve bununla yakın ilişki içeren yaklaşımını anlamak için geliştirilen bir araştırma tarzıdır (Brewer 2000, s. 11). Bu bağlamda etnografik çalışmalar birçok farklı dallarda kullanılan bir disiplindir. Örneğin Etnografi tıp, psikoloji, sosyoloji, eğitim ve daha birçok alanda araştırma yapmak için uygundur ve topluluklar, gruplar, organizasyonlar vb. kültürel sistemlerin doğal çevresine odaklanmaktadır (Shagrir, 2017, s. 9). Etnografik çalışmalarda uyulması gereken bazı kurallar bulunmaktadır. Bunların ilki insanların eylemlerinin günlük bağlamda incelenmesidir (Hammersley ve Atkinson, 2007, s. 3). Araştırmacı hiçbir müdahalede bulunmadan yaşanılanı betimlemelidir. Öte yandan toplanılan veriler, çeşitli türden belgesel kanıtlar da dâhil olmak üzere bir dizi farklı kaynaktan toplanır, ancak katılımcı gözlem ve/veya nispeten gayri resmi görüşmeler genellikle ana kaynaklardır (Hammersley ve Atkinson, 2007, s. 3). Etnografi de faklı amaçlar için çeşitli yapıdaki veri toplama yöntemleri de kullanılabilmektedir. Toplumsal anlamlara erişmek, davranışları gözlemlemek ve yerel kişilerle yakından çalışmak ve belki de onlarla birlikte alanda görev almak için, etnografide derinlemesine görüşme, katılımcı

gözlem, kişisel belgeler ve doğal söylem analizleri gibi farklı veri toplama araçları da bulunur (Brewer, 2000, s. 11). Diğer yandan etnografik çalışmalar büyük insan topluluklarına uygulanmaz. Araştırmanın odak noktası genellikle oldukça küçük ölçekli gruplar ve tek bir ortamdır (Hammersley ve Atkinson, 2007, s. 3). Etnografik uygulamada derinlemesine araştırma yapmak esastır. Öte yandan nicelleştirme ve istatistiksel analiz de çok fazla rol oynamaz (Hammersley ve Atkinson, 2007, s. 3). Bu açıdan etnografi, gerçek gerçeklik, yaşam biçimleri, sosyal etkileşimler gibi kavramlar ile insan davranışları, normları, inançları, gelenekleri ve değerleri hakkında niteliksel ve geniş kapsamlı bilgiler sağlar (Shagrir, 2017, s. 9). Etnografın görevi ise sadece içsel işleyişten veya içeriden kişilerin bakış açısından bilgi toplamak değil, aynı zamanda tüm verileri etik ve bilimsel perspektiften geçirerek anlamlandırmaktır (Fetterman, 2010).

Etnografik çalışmalar ve araştırmalar uzun bir geçmişe dayanmaktadır. Erken dönem gezginlerin seyahat yazıları buna örnek olarak gösterilebilmektedir. Bu dönemde "onlar" (ilkel) ve "biz" (medeni) arasındaki farkı vurgulama; yerel grupları "diğer", "öteki" ve "egzotik" olarak sunma eğilimi baskındır (Gray, 2003, s. 18). Öte yandan erken dönem etnografi çalışmaları daha çok Batılı olmayan toplumların ve kültürlerin tarihsel ve karşılaştırmalı analizine odaklanmaktadır (Hammersley ve Atkinson, 2007). Ayrıca geçmişte etnografik çalışmalar siyasi araştırmalar içinde kullanılmıştır. İngiliz sömürge yetkilileri, Güney Asya için başından beri, yerel kültürlerin gelenek ve göreneklerini anlama gereğini kabul etmiş ve bu nedenle, sosyal yapı, siyasi ve askeri organizasyon, din ve hukuk hakkında bilgi toplamak için etnografik faaliyetler gerçekleştirilmiştir (Fuller, 2005, s. 87). Aynı şekilde Doğu Afrika sahili hakkındaki bilgiler, klasik Yunan ve Arap kaynaklarına ve on altıncı yüzyıldan itibaren Portekizli gezginlerin raporlarına dayanmaktadır; ayrıca Doğu Afrika'nın iç kısmına ait bilgiler ise kâşiflerin, sömürge yöneticilerinin ve misyonerlerin günlük kayıtlarından elde edilirdi (Bernardi, 2005, s. 12). Bu bağlamda etnografik çalışmalar Batı'nın ekonomik ve siyasal çıkarları için de kullanılmıştır.

Günümüzde ise Burawoy küreselleşen dünya düzeninde etnografik çalışmaların öneminin giderek arttığını belirtmektedir. Yeni ulaşım imkânları ve teknolojik araçlar ulus ötesi bağlantıları kolaylaştırmıştır (Burawoy, 2000, s. 32). Bu açıdan çok farklı kültürler ile etnografik çalışmalar yapılmasının da önü açılmaktadır.

Çalışmanın Amacı ve Yöntemi

Önemli fotoğrafçılardan biri olarak gösterilen Jimmy Nelson, küreselleşmenin yerel kültürleri erittiği fikrinden hareketle bu alanda duyarlılık geliştirmeyi amaçlayan fotoğraflar üretmektedir. Nelson'un temel savı, iletişim araçları içerisinde çok güçlü bir sanat dalı olarak gördüğü fotoğrafı, estetik ve etnografik özelliklere sahip bir bakış açısı kullanarak bu kültürlerin yaşatılabileceğidir. Bu bağlamda çalışmada, Jimmy Nelson'un amacına anlamsal, estetik ve teknik olarak ne kadar ulaşabildiği sorusu irdelenmek istenmektedir. Bu doğrultuda fotoğrafçının bazı çalışmaları amaca yönelik örneklem yoluyla seçilerek Louis

Hjelmslev'in fotoğrafta anlatı ve içerik çözümlenmesi yaklaşımıyla göstergebilimsel olarak çözümlenmiştir.

Dil bilimci Ferdinand de Saussure ve filozof ve mantıkçı Charles Sanders Peirce'ün çabalarıyla birlikte göstergebilim, 1960'lardan sonra ayrı bir disiplin olarak kabul edilmeye başlanmıştır. Göstergebilim görsel sanatlarda sıklıkla başvurulan bir araştırma disiplini olarak kabul edilmektedir. Louis Hjelmslev göstergebilime dair çalışmaları ve özellikle Sausure'ün yaklaşımını daha ileri bir noktaya götürmüştür. "Hjelmslev, temelde Saussure'ün gösteren/gösterilen ikilisini anlatım/içerik, biçim ve töz karşıtlığı ile yeniden düzenlemektedir. Gösteren için anlatım, gösterilen içinse içerik terimlerini önerir ve her ikisini de biçim ve töz olarak alt birimlere ayırır." (Parsa ve Olgundeniz, 2014, s. 96). Hjelmslev'e göre, fotoğrafta göstergebilimsel anlatım ve içerik çözümlemesi dört ana bölümden oluşmaktadır: Bunlar "Anlatının Biçimi", "Anlatının Tözü", "İçeriğin Biçimi" ve "İçeriğin Tözü"dür (Aktaran Parsa ve Olgundeniz, 2014, s. 96).

Anlatının biçimi genellikle kompozisyon nasıl yaratıldığına, ışık veya aydınlatmaya odaklanmaktadır. Anlatının tözü ise fotoğrafçılığın teknik yönünü ve ekipman kullanımı ve bilgisini kapsar. İçeriğin biçimi ise fotoğrafa konu olana dair fikirsel yaklaşımı estetik bakışı ortaya koymaktadır. İçeriğin tözü aşamasında ise alt ve yan anlamlar, kültürel kodlar, ideoloji gibi daha katmanlı okumalar söz konusudur. Çalışmada bu yaklaşımlar dikkate alınarak fotoğrafçının eserleri değerlendirilecektir.

Jimmy Nelson'un Küreselleşme ve Kültür İlişkisine Bakışı

Jimmy Nelson çocukluğundan itibaren birçok ülkede bulunmuştur. Çocukluğunun ilk yıllarında Afrika, Asya ve Güney Amerika'da yerli halklarla yaşadıktan sonra, yedi yaşında İngiltere'de yatılı bir okula gönderilmiştir. Bu zaman dilimi Nelson adına çok sıkıntılı geçmiştir. Stres ve yaşadığı hastalık saçlarının dökülmesine neden olmuştur. Aidiyet duygusu arayan ve çocukluğuyla tekrar bağlantı kurmak isteyen Nelson, on altı yaşında Tibet'e gitmiştir (Roberts, 2018). Nelson'un çocukluğundan itibaren gezgin bir ruha sahip olduğu görülmektedir. Nelson gezgin karakterini; "Ziyaret ettiğim en heyecan verici yerlerden biri, Sibirya'nın kuzeydoğudaki Çukçi Özerk Bölgesi adında bir yerdir. Burayı heyecan verici buldum çünkü gelişmiş dünyadan çok uzakta, oraya ulaşmak çok zor ve orası çok soğuktu." ifadeleri ile vurgulamaktadır (Durbanova, 2017). O çoğu insanın gitmeyi düşünmediği veya cesaret edemediği coğrafyalara giderek ruhsal ve bedensel olarak anlam arayışının peşine düşmüştür.

Küreselleşmenin Batı dışındaki ülkeleri daha fazla değiştirmekte ve dönüştürmekte olduğu düşünülmektedir. Nelson için önemli olan da bu yerel kültürlerin daha fazla değişmeden önce estetik bir yolla belgelenmesidir. Bu nedenle fotoğraf sanatçısı Nelson, "yerel kültürlerin değişecek, dönüşecek ve daha 'gelişmiş'(!) olacaklarından korkmakta ve bu gerçekleşmeden önce bu gelenekleri kaydetmenin önemli olduğunu düşünmektedir." (Francis, 2015). Sanatçı, dünyanın küreselleşmeyle birlikte hızlı değişimi karşısında, fotoğrafı kül-

türel özellikleri belgelemek için önemli bir kayıt aracı olarak kullanmaktadır. Aynı şekilde Nelson, dünyada biricik niteliği olan yerleri, diğer insanlara ve özellikle Batıya toplumuna göstermek gayretindedir. O, fotoğraf aracılığıyla vurgulamak istediği yerel kültürleri şöyle izah etmektedir:

> İnsanların hayatta kalmak için yalnızca topraklara güvendikleri bir dünya düşünün. Büyük iş yok, acele ve saat yok, tüketicilik yok ya da dev şirketler yok, yalnızca Toprak Ana'nın sahip olduğu en doğal haliyle hayat var. Bugünün hızlı tempolu dünyasında böyle bir yerin ya da insanların var olduğunu hayal etmek çok zor (Rivera, 2016).

Bu bağlamda Nelson'un amacı bu uzak kültürlerle Batı dünyası arasında açık bir ilişki kurmak, her birinin diğerinden ders alabileceği karşılıklı bir anlayışı betimlemektir (Francis, 2015). Küreselleşme sonucunda Batı ve diğer toplumlar arasında bir yakınlaşma değil uzaklaşma da söz konusudur. Diğer yandan Batı, kendi dışında kalanları "öteki" olarak tanımlamakta ve bu "öteki"den kendini uzak tutmaya çalışmaktadır. Bireyselleşen ve ötekini düşünmek istemeyen ideolojiden farklı olarak Jimmy Nelson; "Benim yaklaşımım ve sonrasında ortaya çıkan ilişki, 'Öteki' ile çok köklü bir empatiye dayanıyor." ifadesini kullanır (Natividad, 2019). Böylece Nelson, fotoğraf yoluyla, ötekinin kültürel özelliklerini, yaşam biçimini kendi kurduğu duygudaşlık temelinde diğer insanlara da taşımaya çalışmaktadır.

Nelson, sanatın birleştirici gücünü kullanarak, dünyanın aynılaştığını ve küreselleşmenin bütün kültürleri birbirine benzer kılarak yok ettiğini vurgulamaktadır. Bu bağlamda Nelson çalışmalarını şöyle ifade etmektedir: "Çok geç olmadan kültürel ifadeyi yakalamak, kaydetmek ve güçlendirmek istiyorum. Belki de homojenizasyonu tersine çevirmek istiyorum." (Frommer, 2018). Böylece sanatçı, otantik kültürel özellikleri görünür kılmaya, güçlendirmeye ve onlara olan olumsuz tanımlamaları yok etmeyi istemekte ve bu yönde çalışmaktadır. Bir fotoğraf sanatçısı olarak fotoğrafın belgeleme, gösterme, tanıtma ve düşündürme özelliklerini estetik bir boyut katarak kullanmaktadır. Bu durumu Nelson: "Yeni bir diyalog başlatmamız gerekiyor ve bu diyaloğu bu kabilelerle birlikte başlatmak için kitabımı kullanıyorum. Birbirimizden öğreneceğimiz çok şey var kültürel zenginliklerini fotoğraflar ile göstermek istiyorum." diyerek açıklamaktadır (Leuverink, 2013).

Nelson kendi adında bir vakıf kurarak kurumsal olarak da birçok insanı bu proje içine çekmek amacındadır. Sanatçı, küresel teknolojilerin ve küresel bilgi akışının hızını yerel kültürlerin özelliklerini dünyaya duyurmak için kullanmaya çalışmaktadır. Bu durumu da şöyle ifade eder; "Kabile hayatı hakkındaki imgeleri, düşünceleri ve hikayeleri belgeleyen ve paylaşan bir küresel hareket başlatabilirsek, belki de dünyamızın değerli kültürel mirasının bir bölümünü ortadan kaybolmaktan kurtarabiliriz." (Love, 2014). Böylece Nelson, bilgi iletişim teknolojilerinin benzerleştirici etkisini tersine çevirerek, unutulmaya ve yok olmaya yüz tutmuş yerel ve biricik değerleri görünür kılmaya çalışmaktadır.

Küresel ısınmanın ve ekolojik felaketlerin dünyanın bütününde etkili olduğu günümüzde yerel kültürlerin desteklenmesi elzemdir. Nelson Vakfına göre, "Yerel halklar küresel nü-

fusun %5'inden daha azını temsil etmektedir, ancak dünya yüzeyinin %25'ini yönetirler ve sonuç olarak dünyada kalan küresel çeşitliliğin %80'inden sorumludurlar." (Jimmy Nelson Foundation. www.jimmynelsonfoundation.com). Küresel düzlemde ekonomik, politik ve kültürel olarak Batı ile diğer toplumlar arasındaki ilişki oldukça orantısızdır. Nelson'a göre; "Gelişmiş dünyanın aşırı zenginliği arasında, dengeyi kaybetme eğilimindeyiz. Dengeyi bulmaya çalışıyoruz. Bu kabile halkları, çoğu durumda, dengeye sahiptirler." (Trebay, 2013). Bu açıdan değerlendirildiğinde gezdiği coğrafyalarda insanlara tanıttığı yerel kültürler ile Nelson, diğer insanlara dünyanın kültürel çeşitliliğinin değerini ve güzelliğini göstermektedir (Soldati, 2018). Fotoğraf sanatının potansiyeli bu işlevselliği yerine getirmek açısından oldukça basit ve etkili olmaktadır.

Nelson, Batı ile diğer kültürleri fotoğraf aracılığıyla yakınlaştırmasının yanında, yerel kültürlerin kendi geleneklerini devam ettirmelerine de yardımcı olmuştur. Bu duruma Moğol kartal avcıları örnek gösterilmektedir. Moğol kartal avcıları Nelson'un fotoğraflarından o kadar çok etkilendiler ki, geleneklerine devam etmelerini ve modernliğin içinde 'kaybolmamalarının' gerektiğini keşfetmişlerdir. Nelson'un çalışmaları sonucunda, son yıllarda eskilere, yüzlerce yeni kartal avcısı eklenmiştir (Financial Focus. https://financialfocus.abnamro.nl/inspiratie/sleutelmoment-van-jimmy-nelson/). Yerel kültürlerin kendi yaptıkları etkinliklerin değerli olduğunu ve takdir edildiğini fark edince özlerine dair özellikleri koruma eğiliminde olduğu görülmektedir.

Nelson'un Etnografik Fotoğrafçılığı ve Tekniği

Nelson'un yerel kültürler üzerine ilk projesinin ismi Before They Pass Away- "Onlar Göçüp Gitmeden Önce"dir. Bu projede Nelson'un "onlar" olarak söz ettiği, yeryüzünde az sayıda kalmış, varlıklarını devam ettirmekte zorlanan, modern hayatın dışında yaşamlarını sürdüren yerel insanlar, gruplar ya da yerli kabilelerdir. Bu doğrultuda Nelson'un çalışmaları genel olarak halk kültürlerinin belgelenmesinde kullanılan etnografik/belgesel nitelikte fotoğraflar olarak tanımlanabilmektedir. Batı toplumu, uzak coğrafyalardaki insanlar hakkında her zaman merak sahibi olmuştur. Bu durum 1840'ların ortalarından beri yerli halkların fotoğraflarının kaydedilmesini sağlamıştır. Basit bir tanımlamayla, etnografik fotoğrafçılığı, etnik ve kültürel olarak "herhangi bir yerli kültürün fotoğraflanması" şeklinde tanımlamak mümkündür (Hardijzer, 2018). Benzer bir tanımlama belgesel fotoğrafçılık için de geçerlidir.

> Belgesel fotoğrafçılığın konusu, çekişmeli ve tartışmalı olanların yanı sıra dokunaklı ve üzücü deneyimlerin bir dizinidir: sefalet, toplumsal ve politik adaletsizlik, savaş, suç, mahrumiyet, felaket ve ıstırap; bunlar hep fotoğraflanması güç alanlardır ve bir fotoğrafçının kendi varsayımları doğrultusunda, anlamlarına yaklaşım şekli açısından potansiyel olarak tartışmalıdır (Clarke, 2017, s. 163).

Jimmy Nelson kendine sanatsal rol modeli olarak, 19. ve 20. yüzyılların başlarında, Amerikan Yerlilerinin portrelerini fotoğraflayan Edward Sheriff Curtis'i almıştır (Crager, 2015).

Nelson bir röportajında, "Oradaki duvardaki adamı görüyor musun?" diyerek 100 yıldan daha önce Edward Sheriff Curtis tarafından çekilmiş, dünyaca ünlü bir Kuzey Amerika Yerlisi portresini işaret ederek konuşmasını sürdürür; "O sırada herkes o garip Kızılderililerin fotoğrafını çekmenin saçma olduğunu düşünüyordu. Curtis iflas ederek öldü. Benim çalışmam, insanlığa saygı çalışmalarının bir devamıdır." sözleri ile bu fotoğrafçılık anlayışını devam ettirmekte kararlı olduğunu göstermektedir (Siebelink, 2018). Curtis gibi bazı etnografik fotoğrafçıların, denekleri geleneksel kıyafetleri giymeye ikna etme yöntemini, benzer şekilde Nelson da kullanır (Thomas, 2005, s. 413).

Nelson insanlığa saygı bağlamında kültürü koruma görevinde olduğunu belirterek, kendi iş tanımını şöyle yapmaktadır: "Ben gazeteci değilim. Ben bir etnolog değilim. Ben bir antropolog değilim. Ben bir sanatçıyım." (Taylor, 2018). Ayrıca Nelson, bir foto muhabiri olarak etiketlendirilmeyi de sevmemektedir (Seymour, 2019). Bu bağlamda sanatsal yaratımını kültürlerin doğru, gerçek ve estetik olarak sunmak adına kullandığı söylenebilir. Nelson kabilelerin fotoğraflarını çekme amacını ise "kültürel bir ifade olarak sanat yaratmaya çalışıyorum" şeklinde açıklamaktadır (Seymour, 2019). Diğer bir deyişle Nelson, sanatsal yaratımın en önemli unsurlarından biri olan biriciklik ilkesini, fotoğraf çerçevesi ve kültürel otantiklikle birleştirerek sunmaktadır. Öte yandan fotoğrafın etnografik kullanımında gerçeği belgelemek yerine bilgiyi oluşturmak da önemli bir konuma gelmektedir (Crowe, 2003, s. 472). Batı dünyasında, yerli kabileler ve uzakta yaşayanlarla ilgili olarak sınırlı ve çarpıtılmış bilgiler mevcuttur. Nelson "öteki" olarak tanımlanan bu insanların giyim, yaşayış ve inançlarında belirli nedenselliklerin olduğunu ve belli estetik yönelimlere göre kendi kıyafetlerini ve bedensel araçlarını oluşturduğunu göstermektedir. Yerli kabilelerde doğa ile uyumlu bir ilişki de söz konusudur. Yerli kabileler, etraflarındaki bitki ve hayvanları yaşamlarının her alanında kullanmakta ve bunları onlara saygı göstererek yapmaktadırlar. Ayrıca yerli kabileler var oluşlarından beri ekolojik sistem içerisinde doğayla bir bütünlük göstermekte, onunla bir tahakküm ilişkisine girmemektedir. Bu durumu fotoğraflarında vurgulayan Nelson, fotoğrafı bir iletişim ve belgeleme aracından, bilgiyi yeniden oluşturan ve sunan estetik bir yapıya dönüştürmektedir. Bu durum, Nelson'un fotoğraflarının sanat nesnesi olmasıyla birlikte, belgesel bir niteliğe de dönüştürmektedir.

Fotoğraf, uzun yıllardan beri belgesel, etnografi ya da antropoloji çalışmalarında kullanılan yaygın bir iletişim aracıdır. Geçmişten başlayarak modern dünyaya kadar geçen dönemde farklı kültürlere ait birçok belge niteliğinde fotoğraf bulunmaktadır. Nelson'a göre bu fotoğraflarda "yerel kabileler her zaman aşağılayıcı bir şekilde fotoğraflanmıştır ve bu süreci tersine çevirmek gerekmektedir." (Seminara, 2015). Aynı şekilde Nelson, fotoğraf çekerken yerli insanlara iyi, önemli ve güzel olduklarını hissettirmeyi sağlamaktadır (Nelson, 2013, s. 187). Bu bağlamda sanatçı geçmiş çalışmalardan da ayrılmaktadır. Thomas Theye'nin 1989 yılında yayınladığı Der Geraubte Schatten "Çalıntı Gölge" kitabında yerli halklar, Nelson'un betimlemesinden oldukça farklıdır. O fotoğraflarda yerliler endişeyle kameraya bakarlar; şok olmuş, teslim olmuş, üzgün, utangaç, ölümcül, fakir, günahkâr bakışlarıyla çaresizlik içinde savunma dolu jestler gösterirler (Gaede, 2018). Ancak Nelson'un fotoğrafları

bu anlatım dilinden oldukça farklı bir estetik yaklaşım görülmektedir. Nelson tam tersine yerel insanları güçlü, mağrur ve gururlu bir duruş ve ifadeyle fotoğraflamaktadır.

Nelson, ilham aldığı Sheriff Curtis'in fotoğraf çalışmalarıyla bazı benzerlikler ve farklılıklar göstermektedir. Curtis de, özellikle portre çalışmalarında Kızılderilileri, mağrur, üstün, özgüvenli ve gururlu olarak betimler. Ayrıca Curtis Kızılderilileri olağan hayat akışı içinde de fotoğraflarken (Gidley, 2003, s. 5); Nelson, yerli kültürleri, normal hayatları devam ederken daha nadir olarak fotoğraflamaktadır. Nelson'un görüntülerinin çoğu, hazırlıkları çok zaman alacak büyük kompozisyonlar veya sahnelenmiş portrelerdir (Seminara, 2015). Ayrıca Nelson'u diğer çalışmalardan ayıran ise dünyanın geniş birçok coğrafyasında fotoğraflar çekmesidir. Seminara'ya göre Nelson yerel halkları daha önce hiç kimsenin olmadığı bir şekilde tasvir etmekte; güçlü, savunmasız değil, güzel, yoksullaştırılmamış ve gururlu göstermektedir (2015). Nelson'un bu tavrı yerel kabilelere duyduğu sevgi, saygı ve doğayla kurdukları eşitlikçi ilişkiye duyduğu hayranlıktan doğmaktadır.

Nelson, fotoğrafların çekim sürecinin kolay olmadığını vurgulamaktadır. Fotoğrafların birçoğu dört ya da beş saniyelik bir pozlama süresiyle çekilmiştir ve bu karşılıklı anlayış sürecine girmek için yerel insanlar ve kabilelerle bazen haftalarca güven inşa etmek gibi büyük bir birikim gerekmektedir (Seminara, 2015). Geleneksel yaşamdaki insanlar, sürekli olarak aynı kişiler ile ilişki içinde olan kapalı gruplardır. Fotoğraflama eylemi, onlar için dışarıdan gelen, kendilerinden olmayan bir yabancılık içermektedir. Nelson bu yabancılık duygusunu aşmak adına, bu insanlarla fotoğrafların çekimi öncesinde uzun bir süre geçirmektedir.

Sanatçı, hız ve hafiflik sağlayan küçük format dijital fotoğraf makineleri yanında olmasına rağmen, projesi için gerekli fotoğrafları büyük-geniş format analog makinelerle ile çekmektedir. Geniş format analog fotoğraf makinesi taşımak ve kurmak belli miktar fiziksel güç harcamayı da gerektirmektedir. Diğer yandan bu tür bir fotoğraf makinesinin teknik olarak bazı avantajları da bulunmaktadır. Geniş formatlı fotoğraf makineleri oldukça keskin ve net görüntüler vermekte ve çok çeşitli renkleri ince ton geçişlerini, daha kayıpsız yaparak büyütme işleminde ayrıntıların kaybolmamasını sağlamaktadır (Guimond, 1980, s. 758). Nelson, küreselin getirdiği dijital bilişim çağından uzakta insanlar için geleneksel fotoğrafçılık teknikleri kullanmaktadır. Bu durumu da şöyle anlatmaktadır:

> Yaptığım şeylerin yüzde 10'u dijital, yüzde 90'ı, 50 yıllık teknik plaka kamerasıyla elde edildi. Çok hantal ve heybetli ve onunla çekim yapmak saatler sürüyor. Görüntüleri bu şekilde yaptığınızda, onları olağanüstü büyük bir ölçekte büyütebilirsiniz. Dijital ile sanatsal yönlerini kaybederler ve plastik gibi görünürler. Analog plaka kamera daha fazla ruha sahip (Nelson, 2013, s. 190).

Bu bağlamda sanatçı küresel dijitalleşmiş yaşamın hızı yerine, geleneksel yöntemlerin estetiği, derinliği ve dinginliğini tercih etmektedir. Nelson analog ve dijital kamerayı sadece teknik özellikleri bakımından karşılaştırmamaktadır. Onların işlevselliklerini ve niteliklerini de sorgulamaktadır. Nelson bu durumu şöyle açıklar:

> ...öncelikle analog kameraları kullanıyorum. Benim de dijital kameralarım var. Ama bu kameranın teknolojisi ile ilgili değil, onunla ne yapmaya çalıştığınızla ilgili. Bir şey kaydetmeye mi yoksa bir şey mi iletmeye çalışıyorsunuz? Bir şey kaydetmeye çalışıyorsanız, sadece bir düğmeyi tıklamak yeterlidir (Frommer, 2018).

Sanatçı yerel kültürlerin duygu durumlarını, hislerini, kendilerine güvenlerini, doğa ile ilişkilerini sadece kaydetmek değil, Batılı toplumlara onların özelliklerini iletmek istemektedir. Bunu da karşısındaki insanların kültürlerini anlamakla mümkün olacağını belirtmektedir. Nelson yerel kültürlerle fotoğraf çekim sürecinin uzun geçtiğini ve bunun nedenlerini şöyle açıklamaktadır: "... tek bir filmle eski bir kamera kullanıyorum, çünkü o konuma girmek için zamana ihtiyaç var. Bu güven konumu, kültürlerin odak noktası. Bir ayı bir yerde geçirerek o anı bekleyebilirim. Deklanşöre kolayca basılmaz." (Frommer, 2018). Bu ifadeyle Nelson aslında diğer sanatlarda da bulunan etik sorumluluktan bahsetmektedir. Fotoğrafçılık alanında "deklanşör sorumluluğu" olarak tanımlanan bu durum fotoğrafçıların etik değerlerini de içinde barındırmaktadır. Fotoğrafçı, çerçevelemek istediği konuyu iyice incelemek, irdelemek ve anlamak durumundadır. Ayrıca fotoğrafçı bu süreç içerisinde incelemek istediği konuyla ilgili olarak ideolojik bir tutum içine de girmektedir. Böylece konusuyla arasında bir duygudaşlık durumu da sağlanmış olmaktadır. Bunun sonucunda sanatçı empati geliştirdiği konuya dair çalışması her yönden avantajları da beraberinde getirmektedir.

Nelson, hareketli görüntü, diğer bir deyişle video ile durağan görüntü yani fotoğraf karesi arasında fark bulunduğunu belirtmektedir. Ona göre fotoğraf, filme göre daha düşündürücü bir etkiye sahiptir; "Sizi hareket ve sesle ezen, devam eden anı tanımlayan filmden farklı olarak, bir fotoğraf söylediklerine karar verirken sessizce oturur." (Jimmy Nelson. https://www.jimmynelson.com/exhibitions-events/talks). Film, video gibi hareketli görüntü, süreklilik arz ederek geçip gitmektedir. Fotoğraf o birçok kareden üzerine en çok düşünülecek olandır ve daima gözünüzün önünde durmaktadır. Fotoğrafın bu durağanlığı kişinin üzerine düşünmesini, ruhsal dünyasını açmasını ve içindeki anlamı yakalamasını ve empatiyi kolaylaştırmaktadır. Bu durum özellikle yeni bir kültür ile ilgili bilgiler iletmek isteyen Nelson'un, neden fotoğrafı araç olarak seçtiğini açıklamaktadır.

Fotoğraf çekmek için yakın ilişkiler kurmak esastır. Nelson farklı kültürdeki insanları sadece fotoğrafı çekilip tüketilecek nesneler olarak görmemektedir. Onların gündelik ritüellerine nasıl katıldığını şöyle açıklamaktadır; "Gittiğimiz her yere keçi veya koyun gibi hediyeler götürdük. Bunun bir ödeme şekli olup olmadığı tartışmalıdır... Ödeyerek değil, topluluklarına katılarak avladık, çadır kurduk, odun topladık, çocuklarıyla oynadık." (Seminara, 2015). Böylece Nelson, geleneksel ilişkileri temel alarak yerel kültürlerin onu içlerine kabul etmesini kolaylaştırmıştır. Nelson Moğolistan'daki Kazak kartal avcıları ile yaşadığı deneyimi unutamadığını belirtmektedir;

> Kazaklara geri döndüğümde çok özel bir şey oldu. Moğolistan'a onları ilk ziyarete gittiğimde çok kibardılar, çünkü orası çok soğuktu ve hazırlıklı değildim, o yüzden

> beni içeri aldılar. Ve şimdi dünyanın dört bir yanından insanlar gelip onlara 'Jimmy fotoğrafı' yapmalarını istiyor. Bu fotoğraflama için ücret alınıyor (Soldati, 2018).

Moğolistan'daki göçebe Kazaklar bu durumdan memnun olduklarını şu sözlerle belirtmişlerdir;

> Bize bir kimlik verdiniz. Biz olduğumuz kişi olmaktan gurur duyuyoruz ve şimdi kültürümüze bağlı bir geçim sağlayabiliriz. Çünkü burayı geride bırakıp şehre taşınmaya yakındık. Aslında burada kalmak istiyoruz, ancak geliştikçe kalmanın finansal olarak farkına varmanın bir yolunu bulmak istiyorduk (Soldati, 2018).

Nelson'un fotoğraf sanatı sayesinde Kazaklar, kendi yerel kültürlüleri ile barışık ve kendi kültürel ürünleri ile değişim göstermeden hayatlarını kazanan insanlar olmayı başarmışlardır. Ayrıca kendi coğrafyalarından ekonomik sebeplerle ayrılmak zorunda da kalmamışlardır. Diğer bir ifade ile Nelson onlara maddi bir yardımda bulunmamış ancak kültürlerinin devamını dijital çağda nasıl sağlayabilecekleri adına bir örnek teşkil etmiştir.

Jimmy Nelson Vakfı, yüzlerce insana dünyayı dolaşarak bu kabileleri ve geleneklerini korumak için onları filme çekmeyi ve fotoğraflamayı öğretir. Vakıf, kabileler için bir "Google" veya "Wikipedia" gibi bir dijital kütüphane oluşturacaktır. Nelson bu projeyi şöyle açıklamaktadır; "yerel kabilelere para vermiyorum, okullar veya su kuyuları inşa etmiyorum, burada yaptığım şeyi yapmaya devam ediyorum, bu kültürler için görsel film, resim, ses, gelenek, dil kütüphanesini yapıyorum." (Soldati, 2018). Böylece yerel özelliklere sahip kültürel miras niteliğindeki bu grupların bilgisi, gelecek nesillere doğru ve etkin bir biçimde aktarılma şansı bulacaktır. Fotoğrafla göstermek istediği yerel kültürlerinin giysi, alet ya da kostümlerinin de kendilerine özgü bir anlam evrenine sahip olduğudur. Nelson yerel kültürlerin anlamsal evrenine Sibirya'da Çukçiler'den (Asya Eskimoları) örnek verir:

İlginçtir ki, sakinlerin fotoğraflarını çekmeden önce bana, 'Fotoğraf çekmeye başlamadan önce bizimle kalabilir ve bize bakabilirsiniz, böylece bizi anlayabilirsiniz' dediler. Orada iki hafta geçirdim ve muhtemelen, bu deneyimim fotoğraf çekme algımı değiştirdi. Neden fotoğraf çektiğimi düşündürdü, daha kişisel bir temas için beni zorladı ve güzel yüzün ötesine bakmamı sağladı (Durbanova, 2017).

Nelson'un yerel gruplarla geçirdiği vakit ve öznel deneyimler onun fotoğrafa ilişkin kişisel üslubunu şekillendirmiştir. Ayrıca öteki olarak tanımlanan grupları daha yakından tanıyarak ön yargıdan arınmış bir yaklaşım geliştirmeyi başarmış ve bunu fotoğraf aracılığıyla kitlelere aktarmıştır.

Nelson'un Fotoğraflarının Hjelmslev'in Gösterge Çözümlemesi Yöntemiyle İncelenmesi

Nelson'un fotoğrafları "Anlatımın Biçimi ve Tözü" yönünden incelendiğinde fotoğraflarını üç ana grupta toplamak mümkündür. Birincil olarak Nelson'un portre çekimlerine önemle yer vermekte olduğu görülmektedir. Bu grupta yer alan fotoğraflarında sanatçı bel ve

göğüs çekim ölçeklerini kullanmaktadır. Kompozisyon açısından aktif düzenleme dikkat çekmektedir. Fotoğrafçı konularının pozisyonlarına müdahale ederek en uygun konuma getirmektedir. Portrelerini genellikle koyu bir fonun önünde kaydetmektedir. Koyu fonun önünde dokular daha fazla belirginleşmektedir. Doygunluğu yüksek ve kontrast renklerin ön plana çıktığı fotoğraflarda izleyicinin ilgi odağı ve dikkati toplanmaktadır. Çerçeve içerisindeki kıyafetlerde bulunan doğal dokuların tekrarları ritim duygusunu güçlendirmektedir. Dar açılı bir objektif ve diyaframda açık değerlerin tercih edildiği görülmektedir. Böylece alan derinliğinde sığ bir mesafe sağlanmış portreler boyut kazanarak öne çıkmıştır. Sanatçı modellerini dik duran ve mağrur bir ifade ile fotoğraflamaktadır. Bu modellerin güçlü birer karakter olarak algılanmasını sağlamaktadır. Ayrıca bu çekim ölçeği izleyenin fotoğrafla duygusal bağını güçlendirmekte ve onların durumlarıyla izleyicinin daha fazla empati kurmalarını sağlamaktadır (Görsel 1, 2).

Görsel 1. Jimmy Nelson, 2017, Huli Halkı / People Huli. (XXXIII, Tari, Papua Yeni Gine). Jimmy Nelson. Erişim: 10.02.2020. https://www.jimmynelson.com/people/huli-ii

Görsel 2. Jimmy Nelson, 2017, Huli Halkı / People Huli. (XXXIV, Tari, Papua Yeni Gine). Jimmy Nelson. Erişim: 10.02.2020. https://www.jimmynelson.com/people/huli-ii

Nelson'un fotoğraflarında ikincil olarak tanımlanabilecek bir tarz ise yerli halkların küçük gruplar halinde geniş bir açıyla çerçevelenmesidir. Böylece kabile üyeleri ve yaşadıkları mekânlarla ve coğrafyayla ilgili izleyiciye bilgi verilmektedir. Grup halinde konuları fotoğraflamak, insan zihninde onlarla ilgili bir şekil-zemine dayanan geometrik bağıntı kurulmasını sağlamaktadır (Prakel, 2006, s. 43). Bu unsur kompozisyonu güçlendirmektedir. Diğer yandan geniş açılı lenslerin hikâye anlatıcılığını destekleyen bir ifade biçimi olduğu bilinmektedir (Peterson, 2003, s. 18). Geniş açı, sinematografik bir etki yaratmaktadır. Özellikle yerlilerin ayakta vurgulanan duruşları dikey hatları ve kompozisyonda üçgenleri oluşturmakta bu durum fotoğrafta güçlü, dinamik ve sağlam bir irade ifadesi oluşturmaktadır. Portre fotoğraflarda olduğu gibi kontrast renkler ve aktif düzenleme dikkat çekmektedir. Böylece ilgi merkezleri fotoğrafçı tarafından oluşturularak izleyicinin dikkati hızlıca fotoğrafta toplanmaktadır. Güçlü ve mağrur duruşlar bu teknikte de ön plandadır. Fotoğrafçı, doğal yapıları bir heykeltıraşın kaidesi gibi kullanmaktadır. Bu durumu Seminara şöyle ifade eder; "yerel halkı bir kaide üzerine koyarak ve kültürlerini onurlandırarak bir şekilde koruyabileceğimiz umuduyla onları yüceltir." (Seminara, 2015). Çekim ölçeği olarak panoramik bir genel çekim söz konusudur. Bu etkiyi sağlamak adına geniş açılı bir objektif tercihi görülmektedir. Böylece, gruplarla coğrafya ilişkisi güçlendirilmektedir. Diyaframdeğerleri yüksek tercih edilerek alan derinliği arttırılmıştır. Bu durum yerel grupların ait olduğu coğrafyaya dair izleyicinin bilgisini artırmaktadır. Ayrıca bu ölçek onların doğayla olan uyumlu ilişkisini de öne çıkarmaktadır (Görsel 3, 4).

Görsel 3. Jimmy Nelson, 2016, Oave Dağı / Mount Oave. (XXVI, Markiz Adaları). Jimmy Nelson. Erişim: 10.02.2020. https://www.jimmynelson.com/people/marquesans

Görsel 4. Jimmy Nelson, 2016, The Longhorn Miao Halkı / The Longhorn Miao People. (XXII, Guizhou, Çin). Jimmy Nelson. Erişim: 14.02.2020. https://www.jimmynelson.com/people/longhorn-miao

Jimmy Nelson'un fotoğraflama tekniklerinde diğer bir tarz ise kabile üyelerini günlük ritüelleri içinde fotoğraflamadır. Bu teknikle Nelson yerel kültürlerini yansıtan bu insanların gerçekliğini izleyiciye doğal halleriyle iletmektedir. Fotoğrafın bilgilendirme, temsil etme, şaşırtma, göstermeye neden olma ve tutkuyu kışkırtma (Barthes, 1996, s. 35) nitelikleri bu teknikle uyumludur. Kompozisyonlarda pasif düzenleme söz konusudur. Böylece gerçeklik duygusu daha fazla ön plana çıkmaktadır. Fotoğrafçı konularına müdahalede bulunmaz ve en uygun anı kendisi seçerek çerçevesini kaydetme eğilimindedir. Genel çekim ölçeğine yakın bir çerçeveleme ile mekânsal durum, ritüel ve grup üyelerinin bedensel devinimleri arasındaki ilişki izleyene doğru bir şekilde aktarılmaktadır. Yüksek enstantane değerleri kullanılarak hareketin net olarak sabitlenmesi sağlanmaktadır. Böylece hareket izlenimin-

den daha çok, o anki durum ön plana çıkarılmaktadır (Görsel 5, 6).

Görsel 5. Jimmy Nelson, 2016, Oave Dağı / Mount Oave. (XXVI, Markiz Adaları). Jimmy Nelson. Erişim: 10.02.2020. https://www.jimmynelson.com/people/marquesans

Görsel 6. Jimmy Nelson, 2016, Oave Dağı / Mount Oave. (XXVI, Markiz Adaları). Jimmy Nelson. Erişim: 10.02.2020. https://www.jimmynelson.com/people/marquesans

Nelson'un fotoğrafları "İçeriğin Biçimi" ve "İçeriğin Tözü" bağlamında değerlendirildiğinde öne çıkan en önemli özellik küreselleşmeyle bağlantılı olarak Batılı insanın zihninde kurulan geri kalmış kültürlerin tam aksini vurgulamasıdır. Küreselleşmenin Batı temelli aynılaştırıcı etkisine karşı Nelson'un fotoğrafları bilinmeyen farklı kültürleri betimlemektedir. Bunu yaparken de kültürlerin giyim-kuşam, beden dili, kullandıkları aletler ve makyaj dâhil birçok otantik unsuru öne çıkartmasıdır. Küreselleşmenin teknolojik özelliklerinin bu yerel kültürler üzerinde çok az etkisinin olduğu görülmektedir aynı şekilde modern Batılı şehirlerin dışında doğa ile iç içe yaşayan insanlar fotoğraflanmaktadır. Nelson fotoğrafın günümüzde unutulan ya da görmezden gelinen kitle iletişim aracı işlevini de yeniden hatırlatır.

Etnografide özellikle antropolojik çalışmalarda fotoğrafın çekimine ilişkin estetik ya da öznel değerlendirilmelerden kaçınılır (Değirmenci, 2018, s. 96). Nelson ise sadece etnografik bir belgeleme gerçekleştirmek istememektedir. Temelde fotoğrafçılar anı yakalama ve estetize etme peşinde olduklarından, etnografik bilgiyi kaçırabilirler, etnograflar da ayrıntıya fazla girdiklerinden genel planı göremeyebilirler (Akarçay, 2013, s. 124). Nelson ise bu iki özelliği birleştirir hem etnografların küçük ayrıntılarına dikkat eder hem de estetik kompozisyonlara dayalı fotoğraflar çeker. Nelson'un fotoğrafları etnografya, halk bilim ya da yerel kültürlerin fotoğraflanması/ belgelenmesi ile bazı farklılıklar arz etmektedir. Öncelikle Nelson yer aldığı kültürü anlamak için onlarla zaman geçirmektedir, bu anlamda dışarıdan objektif bir gözlem değil tersine içeriden, katılımlı gözlem ile fotoğraflar çekmektedir. Diğer yandan Nelson yaşamlarını olduğu gibi göstermek niyetinde değildir. Poz verme sürecinde beden dili, makyaj, kıyafet seçimleri ile yerel kültürleri güzelleştirmek ve onları eşsiz özellikleri ile betimlemek niyetindedir. Bu bağlamda Nelson yerel kültürleri estetize etme çabası içindedir. Fotoğraf ve video gerçeklikle bir ilişki içindedir; ancak, görsel imgeler ve deneyimlenen gerçeklik arasındaki bağlantı, bireysel öznellik ve imgelerin yorumlanması yoluyla kurulur (Pink, 2013, s. 24). Nelson ise gerçekliği yerel kültürler ile kurduğu ilişki bağlamında yeniden kendi isteğine göre üretir. Bu bağlamda Nelson etnografik nesnel gerçeklik yerine sanatsal kişisel gerçekliğini oluşturur.

Sonuç

Fotoğraf bir iletişim ve sanat aracı olarak kültürel belgeleme ve tanıtma işlevlerine sahiptir. Küreselleşmeyle birlikte dünyanın değişim ve dönüşüm hızı giderek artmaktadır. Günümüzde fotoğraflar anı yakalamak ve diğer insanlara sunmak üzerine işlev görmekle birlikte bilgilendirici ve kamuoyu oluşturucu bir etkiye sahiptir. Bu açıdan özellikle sosyal medya temelli internet paylaşımları, fotoğrafın şimdiki zamanına hizmet etmektedir. Her gün hızlıca sunulmaya çalışılan şimdiki zaman fotoğrafları birer hiyerarşik sunum gösterisi haline gelmektedir. Jimmy Nelson ise değişimin yavaş hissedildiği ya da hiç hissedilmediği alanlarda çok uzun süreler benzer kıyafetleri giyen, aynı beslenme alışkanlıklarını sürdüren, doğayla uyumlu bir ilişki kurmuş insanların durağanlığını ve otantikliğini fotoğraflamaktadır. Bu bağlamda fotoğraf aslında şimdiki zamanı değil binlerce yıllık köklü bir geçmişi, geleneği ve ananeyi simgeler durumu gelmektedir.

Jimmy Nelson'un fotoğrafları incelendiğinde çoğu fotoğrafın aktif düzenleme ile çekildiği görülmektedir. Bu bağlamda fotoğrafçı yerli halkları olağan hayat akışları içinde daha az betimlemektedir. Kişilerin makyaj, giyim-kuşam, ışık ve mekân unsurlarının önceden uygun hale getirilerek hazırlandığı görülmektedir. Fotoğrafçı, yerli kabile ve halkları onurlandırmak ve saygı duyulacak bir konuma getirmek istemektedir.

Fotoğraf bir belgeleme aracı olmanın yanında kültürel bir kolektif bellek yaratımına da destek olmaktadır. Kültürel bellek özellikle hızla geçen zamanda dünyada varlıklarını sürdürmüş ya da sürdüren, nüfusu azalmış yerel kabile, grup ve toplulukları modern toplumların daha iyi anlamasını da sağlayacaktır. Bu insanlık geçmişinin kültürel belleğini belgelemek ve gelecek kuşaklara aktarmak için önemli bir çabadır. Fotoğraf, bireylerin yalıtıldığı modern şehir hayatına karşı, yerelde yaşayan küçük toplulukların kültürlerini görme ve anlatma işlevine sahiptir. Böylece fazlaca bireyselleşmiş, kendi dışındakileri çok önemsemeyen kent insanının karşısında kolektif bir yapılanma ve destek temelli kültürün anlamlandırılmasına yardım etmektedir. Geçmiş toplulukların geleneklerinin güçlülüğünü ve eşsiz niteliklerini vurgulamaktadır. Bu gelenekler ile yerel toplulukların gurur duymalarını sağlamaktadır.

Küreselleşme ile birlikte dünyanın her yerine ulaşabilme olanaklarının artması Nelson tarafından birçok farklı insanın ve kültürün tanıtılmasını sağlar. Nelson bunu yaparken fotoğraftan yararlanır. Hatta analog/geleneksel fotoğrafçılık tekniklerini amacına uygun olarak bilinçli kullanır. Nelson küreselleşme ile global köy haline gelen/getirilen bütün dünya vatandaşlarının fotoğraf sayesinde görünür ve tanınır olmasını sağlamayı amaçlar. Fotoğrafçılık ile etnografi çalışmalarına kendine göre yeniden şekil verir. Etnografinin katılımlı gözlem özelliğini kullanırken kişilerin normal hayatını fotoğraflamaz. Aksine yerel kültürlerin şölen, kutlama, tören gibi çeşitli ritüellerini kaydeder. Bu özel anlar için yerel kültürlerin giyim, kuşam ve makyajına müdahalede bulunur. Diğer yandan etnogafik çalışmadaki objektif bir gözlemi tercih etmez. Yerel kültürleri en iyi şekilde fotoğraflamak için onları estetize ederek hazırlar. Böylece fotoğrafçı amaçladığı hedefe anlam, teknik ve estetik açıdan ulaşmaktadır.

Nelson küreselleşme ile birlikte sadece Batılı imajların dolaşıma sokulmasına karşı çıkarak alternatif yerel kültürlerin karakteristik özelliklerinin belgelemek ve göstermek yanında Batı dışında farklı kültürlerin varlığını da insanların görmesine sağlar. Diğer yandan yerel kültürlerin geleneksel, gelişmemiş şeklinde kötü imajlarını yıkmak için estetik değeri yüksek kareler yakalar. Nelson'un tek amacı bilgi vermek ya da belgelemek değildir; yerel kültürel değerlerin küreselleşmenin hızı karşısında yok olmamasını da sağlamayı amaçlar. Bu bağlamda gerçekleştiği etnografik çalışma sadece fotoğraflama değildir. Fotoğrafik imgelerin gücü ile Batılı insanların bu yerel kültürleri görme, tanıma isteğini de arttırmaya çalışır. Aynı şekilde Batılı zihnin hiçbir zaman gitmediği ama genelde kendinden aşağıda sınıfladığı yerel kültürlere yeni ve değerli kimlikler kazandırır. Diğer bir anlatımla Batılı zihin tarafından nesneleştirilen yerel kültürler Nelson tarafından fotoğraf aracılığıyla özne

statüsüne kavuşturulur.

Sanatçı, küreselleşmenin Batının kültürel değerlerini ideolojik olarak eşitsiz bir biçimde empoze ettiği düşüncesi karşısında yerel kültürlerin kendilerini koruması gerektiği varsayımından hareket etmektedir. Nelson küreselleşmenin bütünleştirici ve benzerleştirici etkisi altında yerelin önemini ve biricikliğini ortaya koymaktır. Amerika Birleşik Devletleri, Hollanda, Almanya, İngiltere başta olmak üzere birçok ülkede sanat galerilerinde sergiler düzenlemiş ve konuşmalar yapmış, yerel kültürler için farkındalık yaratmaya çalışmıştır. Bu durum sanatçının ideolojik olarak da hedeflerine uygun hareket ettiği ve görece olarak başarılı olduğu izlenimi yaratmaktadır.

Nelson, gelecekte sürdürülebilir ekolojik denge için yerel kültürlerin desteklenmesi ve yaşatılması gerektiğine inanmaktadır. Çünkü yerel kültürler, doğa ile insanın nasıl eşitlikçi bir düzlem içinde yaşayabileceğini bilen ve bunu gösteren insanlardan oluşan kültürlerdir. Bu bağlamda fotoğraflar incelendiğinde doğal çevre ile yerel insanların uyumu dikkat çekmektedir. Deniz, nehir, dağlar, şelaleler, ormanlık alanlar ile yerel kültürlerin uyumlu birlikteliği oldukça estetik bir tavırla vurgulanmaktadır.

Sonuç olarak Nelson, fotoğrafın bilgilendirme, kamuoyu oluşturma ve estetik gücünden faydalanmaktadır. Hızla geçip giden dünyada fotoğrafın yirmi dört kere daha hızlandırıldığı hareketli görüntü yerine insanların üstüne bakıp düşünmelerini istediği fotoğrafı temel araç olarak kullanır. Geleneksel kültürleri, analog yöntemlerle fotoğraflayarak, dijital hızın yerine geleneksel yöntemin kalitesini ve derinliğini vurgulamaktadır.

Kaynakça

Akarçay, Ö. Gülbin. (2013). Etnografların Alanda Fotoğrafı Kullanma Deneyimleri ve Çalışma Pratikleri Üzerine Bir Etnografik Çalışma. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya Fakültesi Antropoloji Dergisi*, 26, s. 83-128.

Barthes, Roland. (1996). *Camera Lucida-Fotoğraf Üzerine Düşünceler.* (R. Akçakaya, Çev.). İstanbul: Altıkırkbeş Yayınları.

Bauman, Zygmunt. (2010). *Küreselleşme Toplumsal Sonuçları.* (A. Yılmaz, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bernardi, Bernardo. (2005). Early Ethnography. Alan Barnard ve Jonathan Spencer (Ed.). *Encyclopedia Of Social and Cultural Anthropology,* s. 11-14. Londra: Routledge.

Brewer, D. John. (2000). *Ethnography.* Philadelphia: Open University Press.

Burawoy, Michael. (2000). Introduction: Reaching for the Global. Michael Burawoy, Joseph A. Blum, Sheba George ve diğerleri (Ed.). *Global Ethnography Forces, Connections, and Imaginations in a Postmodern World,* s. 1-41. Los Angeles: University of California Press.

Clarke, Graham. (2017). *Güzel Sanatların Bir Dalı Olarak Fotoğraf.* (M. M. Aydemir, Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Crager, Jack. (2015). Jimmy Nelson's Photos of Disappearing Tribes. *Popphoto.* Erişim: 05.02.2020. https://www.popphoto.com/american-photo/paradox-jimmy-nelsons-photos-disappearing-tribes/

Crowe, Darryn. (2003). Objectivity, Photography, and Ethnography. *Cultural Studies Critical Methodologies*, 3/4, s. 470-485.

Değirmenci, Koray. (2018). Etnografik Bir Veri Olarak Fotoğraf: Temsil, Düşünümsellik ve Gerçekçilik. *Antropoloji,* 36, s. 87-102.

Demont-Heinrich, Christof. (2011). Cultural Imperialism Versus Globalization of Culture: Riding the Structure-Agency Dialectic in Global Communication and Media Studies. *Sociology Compass*, 5/8, s. 666–678.

Durbanova, Anna. (2017). Captivating quest for Authenticity with Jimmy Nelson. Impakter. Erişim: 03.01.2020. *https://impakter.com/quest-authenticity-jimmy-nelson/*

Fetterman, M. David. (2010). *Ethnography Step-by-Step. L*os Angeles: Sage Publications.

Financial Focus. (2017). Sleutelmoment van Jimmy Nelson. *Financial Focus.* Erişim: 04.01.2020. https://financialfocus.abnamro.nl/inspiratie/sleutelmoment-van-jimmy-nelson/

Francis, Sophia. (2015). Jimmy Nelson's Photography: Extraordinary Remote Tribes. *The Culture Trip.* Erişim: 07.01.2020. https://theculturetrip.com/asia/articles/jimmy-nelson-s-photography-extraordinary-remote-tribes/

Frommer, Sophia. (2018). Jimmy Nelson - About Heritage and Future, Failure, Connection and Validity. *Cormanum.* Erişim: 07.01.2020. https://www.cormanum.com/stories/jimmy-nelson

Fuller, J. Christopher. (2005). Colonial Society and Ethnography. Alan Barnard ve Jonathan Spencer (Ed.). *Encyclopedia Of Social and Cultural Anthropology,* s. 87-91. Londra: Routledge.

Gaede, Peter, M. (2018). Wie Jimmy Nelson die Vielfalt und Schönheit der Menschen feiert. *Geo.* Erişim: 07.01.2020. https://www.geo.de/magazine/geo-magazin/19883-bstr-wie-jimmy-nelson-die-vielfalt-und-schoenheit-der-menschen-feiert

Gidley, Mick. (2003). *Edward S. Curtis and the North American Indian Project in the Field.* Lincoln: University of Nebraska Press.

Gray, Ann. (2003). *Research Practice for Cultural Studies Ethnographic Methods and Lived Cultures.* Londra: Sage Publications.

Guimond, James. (1980). Toward a Philosophy of Photography. *The Georgia Review*, 34/4, s. 755-800.

Hammersley, M., Atkinson, P. (2007). *Ethnography Principles in Practice*. New York: Taylor & Francis.

Hardijzer, Carol. (2018). Early Ethno - Photography and the Picture Postcard - A South African Perspective. *The Heritage Portal.* Erişim: 04.02.2020. http://www.theheritageportal.co.za/article/early-ethno-photography-and-picture-postcard-south-african-perspective

Hosseini, Hossein. (2010). Popular Culture in Asia: Globalization, Regionalization, and Localization. *Procedia Social and Behavioral Sciences,* 2/5, s. 7356-7358.

Howard, Hassmann, R. E. (2004). Culture, Human Rights, and the Politics of Resentment in the Era of Globalization. *Human Rights Review,* 6, s. 5–26.

Leidner, Dorohty. E. (2010). Globalization, Culture, and Information: Towards Global Knowledge Transparency. *Journal of Strategic Information Systems,* 19, s. 69–77.

Leuverink, Gjerryt. (2013). Jimmy Nelson Before They Pass Away. *Tedx Amsterdam.* Erişim: 05.01.2020. https://archive.tedx.amsterdam/2013/11/jimmy-nelson-before-they-pass-away/

Lieber, R. J., Weisberg, R. E. (2002). Globalization, Culture, and Identities in Crisis. *Interna-*

tional Journal of Politics, Culture and Society, 16/2, s. 273-296.

Love, Bret. (2014). Interview: Jimmy Nelson Photographs Vanishing Tribes In Before They Pass Away. *Green Global Travel*. Erişim: 11.02.2020. https://greenglobaltravel.com/before-they-pass-away-jimmy-nelson-photographer/

Markowitz, Fran. (2004). Talking about Culture Globalization, Human Rights and Anthropology. *Anthropological Theory,* 4/3, s. 329–352.

Mazzarella, William. (2004). Culture, Globalization, Mediation. A*nnual Review of Anthropology,* 33, s. 345-367.

McLuhan, Marshall. (1994). *Understanding Media: The Extensions of Man,* Massachusetts: MIT Press.

Natividad, Angela. (2019). This Controversial Art Project Aims to Preserve Nothing Less Than the Richness of Humanity Itself. *Musebycl.* Erişim: 17.01.2020. https://musebycl.io/art/controversial-art-project-aims-preserve-nothing-less-richness-humanity-itself

Nelson, Jimmy. (2013). Before they pass away. *Durrah Journal,* 6/1, s. 184-190.

Parameswaran, Radhika. (2008). The Other Sides of Globalization:Communication, Culture, and Postcolonial Critique. Communication, Culture & Critique, 1, s.116–125.

Parsa, A. F., Olgundeniz, S. (2014). İletişimde Göstergebilim ve Anlamlandırma Sürecini Örneklerle Değerlendirme. Ahmet Güneş (Ed.). *İletişim Araştırmalarında Göstergebilim,* s. 89-109. İstanbul: Literatürk Yayınları.

Peterson, Bryan. (2003). *Learning to See Creatively- Design, Color and Composition in Photograph*. Newyork: Watson-Guptill Publications.

Pink, Sarah. (2013). *Doing Visual Ethnography.* Londra: Sage Publications.

Prakel, David. (2006). Basic Photograpy – Composition. Newyork: AVA Publishing.

Rivera, Zayda. (2016). This Photographer is Capturing Vanishing Cultures, and His Photos Will Stand the Test Of Time. *Articles.Aplus.* Erişim: 15.02.2020. https://articles.aplus.com/art-seen/jimmy-nelson-indigenous-peoplephotography?no_monetization=true

Roberts, Sarah. (2018). Portrait of Humanity: Keeping "the other away is a disaster for our planet. Bjp-Online Erişim: 03.01.2020. https://www.bjp-online.com/2018/10/portrait-of-humanity-keeping-the-other-away-is-a-disaster-for-our-planet/

Robertson, Roland. (1987). Globalization and Societal Modernization: A Note on Japan and Japanese Religion. *Sociological Analysis,* 47, s. 35-42.

Robertson, Roland. (1994). Globalisation or glocalisation?. *Journal of International Com-*

munication, 1/1, s. 33-52.

Schuerkens, Ulrike. (2003). The Sociological and Anthropological Study of Globalization and Localization. *Current Sociology,* 51/3, s. 209-222.

Seminara, Dave. (2015). Jimmy Nelson. BBC. Erişim: 03.01.2020. http://www.bbc.com/travel/bespoke/story/20150326-travel-pioneers/jimmy-nelson/index.html

Seymour, Tom. (2019). Jimmy Nelson revisits world's most remote tribes in Homage to Humanity. *Edition.Cnn.* Erişim: 03.02.2020. https://edition.cnn.com/style/article/jimmy-nelson-homage-to-humanity/index.html

Shagrir, Leah. (2017). *Journey to Ethnographic Research.* Berlin: Springer.

Siebelink, Jannake. (2018). Interview Jimmy Nelson: Ik wil tonen hoe rijk ze zijn. Geestelijk rijk. Hun verbondenheid met waar het werkelijk om gaat, de natuur. *Lees.Bol* Erişim: 07.02.2020. https://lees.bol.com/nl/article/interview-jimmy-nelson-ik-wil-tonen-hoe-rijk-ze-zijn-geestelijk-rijk-hun-verbondenheid-met-waar-het-werkelijk-om-gaat-de-natuur

Soldati, Camilla. (2018). The multi-coloured beauty of the world's indigenous cultures, through Jimmy Nelson's photographs. *Lifegate.* Erişim: 11.01.2020. https://www.lifegate.com/people/news/jimmy-nelson-interview

Tavin, K., Hausman, J. (2004). Art Education and Visual Culture in the Age of Globalization. *Art Education,* 57/5, s. 47-52.

Taylor, Derrick Bryson. (2018). How photographer Jimmy Nelson pays Homage to Humanity. *Nypost.* Erişim: 09.02.2020. https://nypost.com/2018/10/23/how-photographer-jimmy-nelson-pays-homage-to-humanity/

Thomas, Nicholas. (2005). Converging Disciplines. Alan Barnard ve Jonathan Spencer (Ed.). *Encyclopedia Of Social and Cultural Anthropology,* s. 412-418. Londra: Routledge.

Trebay, Guy. (2013). Images From the Edges of the Earth. *Nytimes.* Erişim: 04.02.2020. https://www.nytimes.com/2013/10/20/fashion/photographer-jimmy-nelson-takes-images-from-the-edges-of-the-earth.html

SANAT YAZILARI, 2020; (43): 363-375 / ARAŞTIRMA MAKALESİ

BAŞKA BİR GÜNDELİK HAYAT İNŞASINDA SANATIN İZLERİ

TRACES OF ART IN THE BUILDING OF AN ALTERNATIVE EVERYDAY LIFE

REZZAN GÜMGÜM
Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı
Sanatta Yeterlik Programı
rgumgum@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-1702-0927

Öz: *Sanatın ne olduğu ve ne olması gerektiği sorularına, bir yanıt da sanatın hayatımızı ve bakış açımızı değiştirecek gerçek toplumsal dönüşüme öncülük edecek bir süreç olduğu düşüncesidir. Bu kapsamda sanat ve hayatın aynı şey olduğu iddiası ile ortaya çıkan Dada hareketi, kendisinden sonra gelen birçok sanat hareketine öncülük etmiştir. Dada sonrası Sitüasyonist Enternasyonal ve Fluxus gibi avangard oluşumlar kent alanlarında sanat pratikleri ile görünür olmuştur. Bu çalışmada da güncel sanat projeleri ile sokağa taşan sanat pratikleri incelenecek, gündelik hayatın eleştirisi kavramı ekseninde toplumsal dönüşümün" başka bir gündelik hayat inşası" üzerinden şekillenebilme olasılığı irdelenecektir.*

Anahtar Sözcükler: *Gündelik Hayat, Avangard Sanat, Kamusal Sanat, Sitüasyonist, Dada.*

GELİŞ TARİHİ: 05.04.2020 | **KABUL TARİHİ:** 10.07.2020

Abstract: *The questions of what art is and what it should be might also be answered with an explanation that art is a process that leads to a real social transformation that will change our lives and perspectives. In this context, the Dada movement, which emerged with the claim that art and life are the same, led many art movements that came after it. Later, avant-garde movements such as the Situationist and Fluxus became visible in urban areas with art practices. In this paper, the art practices overflowing the streets by implementing contemporary art projects will be examined, and the possibility of social transformation to be shaped through "building of an alternative everyday life" within the framework of the criticism of everyday life will be scrutinized.*

Keywords: *Everyday Life, Avant-garde Art, Public Art, Situationist, Dada.*

Gündelik hayat, geçmişte olduğu gibi bugünün sanatçılarına da çeşitli şekillerde esin kaynağı olmaktadır. Ancak her dönem gündelik hayat ve sanat arasında kurulan bağ farklılık göstermektedir. Özellikle I. Dünya Savaşı başladıktan sonra savaş karşıtı söylemleri dile getiren Dada, sanatın varlığı tartışmalarını gündeme taşımış ve çeşitli kabareler düzenleyerek çok sayıda manifesto yayınlamıştır. Bunlardan ilki 1916'da Zürih'te Voltaire Kabaresi'nde Hugo Ball tarafından yazılmış ve ilan edilmiştir. Yerleşik sanat anlayışını bütünüyle reddeden Dada hareketi, eylem sanatını ve sanat-yaşam birlikteliğini hareketin merkezine yerleştirmiştir. Bu bağlamda sanatın yalıtılmış ve özerk alanına isyan eden Dada geleneksel sanatı ve mevcut olan tüm formları sorgulayan bir direnişe dönüşmüştür. Dada, sanat ve gündelik hayat ayrımını ortadan kaldırarak kurumsal sanat mekânlarını eleştirmenin yanı sıra sanatçı-izleyici arasındaki hiyerarşik bölünmeye de karşı çıkmıştır (Bonnett, 1992, s. 72). Dolayısıyla sanatta önemli bir anlayış değişimine neden olmuş ve sanatın ne olduğu ve nasıl olması gerektiği üzerine yeni tartışmalar başlatmıştır. Dada, sanatın toplumun değişiminde önemli bir rol oynadığını ve toplumu yeniden biçimlendirme gerekliliğini savunurken yeni anlatılar ve yeni bir yaklaşımı dile getirmiş, gündelik hayatta kullanılan bir nesneyi sanat yapıtı ile eşleyerek ya da kentin içinde eylem, şarkı, şiiri taşıyarak yeni bir dil oluşturmuştur. Bu yaklaşımıyla sanat galerisi, sanatçı, yapıt ve seyirci hakkındaki genel düşünceleri tepetaklak etmiştir. Seyircileri edilgen tutumlarından çıkarıp etkin kılan sanat eylemleriyle seyirci algısının yer değiştirmesine, izleyicinin oyuncu statüsüne geçişiyle yerlerin yeniden konumlanmasına sebep olmuştur. Kapitalizmin kültürel ve politik alanda oluşturduğu hegemonyaya karşı yeni bir toplum, yeni bir tür sanat inşa etmenin gerekli olduğunu belirtmiştir. Temelinde eleştiri olan bu yaklaşım avangard sanatın başlangıcı ve günümüz çağdaş/güncel sanat pratiklerinin de ilk örnekleri olarak kabul edilebilir.

Dada'nın ardından gelen Sürrealizm, Fluxus, Sitüasyonist Enternasyonal gibi sanat hareketleri sanat-yaşam birlikteliğinin ifade biçimlerini dönüştürerek zenginleştirmiştir. Özellikle Fluxus sanatçıları, sanatın sınırlarını genişleterek sanatın iyileştirici gücü ve evrensel yaratıcılık dürtüsünü harekete geçirmiş ve sanatın gerçek toplumsal dönüşümde bir süreç olduğu inancıyla işlerini üretmişlerdir. Fluxus sanatçılarında toplumsal kaygılar estetikten önce gelir. Fluxus'un sanattan çok hayatı değiştirmek yönündeki ideali birçok sanatçının doğrudan hayatın kendisine, gündelik yaşamın yansıttıklarına odaklanmasını beraberinde getirmiş, konserve kutuları, sandalyeler, çeşitli gündelik yaşam nesneleri sanatın ve sanatçının nesnesine dönüşmüştür. Avangard sanat hareketleri, toplumsal bilinci dönüştürmenin yolunun sokakta, kamusal alanlarda doğrudan eylem pratikleriyle sağlanabileceğini iddia eder.

Psikocoğrafya: "Psikocoğrafya, bilinçli ya da bilinçsiz olarak örgütlenmiş coğrafi çevrenin, bireylerin davranışları ya da duyguları üzerindeki özgül etkilerinin işleyişini tanımlayan kavramdır." (Covery, 2011, s. 23).
Dérive: "Dérive Kuramı, Internationale Situationniste (SE) dergisinin 1958 Aralık ayında çıkan ikinci sayısında yayınlanmıştır. Dérive, Baudelaire'den başlayarak, rasyonalizme başkaldıran her avangard hareketin tutkusu haline gelen flanörlüğün (flânerie) sitüasyonist tarzıdır.

Sitüasyonistlerin urbanizme psikocoğrafya duyduğu ilgiyi de açıklar." (Debord, 2010, s. 314).

Sitüasyonist Enternasyonal hareket bu dönüşümü yeni "durumlar" kurmakla ilişkilendirirken "durum" kurmayı devrimci bir eylem olarak ifade etmektedir. Hareket, kapitalist gündelik hayatın eleştirisi bağlamında kamusal alanlarda eylem pratikleriyle yeni durumlar inşa etmektedir. Bunu da kentte direniş alanları oluşturarak, haritalama gibi kavramsal yöntemlerle kolektif ve bireysel eylemlilik biçimleriyle yapmaktadır. "Sitüasyonistler, yeni durumlar kurmak için ortaya attıkları; psikocoğrafya[1] , birleştirici şehirleşme, dérive[2] gibi yeni kavramlarla oyun kurarlar." (De Certeau, 2008, s. 185). Bu harekette oyun, yeni durum inşasında vazgeçilmez bir yere sahiptir (De Certeau, 2008, s. 185).

Sanat insanlar arasında her dönem bilgi paylaşma aracı ve yeni karşılaşmalara ön ayak olmuştur. Dolayısıyla sanat kendini gerçekleştirirken aynı zamanda barışçı mücadele ve sosyal dönüşüm için bir araç olarak kullanılabilir. Marksist tezler toplumsal dönüşümün başka bir gündelik hayat yaratarak gerçekleşeceğini ifade eder. Gündelik hayatı değiştirmenin yolu ise gündelik hayatın içinde radikal bir değişim, bir devrim ve mevcut düzenin alt üst olmasını gerekli kılar. Bu da gündelik hayatın radikal eleştirisi ile mümkün olabilecektir (Lefebvre, 2015, s. 36).

Gündelik yaşam, sanatçılar tarafından değişik biçimlerde ele alınmıştır. Ancak Fransız düşünür Henri Lefebvre'ye göre gündelik yaşamın eleştirisi "Gündelik hayat yoluyla sanatın ve sanat yoluyla gündelik hayatın eleştirisini mümkün kılar." (2015, s. 27). Bu sebeple gündelik hayatın eleştirisi ekseninde gündelik hayata nüfuz eden bir sanat ancak toplumsal dönüşümün tetikleyicisi olabilir (2015, s. 27).

Gündelik hayatı irdeleyen başka bir teorisyen Micheal de Certeau, gündelik hayat kavramına ilişkin; "Gündelik hayat aslında iktidarı/erki/gücü elinde bulunduranların toplumu dönüştürmek isterken kullandıkları stratejiler ile genelde pasif ve disiplin altındakilerin alışkanlık, tutum, uygulama gibi operasyonlarla geliştirdikleri taktikler aracılığı ile bu kontrol stratejisine karşı oluşturulan direncin mücadelesinin yer aldığı alandır." der ve gündelik hayatı mücadele alanı olarak tanımlar (2008, s. 43). De Certeau'nun dile getirdiği gibi iktidar sahiplerinin stratejilerine karşı bireylerin de mevcut düzenle oyun oynama, düzeni dönüştürebilme potansiyeline sahip taktikleri vardır.

De Certeau, taktikleri zayıfın güçlü karşısındaki başarısı olarak tanımlamış ve dönüşümün gündelik hayatın içerisinde gelişen pratikler yoluyla gerçekleşme olasılıklarını irdelemiştir (2008, s. 110-116). Bu bağlamda yaratıcı, eleştirel sanat pratikleri egemen stratejiyi boşa çıkartan, onu kesintiye uğratan, baskı mekanizmalarını ifşa eden birer taktik olarak görülebilir. Gündelik hayatın dönüştürülmesi girişimi, katılımcı, şimdiye odaklanan, oyunla yeni durumlar kuran ve eylemsel doğasıyla kamusal alanda gerçekleştirilen sanat pratiklerinin de temel önermesini oluşturmaktadır.

De Certeau'nun kamusal alan ve güncel sanat uygulamaları arasındaki ilişkisi bizlere işbirliği, müdahale ve sürece dayalı pratiklerin farklı öznelere sahip, çatışmacı bir kamusal alanda karşıt-kamusallığı yaratma potansiyelini düşündürmektedir. Habermas, kamusal ala-

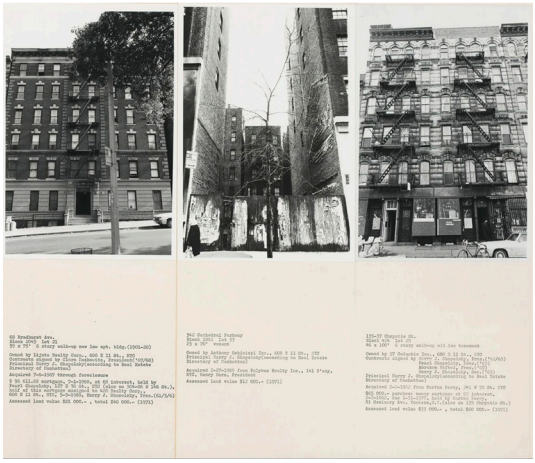
nı “Toplumun ortak yararını belirlemeye ve gerçekleştirmeye yönelik düşünce, söylem ve eylemlerin üretildiği toplumsal etkinlik alanlarını belirten kavram.” olarak tanımlamaktadır (2001, s. 854-855). Karşı-kamusallık ise başka özneleri, başka düşleri gerçekleştirmek amacıyla belirlenen kuralların dışına çıkılması taktikleri olarak adlandırılabilir.

Simon Sheikh’e göre;

> Karşı-kamusallıklar, ancak tanıdık olmayan toplumsallık biçimlerini ve onların düşünümselliklerini(reflexivity) hayal edebilmenin farklı yollarını bulmaya çalıştıkları ölçüde ‘karşı’dırlar; birer kamu olarak, sadece stratejik değil, aynı zamanda mensubiyeti ve bunun etkilerini kurucu olabilecek şekilde, tanıdık olmayanın dolaşımına yöneliktirler (2007, s. 23-29).

Sanatın gerçek arayışında her dönem öncü olduğu bilinmektedir. Rancière’inde belirttiği üzere belki sanat “Gerçeği istiyor: Bir şeyler yapmak, imgeler üretmek ve yeniden kullanmak yerine gerçek nesneler üretmek, sadece ‘sanatsal’ yerleştirmeler yerine gerçek dünyada gerçek edimler gerçekleştirmek istiyor.” (2007, s. 129-132). Dolayısıyla sanat gerçek arayışını farklı dil ve formlarla ifade edebilmeyi mümkün kılmaktadır. Bu metinde, gündelik yaşam eleştirisi temelinde sanat pratikleri gerçekleştiren sanatçıların çalışmaları örneklendirilerek gündelik hayatın dönüşümüne katkı sağlayabilecek başka bir gündelik hayat inşasında sanatın izi sürülmüştür.

Çalışmada ilk olarak Hans Haacke’ye yer verilmektedir. Sanatçı New York’ta üretimlerini sürdürmektedir ve 1960’lı yılların sonunda politik vurguları öne çıkardığı “kurum eleştirisi” temelinde multimedya çalışmaları ile bilinmektedir. Haacke, belgeselci stratejileri araştırdığı sorunlara uyarlamıştır.



Görsel 1. Hans Haacke, 1971, Manhattan Gayri Mülkleri / Manhattan Real Estate Holdings. e-skop. Erişim: 02.11.2019. https://www.e-skop.com/skopbulten/pasajlar-sanat-ve-hayat/2479

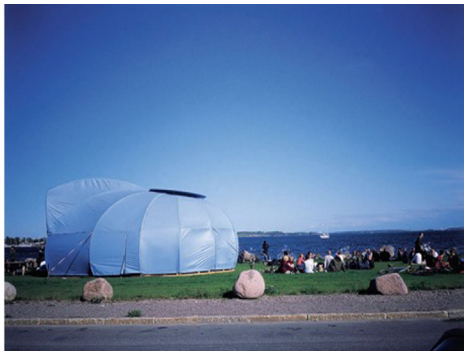
Haacke'nin ses getiren işlerinden birisi olan "Manhattan Gayri Mülkleri" adlı çalışma 1971'de Manhattan'da yaşayan Shapolsky ailesinin mülkleriyle ilgili usulsüz işlemleri ifşa eden araştırmasıdır. Harry Shapolsky'nin New York'taki ev sahiplerinden daha fazla gece konduya sahip olduğunu kamu kayıtlarını inceleyerek ortaya çıkarmış, mülklerin farklı isimlere kayıtlı şirketler tarafından yönetildiği anlaşılmıştır. 140'tan fazla fotoğraf ve mülklerle ilgili bilgiler kayıt altına alınmış ve ailenin suçları ifşa edilmiştir. New York Guggenheim Müzesi'nde sergilenmesi planlanan bu araştırma, müze yönetimi tarafından uygun görülmemiş ve sergi iptal edilmiş, dahası sanatçının çalışmasını savunan küratörün de işine son verilmiştir (Görsel 1). Haacke'nin toplumsal politik sorunları konu alan sanat araştırmaları, galeriler ve müzelerin engeline takılmasına rağmen, özellikle müze-galeri politikalarına karşı eylemleri ve ürettiği eserlerle direnişi müzelerin içine taşımıştır. Çalışmalarını kapitalist sistemin sanat mekânlarında karşıt-kamusal alan yaratma eğilimi içinde sanatını protestoya dönüştürerek devam ettirmiştir.

Görsel 2. Francis Alys,1994, Manyetik Ayakkabılar / Los Zapatos Magnéticos. Francis Alys. Erişim: 13.01.2020. https://francisalys.com/

Öte yandan Meksika'da yaşayan ve çalışan Francis Alys'in çalışmalarının büyük bir bölümü kentsel alanlarda yürüyüş sırasında belirli yerlerin sosyal, kültürel, politik ve ekonomik koşullarının gözlemlenmesi ve kaydedilmesinden oluşmaktadır. Alys'in Manyetik Ayakkabılar adlı çalışması Sitüasyonist hareketin sanat anlayışına uygun örneklerden birisi olarak; 5. Havana/Küba Bienali kapsamında gerçekleşmiştir (Görsel 2). Sanatçı bu performans kapsamında manyetik ayakkabıları giyer ve Havana sokaklarında yürüyerek yollarda bulunan tüm metal parçaları ayakkabıları üzerine toplar. Kentte yürüme eylemi video olarak kaydedilir. Modern gündelik hayatta yürümenin ne anlama geldiğini Russel Ferguson yorumlamıştır. Ferguson için yürümek-özellikle kent içinde sürüklenmek veya dolaşmak- zamanımızın hız kültürü içinde bir çeşit direniştir, bir bilgeliktir. Yürümeyi, hem çevresel görüşte hem de işitmemizde gerçekleşen her şeye karşı uyanık olabileceğimiz diğer yandan düşünce sürecinde tamamen kaybolabileceğimiz bir durum olarak ifade etmiştir (2019).

Gerçekten de yürümek adım adım gerçekleşir. Adım atmak bir seçim yapmaktır denilebilir. Günlük hareketimizin refleksi olarak düşünülen yürüme eylemi, sınırları aşmayı, yeni zirvelere tırmanmayı ve keşfetmeyi sağlar. Dada'nın karşı-form olarak başlattığı ve Sitüastyonist hareketin anlayışıyla zenginleşen yürüme eylemi bir sanatsal ifade aracı olarak birçok sanatçının malzemesine dönüşmüştür. Francis Alys bu sanat pratiğinin günümüz temsilcilerinden biridir. Alys'in kent içinde yürüyüşleri Charles Baudelaire'in flâneur[3] kavramına atıfta bulunur.

Sanatçı Alicia Framis ise kentsel yaşamda yaratıcı, sosyal etkileşim alanları tasarlayıp farklı sanatçılarla işbirliği yoluyla disiplinler arası çalışmalar sonucu geçici sanat platformları inşa eder, seyirci etkileşimini teşvik eden projeleri ile toplumun mekânsal, mimari ve ekonomik olarak örgütlenme biçimini irdelemekte ve organik deneyimleri önemsemektedir.



Görsel 3. Alicia Framis, 2000, Kentte Yalnızlık / Loneliness in thecity. Alicia Framis. Erişim:13.11.2019. http://aliciaframis.com.mialias.net/

Framis'in sanatçı Dré Wapenaar ile işbirliği sonucu Helsinki'de gerçekleştirdiği "Kentte Yalnızlık" projesi modern kent hayatında yalnızlık temalı uzun dönemli bir araştırmadır. Yıllarca aynı tema üzerinde farklı işler tasarlayan sanatçı, bu proje kapsamında yaklaşık 12x9 metrelik oval şekilli çadır tasarlamış ve bu çadırda katılımcılar için beş uyku kabini geri kalanı ise kamusal alanı oluşturmuştur. Bu yolla çadır, çok farklı kesimden insanları bir araya getirip fikirlerin paylaşıldığı, araştırıldığı ve gerçeklerin hemen test edildiği bir araştırma laboratuvarına dönüşmüştür. Söz konusu katılımcıların cep telefonunu getireceği ve diğer anonim katılımcılardan birini arayacağı bir etkinliktir. Herkesin aynı alanda olacağından aynı zamanda kişi ile gerçek bir temas kurulması olanağı mevcuttur. Cep telefonu

[3]Flâneur: Fransız yazar Charles Baudelaire'ye göre

> En ücra köşelerine kadar metropolü arşınlar ve modern hayatın bütün görünümlerini müthiş bir aşkla gözlemler, ayıklar ve hafızasının arşivine kaydeder. Kalabalıklarda barınır, kalabalıklarda nefes alıp verir, kalabalıklarda mest olur. Tebdil-i kıyafet gezer. Kimse onu fark etmez; o ise herkesi fark eder. İnsan sarrafıdır. Modern hayatın kahramanlarını o seçer. [...] Bedenini arayan gezgin ruh misali, istediği zaman istediği kişiye geçiverir. [...] Flâneur kılıktan kılığa girerken onlarda erimez, aksine her defasında bireyselliği yeniden pekiştirir. Bir dedektif gibidir; kalabalıkların peçelediği izleri sürer (2013, s. 33).

insanları birbirine bağlar, fakat aynı zamanda iletişim yanılsaması yaratır. Bu projede cep telefonunun işlevi ve etkisi sorgulanmaktadır (Görsel 3).

Eylemsel pratiklerin, gündelik yaşam mekânlarını tarif edilenden farklı kullanımlar ve anlamlarla donatarak sahiplenmesi ve kendine mal etmesi, bununda yaratıcı ve geçici müdahaleler biçiminde kendini gösterdiği ifade edebilir.

Görsel 4. Rebar, 2005, Park-(ing)Day / Park Günü. BeautifulTrouble. Erişim:11.12.2019. https://beautifultrouble.org/case/parking-day/

Geçici müdahalelere bir örnekte San Francisco'da "Rebar" adlı sanat ve aktivist kolektif hareketin Park(İng) gününde ölçülü park alanlarını geçici olarak umumi parklara dönüştürmesi ve kentsel alana meydan okumak, yeniden kullanmak için dünya çapında bir hareketi başlatmalarıdır. Grup üyeleri "yapılandırıcı müdahale" diye adını verdikleri kentsel mekânın farklı bir şekilde organize edilebileceği hakkında konuşmak yerine, eyleme geçmeyi seçmişlerdir. Özellikle kent içinde meydanlar, parklar gibi sembolik değeri olan mekânların işgal edilmeleri son yıllarda artarak devam eden bir eylem biçimidir. Bu işlerinde grup üyeleri, çimleri yerleştirdiler, saksı ağacı eklediler, sandalyelerini koydular ve birkaç saat boyunca geçici bir park oluşturdular (Görsel 4). Bu bağlamda "Park" kelimesini, park alanlarının olağan anlamında bozulma yerine, parkın ikinci anlamını ilgi çekici bir şekilde vurgulamak için kullandılar. Görsel 4'te görüldüğü üzere katılımcılar dayanışmacı ve kolektif pratikleri yoluyla yalnızca bir yeşil alan yaratmakla kalmamış, mekânı dönüştürerek sahiplenmişlerdir.

Bir diğer kolektif "Oda Projesi" 1997 yılında İstanbul/Galata'da çalışmalarına başlamış ve amaçları sanat üretiminde, gündelik yaşam pratikleri ve gündelik ilişkileri öne çıkartmak, kamusal alanda performatif sanat projeleri üretmek, ortak ve yaşayan kamusal mekân arayışı ve üretimiyle kentin gündelik yaşamında geçici durumlar inşa etmektir. Oda projesi,

gündelik yaşamda insanların dinamiklerini sorgulayan, insanlarla direkt diyaloglar kuran ve yeni fikirler üreten sanat projeleri yürütmektedir.

Görsel 5. Oda Projesi, 2009-2010, Kültürel Aracılar / CulturalIntermediaries. Oda Projesi. Erişim:20.11.2019. http://odaprojesi.blogspot.com/2013/

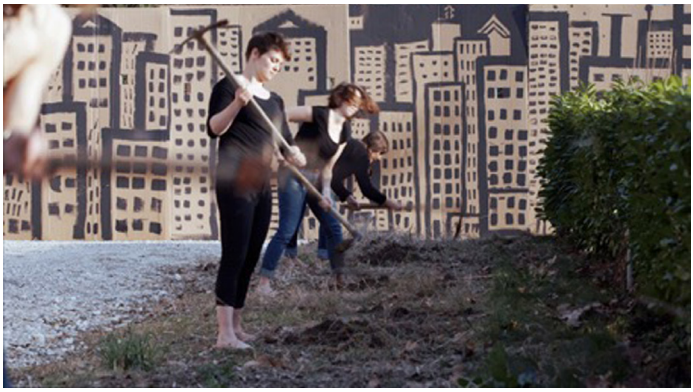
Oda Projesi, "Kültürel Aracılar" araştırma projesi kapsamında 2009-2010 döneminde İstanbul'un Anadolu yakasında Gülsuyu-Gülensu mahallesinde kentsel dönüşüm sürecine ve kent merkezi dışındaki mahallelerdeki kültür üretimine tanıklık etmek adına mahallede bir dükkân kiralamıştır. Güncel sanat projeleri üreten Oda Projesi, kültürel aracılar rolü üstlenerek mahallenin kuruluş, bir arada olma ve karar verme süreçlerini yani mahalle kültürünü tanımak ve mahalleliye ifade alanı açarak gerçekleşen diyalogları kayıt altına almıştır. Süreç içinde ortak karar sonucu tüm kayıtlar "Kendi Sesinden Gülsuyu Gülensu" adlı bir kitap haline getirilmiştir. Bu projede mahallenin kuruluş zamanı mahalle sakinlerinin kişisel anlatıları üzerinden karşı-bellek kayıtlarının oluşturulmasına katkı sağlaması açısından oldukça önemlidir. Ayrıca herkesin katılımına ve üretimine açık olması bağlamında kamusal açıklık, ortak karar alma mekanizmalarının geliştirilmesine katkı sağladığı ifade edilebilir. Proje, mahallenin kuruluşuna tanıklık etmiş kişileri projenin sürecine dâhil ederek edilgen olan seyirciyi etken kılmıştır. Bir yıl süre ile kiralanan dükkânda mahallenin belleğine yapılan yolculukla farklı deneyim alanları ve yeni durumlar oluşturulmuş, bu durum bir diyalogun başlamasına ön ayak olması açısından oldukça anlamlıdır (Görsel 5).

Başka bir sanatçı Jordi Colomer, heykel, video-art ve yerleştirme alanında çalışan bir sanatçıdır. Çalışmalarının merkezinde mekânın araştırılması yer alır. Fiziksel ve gerçek mekân, performans ve temsil alanı eserin oyun sahnesinde çakışır ve sanatçı tarafından "genişletilmiş tiyatro" olarak tanımlanan bir deneyim ortaya çıkar. Colomer, büyük şehirlerdeki şehir planlamasının ütopik doğasını araştırır ancak, aynı zamanda mimariye bağlı distopik çöküş ve yabancılaşmayı da irdeler.

Görsel 6. Jordi Colomer, 2011, Çatılardan İlan Etmek / Crıer Sur LesToits. JordiColomer. Erişim: 12.01.2020. http://www.jordicolomer.com/?lg=2&id=4&prid=87

Sanatçı, gittiği şehirlerin çatılarını yani erişilemeyen özel alanları gözlemler, çatıyı kenti izlemek için çok ayrıcalıklı noktalar-fiziksel bir yer olarak tanımlar. "Çatılardan İlan Etmek" projesi sanatçının uzun süreli araştırmalarındandır. 2011 yılında projenin yürütüldüğü Rennes'te, 24 poster (120x80cm) izleyicileri çatılardan bağırmaya davet eder. Sanatçı için çatılar, görünmez bir alana dönüşmüş, erişilemeyen unutulmuş ancak yine de var olan yerlerdir. Bu projeyle insanların bağırmak için çatılara çıkacağı tüm şehirlerde küresel ölçekte bir etki yaratmak, başkalarıyla iletişim kurmak istedikleri bir şeyi kamuoyuna duyurmak amaçlanmıştır (Görsel 6). Çatılar toplanmak için benzersiz alanlardır. İktidar alanlarının uzağında boşluğa, şehirdeki diğer insanlara seslenen bu eylem biçimi başka türlü ilişki kurma, anlama ve dinleme gibi bir mekânsal deneyimi içermektedir.

Görsel 7. Jordi Colomer, 2015, X-Şehir / X-VILLE. JordiColomer. Erişim: 03.12.2019. http://www.jordicolomer.com/?lg=2&id=4



Görsel 8. Jordi Colomer, 2015, X-Şehir / X-VILLE. JordiColomer. Erişim: 03.12.2019. http://www.jordicolomer.com/?lg=2&id=4

Jordi Colomer'in bir başka projesi, X-Ville kolektif çalışmayı teşvik ederek ütopyanın kolektif uzlaşının sonucunda mümkün olabileceğini iddia eder. Zamanın ve yaşamın örgütlenme biçimini yeniden düşünmeye sevk eder.

Sanatçının X-Ville projesi bir grup öğrencinin işbirliği ve Annecy şehri sakinlerinin katılımı ile iki haftada gerçekleşen bir ütopya-şehirdir. Bu kolektif çalışma video olarak kayıt altına alınmıştır (Görsel 7). Colomer, ütopyaların kolektif memnuniyetsizlikten doğduğunu bireysel memnuniyetsizliklerden kaynaklanan bu ortak memnuniyetsizliğe kolektif yanıt verilmesi gerektiğini dile getirmekte, kent sorunları, insanın özgürlük problemleri gibi çeşitli problemleri sanatına aktarmaktadır. Jordi Colomer'in birçok işinde ütopya fikri vardır. Memnuniyetsizlikler varsa her zaman ütopyalar olacaktır ve yeni şehirler yaratmadan da var olan şehirleri dönüştürmek ve davranışları değiştirmek mümkün olabilir anlayışını üretimlerine yansıtmaktadır.

Görsel 9. Urban Repair Squad, 2018, Gerilla Bisiklet Yolu / Guerrilla Bike Path. Urban Repair Squad. Erişim: 02.01.2020. https://urbanrepairs.blogspot.com/

“Kentsel Onarım Kadrosu” ise Toronto merkezli bir başka aktivist kolektif harekettir. Bu hareket farklı ülkelerde aynı amaçla ortak eylemler planlamaktadır. “Gerilla Bisiklet Yolu” adlı çalışmaları kent alanlarında izinsiz olarak gerçekleştirdikleri eylemlerine bir örnektir. Bu kolektif hareket, planlama eksikliğine dikkat çekmek için herhangi bir izin almaksızın çeşitli boya ve çıkartmalarla kamusal alanlara müdahalede bulunur. Bu çalışmada kolektifin amacı geleceğin inşasında kentsel ulaşımın nasıl olabileceğine dair çözümler geliştirip, eyleme geçmektir (Görsel 8). Kentsel Onarım Kadrosu, topluma kentlerin sahiplerinin kim olduğu sorusunu sordurur. Kent yönetiminde ve karar almada toplumun katılımını teşvik amaçlı eylemler planlar. Bu aktivist kolektifin eylem biçimi topluma bir şeyleri değiştirmenin bir yolunun da mevcut modeli geçersiz kılabilecek yeni bir model önermesidir.

Bu projeler ile sanatçılar Sitüasyonistlerin ortaya attıkları “dérive” kavramının mantığına uygun örnekler sunmaktadır. Sanatçıların, dérive’in yaratıcı ve oyun kurucu eylemleriyle yeni durumlar oluşturması sayesinde kentin normalde kullanılmayan veya verili kodlarla tanımlanmış mekânlarına farklı göz ve duyguyla bakabilmeyi, kentsel mekânlara karşı farkındalık geliştirmeyi ve kapitalist gündelik hayatın dönüşümünü amaçladıkları ifade edilebilir.

Sonuç

Bu araştırmanın amacı, kent alanlarında sanat pratiklerinin başka bir gündelik hayat inşa olasılığını tartışmaktır. Hepimiz yönlendirilen tasarlanan bir gündelik hayatın içindeyiz. 20. yüzyılın başlarından itibaren sanat hareketleri farklı sanat formlarıyla gündelik hayat eleştirisi kapsamında bir karşı duruş sergilemiştir. Metinde incelenen sanatçı pratiklerinde bu karşı duruşun benimsendiği ifade edilebilir. Sitüasyonist hareketin mirasının gündelik yaşamda doğrudan toplumsal bağ öneren aktivist sanat pratikleriyle günümüz sanatına yeni formlar ve ifade biçimleri kattığı, karşıt-kamusal alanlar yaratarak mekânlar ve ilişkileri yeniden üretebileceği ifade edilebilir.

Avangard hareketler, sanat ve eylemciliği birlikte pratiğe dönüştürmüş ve bu kavramların arasındaki sınırları bulanıklaştırmıştır. Kamusal alanda ortaya çıkan sanat pratikleri, bireyin değişim isteminin ve harekete geçme eyleminin aslında gündelik hayatın önemsizmiş gibi görünen memnuniyetsizliklerini düzeltmek arayışından ortaya çıktığını göstermektedir. Bu bağlamda, kamusal alan sanat pratikleri bireylerin özne olabilme ve ortak özgürleşme arzularına katkıda bulanabilir, dolayısıyla toplumsal sorunları ve toplumun demokratikleşme sürecindeki engelleri görünür kılan sanat uygulamaları başka bir gündelik hayatı inşa edebilir.

Kaynakça

Baudelaire, Charles. (2013). *Modern Hayatın Ressamı.* (A. Berktay, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Bonnet, Alastaır. (1992). Art, Ideology and Everyday Space: Subversive: Tendencies from Dada to Postmodernism. *Environment and Planning D Societyand Space,* s. 69-86. Erişim: 10.01.2020. https://journals.sagepub.com/doi/10.1068/d100069

Covery, Merlin. (2011). *Psikocoğrafya Londra Yazıları.* (S. Serezli, Çev.). İstanbul: Kalkedon Yayınları.

De Certeau, Michel. (2008). *Gündelik Hayatın Keşfi I*. (L.A. Özcan, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi.

Debord, Guy. (2010). Dérive Kuramı. Ali Artun (Ed.). *Sanat Manifestoları: Avangard Sanat ve Direniş.* (U. Kılıç, Çev.). s. 314. İstanbul: İletişim Yayınları.

Ferguson, Russel. (2019). Francis Alys' Magnetic Shoes "Walking Is A Kind of Resistance". *İmprovised life.* Erişim: 20.01.2020. https://improvisedlife.com/2019/02/22/francis-alys-magnetic-shoes-walking-drifting-strolling-kind-resistance/

Habermas, Jürgen. (2001). *İletişimsel Eylem Kuramı II.* (M. Tüzel, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Lefebvre, Henri. (2015). *Gündelik Hayatın Eleştirisi.* (I. Ergüden, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Rancière, Jacques. (2007). Siyasi Özne Olarak Sanatçılar ve Kültür Üreticileri: Neo-Liberal Küreselleşme Döneminde Muhaliflik, Müdahale, Katılımcılık, Özgürleşme Jacques Rancière. P. Tan & S. Boynik (Ed.). *Olasılıklar, Duruşlar ve Müzakere: Güncel Sanatta Kamusal Alan Tartışmaları.* (P.Tan ve S.Boynik, Çev.), s. 129-132. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Sheikh, Simon. (2007). Kamusal Alanın Yerine Ne mi? Ya da, Parçalardan Oluşan Dünya. P. Tan &S.Boynik (Ed.). *Olasılıklar, Duruşlar ve Müzakere: Güncel Sanatta Kamusal Alan Tartışmaları* (İ. Baliç ve E. Ayvaz, Çev.), s. 23-29. İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.

SANAT YAZILARI, 2020; (43): 377-399 / ARAŞTIRMA MAKALESİ

FOTOĞRAFIN DEĞİŞEN TUTUMLARI ÜZERİNE

ON THE CHANGING MANNERS OF PHOTOGRAPHY

DR. ÖĞR. ÜYESİ **ASLI IŞIKSAL**
Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Anasanat Dalı
asliisiksal@gmail.com
ORCID ID: 0000-0001-7175-617X

Öz: *Fotoğraf, dış gerçekliği birebir yeniden üretme gücü ile hemen hemen tüm alanların ilgisini çeken bir medyum oldu. Fotoğrafın teknolojik gelişim aşamaları, onun sadece içeriğini değiştirmekle kalmadı, aynı zamanda anlamını ve tanımını da değiştirdi. Ayrıca tüm toplumsal sınıflarda aynı şekilde kabul gören bu medyum, fizikten astrolojiye, hukuktan kriminale, bilimden sanata, coğrafyadan basına, sosyal medyadan uydu teknolojilerine kadar farklı alanlara hizmet etmiştir. Fotoğrafı bir iz, im ya da boş bir indeks olarak tanımlayan pek çok kuramcıya göre, bu medyumun kullanılmadığı bir saha, neredeyse yok gibidir. Fotoğrafın, farklı alanların ihtiyacını bu denli karşılayabilmesi, elbette onun gerçekliğe olan bağlılığının yarattığı doğası nedeniyledir. İster sanat alanında ister diğer alanlarda fotoğrafın ortaya koyduğu bu değişken kimlik, onu disiplinler arası, melez bir yapıya yerleştirmektedir. Buradan hareketle bu makalede hem sanat alanında hem de farklı alanlarda fotoğrafın zaman içinde değişen tanımı ve bağlamı, kuramcıların görüşlerine yer verilerek incelenmiştir.*

Anahtar Sözcükler: *Fotoğraf, Sanat, Fotoğraf Kuramı, Görsel Sanatlar.*

Abstract*: Photography has become a medium that has attracted the attention of almost all fields with its ability to reproduce the external reality exactly the same. The stages of technological development of photography not only changed its content but also changed its meaning and definition. Moreover, this medium, which is accepted in all social classes in the same way, has served for different fields from physics to astrology, from law to criminal, from science*

GELİŞ TARİHİ: 02.04.2020 | **KABUL TARİHİ:** 30.06.2020

to art, from geography to the press, from social media to satellite technologies. According to many theorists who describe photography as a trace, a symbol or an empty index, there is almost no field that this medium is not used. The fact that photography can meet the needs of different fields on such a scale is of course due to its nature created by its commitment to reality. This variable identity that photography reveals whether in the field of art or other fields, places photography in an interdisciplinary, hybrid structure. From this point of view, in this article, the changing definition and context of photography both in the field of art and in different fields are examined by including the opinions of theorists.

Keywords: *Photography, Art, Theory of Photography, Visual Arts.*

Giriş

21. yüzyılda bilişim ve iletişim teknolojilerindeki gelişim; toplumsal, ekonomik ve bilimsel açıdan insanlık tarihinin yön değiştirmesine neden oldu. Bir zamanlar sanayi devrimiyle birlikte anılan endüstri toplumu, 1980'lerden sonra internetin yaygın kullanımı ile birlikte yerini "Bilişim Çağı"na bıraktı. "İngilizce Information Age Almanca Informationszeitalter anlamında kullanılan Bilişim (enformasyon) Çağı, ağ toplumunun ortaya çıktığı bir dönemi imlemektedir (Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Information_ Age). Dünya üzerinde yaşayan tüm insanları bir potada buluşturma gücüne sahip bu ağ, mesafeleri kısaltarak coğrafi olarak uzak olan bölgelerde yaşayan insanların birbirinden haberdar olmalarına neden oldu. Dünyanın ilk oluşumundan bu yana biyoçeşitlilik, iklim ve jeomorfolojik açıdan bakıldığında da Antroposen Çağı olarak bilinen bu zaman dilimi, insanoğlunun dünyaya olan etkisinin en üst düzeye çıktığı bir dönemi temsil etmektedir. Hem bilgi hem de doğa yönünden insanın merkezde olduğu bir dünya kuramı, insanın teknoloji ile olan bağını da köklendirdi. Tek tuşla açılan pencereler, ocaklar, kapılar, kamera sistemleri, insansız hava araçları, 3d yazılımlar ve gelişen mimari yapılar, kendini geliştirebilen yapay zekalar, robotik kodlamalarla geliştirilen akıllı cihazlar, insansı robotlar ve bunların kullanım alanındaki çeşitliliği son 20 yılda hızla arttı.

Nesnelerin İnternet kimliği kazanması ve yeni nesil dijital yapılanmanın varlığı, insanın ekran ile olan ilişkisini temelden değiştirdi. İnsan, bu sayede cep telefonu, saat gibi akıllı aletlerden bazılarını, bedeninin ve uzvunun bir parçası olarak görmeye başladı. Böylesi teknolojilerle kuşatılmış bir dünyanın ışığında, yazının icadından sonraki en önemli kayda değer gelişme olan fotoğraf ise, hemen her alanın kullanım sıklığı nedeniyle neredeyse görünmez hale gelmiştir. Bugün fotoğraf çekmenin ne olduğunu sorgulamayız, fotoğrafları çekeriz, onlara bakarız ve onları depolayarak yanımızda taşırız ki gerçeklikleri yaygınlaşsın.

Fotoğraf çekme eylemi, fotoğraf makinesi ve fotoğrafın kendisi farklı anlamlara sahiptir. Susan Sontag, "Fotoğraf Üzerine" adlı kitabında, "Fotoğraf çekme eylemini, özünde görmeye değer, dolayısıyla fotoğrafını çekmeye değer bir olay" olarak tanımlar (2010, s. 2). Fotoğrafı çeken kişi dolayısıyla fotoğraf makinesine sahip olan kişi ise durumun tamamına hâkim olan tek kişidir ancak olaya dahil olmama durumu, onu etken bir göze dönüştürmektedir.

Fotoğraf çekme girişiminin en görkemli sonucunu ise, bize bütün dünyayı – bir görüntüler antolojisi şeklinde- kafamızın içine sığdırabileceğimiz duygusunu kazandırmak olduğuna dikkat çeken Sontag, fotoğraf toplamayı dünyayı biriktirmeye benzetir. Sontag'a göre;

> Bir şeyin fotoğrafını çekmek, fotoğraflanmış olan şeyi ele geçirmek anlamına gelmektedir. Bir başka deyişle bir şeyin fotoğrafını çekmek, dünyayla, insanda bilgilenme dolayısıyla, güçlenme-duygusu uyandıran bir şekilde ilişkiye girmektir. Bu anlamda fotoğraflanmış görüntüler, dünyayla ilgili tespitler olmaktan ziyade, dünyanın parçaları, herkesin yapabileceği ya da edinebileceği gerçeklik minyatürleridir (2010, s. 3).

Bu bağlamda Sontag'ın, fotoğrafın bizi güçlendirme alegorisi, analog fotoğraf makinelerinin sınırlı sayıda fotoğraf çekebilme kapasitesini ve dolayısıyla da dünyayı sınırlı bir şekilde biriktirebileceğimiz fikrini akla getirir. Bir zamanlar seçici ve sınırlı olan bu durum, 21. yüzyıl teknolojisi sayesinde, sonsuz fotoğraf biriktirme durumu ile yer değiştirmiştir. Kısaca bu veri depolama teknolojisi, kayda almayı içgüdüsel bir refleks haline dönüştürmüştür. O halde fotoğraf geçmişte neydi, şimdiki zamanda nedir? sorusunu sormak yanlış olmaz. Onun ilk icat olduğu yıllardaki anlamı ile bugünkü anlamı aynı mıdır? Fotoğrafın tekniği, onun bağlamını ve tanımını değiştirmekte midir? Fotoğrafın; ticaret, bilim, sanat, moda, belgesel ve basın gibi farklı alanlardaki kullanımı nasıl açılımlar sağlar? Bugün sorgusuz sualsiz fotoğraf çekme eylemi ve onun karmaşık yapısı, sanat fotoğrafına nasıl etki eder?

Fotoğraf Tekniğinin Gelişimi ve Değişen İçerik

Fotoğraf "Işık-yazısı" anlamına gelmektedir ve kelime olarak Yunanca ışık anlamına gelen "photos" ve yazı anlamına gelen "graphe" kelimelerinden oluşmaktadır. Bu bir anlamda, ışığı ve zamanı aynı anda kontrol etme kaygısına gönderme yapmaktadır.

> Fotoğraf, doğada mevcut gözle görülebilen maddi varlık ve şekilleri, ışık ve bazı kimyasal maddeler yardımıyla ışığa karşı duyarlı hale getirilmiş film, kâğıt veya herhangi bir madde üzerine saptayan fiziksel ve kimyasal bir işlemdir. Fotoğraf çekme eylemi ise deklanşöre basıldığı andan itibaren zamanı sabitler, ancak aynı zamanda zamanı çalar, tarihin mühürlendiği bir geçmişte adeta mütemadi bir şimdiki zamanda dayanak noktası kurar (Clarke, 2017, s. 14).

Fotoğrafın çıkış noktası Camera Obscura'ya dayanmaktadır. Latince karanlık oda anlamına gelen Obscura, Rönesans'tan beri kullanılan bir görüntü elde etme yöntemidir. Kısaca karanlık bir odaya açılan delikten içeri süzülen ışık, dışarıdan gelen görüntüyü ters bir şekilde duvara yansıtmaktadır. 1800'lü yılların başında bu yöntemden ilham alan pek çok kişi, fotoğraf üzerine basit deneyler yapmaya çalışmaktaydı. Tüm çabalara rağmen "1826 yılında Gras'ta yaklaşık sekiz saatlik bir pozlandırmadan sonra, evinin tavan arası penceresinden elde edilen görüntüyü ilk kez sabitleyen, Joseph Nicephore Niepce (1765-1833) oldu." (Clarke, 2017, s. 14). Elde edilen bu ilk görüntünün kalitesi çok düşüktü ve arkeolojik bir kalıntıyı çağrıştırıyordu. Niepce, Helyograf (güneş ile saptama anlamına gelen) adını verdiği bu tekniği, ışığın devinimiyle ve tonların siyahtan beyaza sıralanmalarıyla elde edildiğini vurguluyordu.

Görsel 1. Louis Jacques Mandé Daguerre, 1837, Daguerre'in Atölyesi / Daguerre Atelier. Wikipedia. Erişim: 31.03.2020. https://tr.m.wikipedia.org/wiki/Dosya:Daguerreotype_Daguerre_Atelier_1837.jpg

Parisli diyaromist Louis Jaques Mande Daguerre (1787 – 1851), Niepce'in helyografını geliştirdi ve yeni fotografik işlemi "dagerotip"i icat etti. 1837 yılında üretilen bu icadın özelliklerinden biri de detayları kaydetme kapasitesiydi. 1837 yılında çekilmiş Fotoğrafçının Stüdyosu ya da Nadire Kabini İçi (Interieur D'un Cabinet Curiosite), Niepce'de tamamen eksik olan bir netliğe ve detaya sahipti çünkü insansız, hareketin olmadığı bir çekimdi bu (Gösrel 1). Dagerotip'in durağan nesnelerle olan ilişkisi, onun mülkiyetin bir parçası olarak nesnelerin kusursuz bir şekilde kaydedilmesine duyulan hayranlığı ortaya çıkartmıştır.

Görsel 2. John William Draper, 1840, Dorothy Catrehine Draper'ın Fotoğrafı / The Photograph of Dorothy Catrehine Draper.
Wikiwand. Erişim: 31.03.2020. https://www.wikiwand.com/en/John_William_Draper

Sabit duran nesnelerin fotoğrafını çekmek, hareketli konulara göre çok daha basitti. Bu nedenle ilk dönem fotoğraflar, tekniğin henüz gelişmemiş olması nedeniyle iç mekânda çekilen portre ve natürmort fotoğrafları oldu. Özellikle portre çekimlerinde pozlama süresinin çok uzun olması, en ufak bir harekette fotoğrafın bulanık olmasına neden oluyordu. Böylece portre çekimleri için pozu sabit tutmaya yarayan düzenekler geliştirildi. Walter Benjamin, "Fotografinin Küçük Tarihi" adlı kitabında bu eylemi; "Bir aparatın önünde kısa bir süre durduktan sonra görünebilir dünyanın resmini, doğanın kendisi kadar canlı ve gerçek bir şekilde yakalayabilen bir bilinç deneyim olarak" tasvir eder (2014, s. 18). Sonuç olarak "fotoğraf çektirme eylemi, fotoğraf çektirme deneyiminin önüne geçtiği stilize edilmiş bir dizi pozisyon ve duruş şeklinde oluyordu." (Clarke, 2017, s. 17). Örneğin William Draper'ın (1811-82) kız kardeşinin bir dakikadan fazla kıpırdamadan durmak zorunda kaldığı çekimi, fotoğraf çektirme deneyiminin iyi bir özetidir (Görsel 2). Kısaca bu, dünyanın kendisini, fotoğraf makinesi karşısında durgun bir hale getirmesi anlamına geliyordu. 1915 – 80 yılları arasında yaşamış olan kuramcı Roland Barthes ise daha gelişmiş bir fotoğraf teknolojisinin içinde olmasına rağmen bu poz verme durumunu "Camera Lucida" kitabında şöyle ifade eder;

> Mercek tarafından izlendiğimi hissettiğim anda her şey değişiveriyor; Kendimi "poz verme" işlemine veriyor, bir anda kendim için bambaşka bir beden yaratıyor, bir görüntü öncesinde kendimi dönüştürüyorum. Bu aktif bir dönüşümdür: Fotoğrafın kendi keyfine göre bedenimi yarattığını ya da öldürdüğünü hissediyorum. Kendimi bu toplumsal oyuna bırakıyor, poz veriyor, poz verdiğimi biliyor ve poz verdiğimi bilmenizi istiyorum... Kısaca benim istediğim, bin bir tane değişken fotoğraf arasında itilip kakılan, yer ve yaşla değişen (hareketli) görüntümün her zaman (şu derin) kendim ile çakışmasıdır (2006, s. 23-24).

İlk başlarda insanların uzun süre ayakta durmasını sağlayan basit aparatlar yeterli olduysa da daha sonra ek eşyalar gerekti. Böylece kolonlar ve perdeler kullanılmaya başlandı. O zamanlar "Bütün stüdyolarda kumaşlar ve palmiye ağaçları, halılar ve şövalyeler bulunuyordu ve işkence odası ile taht salonu ve idam ile reprodüksiyon arasındaki yerlerde, belirsizlik içeren bir yerdi, tıpkı Kafka'nın erken dönem eserlerinden çıkma sarsıcı bir yer gibiydiler." (Benjamin, 2014, s. 28). Bu da yine, fotoğrafın içeriğini ve bağlamını değiştiren bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır.

Daguerrotype'ın, mutlak gerçekliğin temsiline insan elinden çıkmış bir resimden çok daha fazla yakın olması, dönemi için oldukça şaşırtıcıdır. Bu da onun gerçekliğinden şüphe edilmesinin aksine, o dönemde hayranlık uyandıran bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. "Daguerre, nesnelerin varlığından çıkarılabilecek sabit ve sonsuz bir iz'i mümkün kılmıştı. Ressam Paul Delaroche'un, "Bundan böyle resim ölmüştür" diye ağıt yakması boşuna değildi. Dagerotipin detayları kaydetme kapasitesi çok gelişmişti ve zaman ve mekânda somut bir varlık yapan "tam bir suret"ti" (Clarke, 2017, s. 15).

Fotoğrafın tam bir suret olmasını ilk dönemlerde hem burjuva kesim hem de sanatçılar eleştirse de bilim alanı ona diğer alanlardan daha çok sahip çıkmıştır. Örneğin, "Leipzigre Anzeiger", Fransa'dan çıkmış bu şeytan işini ve uçuşan akisleri yakalama isteğini Tanrı'ya şirk koşmak olarak değerlendirmiştir. "Tanrı insanı kendi suretinde yaratmıştır ve Tanrının suretini insan yapımı bir makineyle yakalamak mümkün değildir." demiştir (Benjamin, 2014, s. 8).

> Baudleire ise, fotoğrafın bir suret olmasını; hayal gücü, düş ve fanteziden ziyade onun görsel dünyanın birebir kopyası olmasına bağlamıştır. Ona göre sanat ile hakikatin böylesi şekilde birbirine yaklaşması, hayal gücünün yoksunlaşmasına katkıda bulunmaktadır. Fizikçi Arago ise "Mucitler, yeni bir şey icat ettiklerinde, bunu doğayı gözlemlemek için kullanırlar, bu bağlamda Arago, yeni tekniğin alanını, astrofizikten filolojiye kadar pek çok şeyin içine alacak kadar genişletmiştir: Artık gök cisimlerinin fotoğrafının çekebileceğimiz gibi, Mısır'daki hiyerogliflerin fotografik bir kaydını da tutabiliriz (Benjamin, 2014, s. 10)

Arago, bu görüşleri doğrultusunda diğer alanlara göre fotoğrafa daha çok sahip çıkmıştır. Bu tartışmaların ışığında, fotoğraf alanında yeni keşifler devam etmekteydi. Modern fotoğrafa geçilebilmesi için fotoğrafın çoğaltılması gerekiyordu çünkü dagerotipin, negative / pozitif işlemi yoktu. Orijinal ve tekti, ikiz (ayna) görüntüsü olmasına rağmen yeniden üretilemiyor, hassas yüzeyi kolayca çiziliyor ve dikkatle korunması gerekiyordu. Tıpkı bir mücevher gibi, fotoğraf makinesinin kendisi de fotoğraf çekme eylemi kadar önemli bir konuydu. Fotoğrafın bu ikili statüsü, onun hem nesne hem de bir görüntü olarak taşıdığı anlama vurgu yapar.

Modern fotoğrafın temelleri ise, fotoğrafın gelecekteki kültürel statüsü için şüphesiz temel bir öneme sahip olan İngiliz bilim adamı ve sanatçı Henry Fox Talbot (1800-1877) tarafından atılmıştır. Talbot, 1834 yılında yaptığı ilk dönem uygulamalarında kâğıt üzerine gümüş nitrat içeren ve fotojenik çizim olarak adlandırdığı şeylerle çalışıyordu.

> Talbot, dantel, çiçek gibi nesneleri duyarlı hale getirilmiş kâğıdın üzerine koyup, ışığa maruz bırakıyor ve siluet halinde görüntülerini kopyalıyordu. Görüntüleri, kendi ifadesiyle, çizilmesi ya da kopyalanması günler ya da haftalar sürecek bir emek gerektirirken, birkaç saniyelik bir zaman zarfında gerçekleştirilmesine olanak tanıyan doğal bir büyü ve doğal bir kimyanın bir parçası olan son derece gerçek ve aslına uygun görüntülerdi (Clarke, 2017, s. 18).

Böylece Talbot, Daguerre'in detaylı fotoğrafının aksine, nesneleri ayrıntılarından arındırıp birer siluete dönüştürerek yalınlaştırıyor, soyutluyor ve dolayısıyla ilk dönem fotoğrafın gerçeğin kopyası olma durumunu bir anlamda terse çeviriyordu. Talbot 1840 yılında ise kalotipi üretti, Yunanca güzel resim anlamına gelen kalotip ilk gerçek negative / pozitif fotoğraf işlemidir. Böylece tek bir negatiften sonsuz sayıda pozitif baskının alınabilmesi ilk kez mümkün olmuştur ve bugün de bu çoğaltım, fotografik yöntemlerin temeli olmayı sürdürmektedir.

Talbot'un çoğaltıma imkân sunan bu teknikte, kâğıt lifleri çoğu zaman baskının içinden görünerek, detayları bulandırmakta ve tonları söndürmekteydi, "Böylelikle çıplak gözle görünmeyen ayrıntıları göstermek yerine, fotoğraf, amprik dünya ile bu kusurlu kayıt arasındaki mesafeyi açmaktadır." (Kriebel, 2019, s. 14). "Fotoğrafın sonsuza dek kopyaladığı şey, aslında yalnızca bir kere olmaktadır. Fotoğraf, bu anlamda varoluş açısından asla yinelenemeyecek olanı, mekanik olarak yinelemektedir." (Barthes, 2006, s. 16). Bu da fotoğrafın tanımının sadece iki farklı teknik üzerinden bile değiştiğinin bir göstergesidir. Birisi tektir, orijinaldir ve tüm detayları gösterir; diğeri ise çoğaltılabilir, tekrarlanabilir ve kusurludur.

Dagerotip ve kalotipten sonra George Eastman'ın 1888'de ürettiği ilk Kodak makinesinin, "Siz düğmeye basın biz gerisini hallederiz" reklam sloganıyla ve uygun fiyatıyla, fotoğrafın kültürel ve ideolojik bağlamda endüstrileşmesine neden olmuştur (Wikipedia. https://en.wikipedia.org /wiki/You_Press_the _Button,_We_Do_the_Rest). Altmış yıl öncesinde makinelerin pahalı ve hantal olmasından dolayı nadir çekim yapılabilirken, artık her şey ve herkes fotoğraflanabilir statüsüne kavuşmuş, herkesin kendi dünyasının kaydı tutulabilir olmuş, böylece de fotoğraf, nihai bir demokratik sanat formuna dönüşmüştür. Kodak'ın çıkarttığı fotoğraf makinesinin yaygınlaşmasının ardından, her bireyin kendi tarihini kaydetmesini Susan Sontag "Fotoğraf Üzerine" adlı kitabında şöyle ifade eder;

> Her aile, fotoğraflar vasıtasıyla kendi familyasının bir portre-tarihçesini çıkarır (aile fertlerinin birbirine bağlılığına tanıklık eden taşınabilir bir görüntüler kutusu oluşturur). Fotoğraf, aile hayatının tehdit altındaki sürekliliğini ve süreç içinde kaybolmakta olan genişliğini hatırlatmaya, sembolik düzlemde yeniden oluşturmaya yaramaktadır. İşte bu hayali izler – fotoğraflar- dört bir yana dağılmış akrabaların sembolik varlıklarının bir nişanesidir. Bir ailenin fotoğraf albümü, o aileden geriye kalan tek şeydir (2010, s. 9-10).

Yüz yıl içindeki gelişmelerle fotoğraf makinesi artık birebir kayıtla ilgili değil, objektifin ötesinde bir şeyle ilgilidir. O halde fotoğraf nedir? En temel seviyede "fotoğraflamayla elde edilen görüntü, bir kopya mıdır? 19. yüzyılda dagerotip, heliyotip, kalotip, albumin baskı jelatin gümüş baskı, fotogravür ve fotojenik çizim gibi türlere, 20. yüzyılda polaroid, elektronik tarayıcı, dijital işlemler ve benzerleri eklenmiştir. Farklılıklar bize bir fotoğrafı oluşturan şeyin değişken doğasını ve özünde var olan karmaşıklığını hatırlatır. "Bir fotoğrafın anlamı, bir görüntü olarak etkileyiciliği ve bir nesne olarak değeri, her zaman kendisini "okuduğumuz" bağlamlara bağlıdır. Sunduğu sabit görüntü, mütemadi bir dönüşüm ve başkalaşım halindedir." (Clarke, 2017 s. 22).

Görsel 3. William Henry Fox Talbot, 1842 - 43, Kış Mevsiminde Bir Meşe Ağacı / An Oak Tree In Winter, Lacock.
British Library. Erişim: 31.03.2020. https://www.bl.uk/collection-items/invention-of-photography#

Fotoğrafı "saydam, transparan bir zarf" olarak tanımlayan Roland Barthes, onun dünya hakkında bilgi edinmek için, içinden baktığımız bir cihazın ötesinde bir olgu olduğunu ifade eder (Aktaran Clarke, 2017 s. 22). Fotoğrafın transparan bir yapı olarak metaforlaştırılması, John Locke'un Tabula Rasa'sını (boş levha) akla getirir. Bu bağlamda fotoğrafın temelde içinin boş olması ona, zaman içerisinde yeni ifade biçimleri yüklenebileceği anlamına gelir. Barthes'a göre; "Bu şu ya da başka bir zamanda fotoğrafı ve fotoğraf pratiğini içinde barındıran tarihsel olarak bağlantılı olaylar sürecini tanımlamaktadır." (Kriebel, 2019, s. 13). Barthes'ın bu görüşü, fotoğrafın tanımının sabit kalmaktansa, zaman içerisinde değiştiği yönündedir.

Fotoğrafın geçirdiği evrelere baktığımızda, ilk dönemde onun, gerçekliğin otomatik bir kaydı olarak karşımıza çıktığını görürüz. Buna göre erken dönem fotoğraf kuramları da sanat, bilim ve ticaret terimleri etrafında şekillenmiştir. 19. yüzyıl fotoğrafları, teknolojiye değil doğaya dayanmasından oluşur. Fotoğraflar, güneş resmi olarak addedilir ve doğanın elinden etkilendiği söylenir. Daha sonra ise fotoğraf, bireyin dışavurumu olarak ifade edildi ve bir süre sonra da "gerçekliğin bir duyarlılık doğrultusundaki yön değişiminin kaydı olarak düşünüldü. Burgin'e göre, "Yüzyıllar içinde, fotoğrafın sadece tanımı ve fiziksel yapısı değişmemiştir, onun kültürel algılanışı da değişime uğramıştır." (Aktaran Kriebel, 2019, s. 15).

Örneğin, fotoğrafın ilk görevi, burjuvazinin görünür olma isteğini yerine getirmek oldu. "1855 yılında gerçekleştirilen Büyük Sanayi Sergisinde fotoğrafa özel bir yer ayrıldı ve fotoğraf bu sayede ilk defa büyük bir kitleye tanıtılmış oldu." (Freund, 2006, s. 51). O güne kadar fotoğraf, seçkin sanatçılar ve bilginlerden oluşan küçük bir çevrede tanınıyordu. Sergi ile birlikte fotoğraf, geniş kitlelere seslenmeye başladı. Bu tarihe kadar fotoğraf makinesinin karşısına geçenler seçkin sınıf üyeleri idi ancak bu yavaş yavaş değişti.

> 1851'de Napolyon'un iktidara gelmesi ile orta sınıf için bir altın çağ idi. 1852'de çağdaşlarına göre pek eğitimli olmayan ve tüccar olan Disderi'nin Paris'te açtığı fotoğraf stüdyosu fotoğrafa büyük yön verdi. Disderi, boyutları küçülterek kartvizit portreleri üretti, bu da bizim bugün kullandığımız 6cm – 9 cm formatına yakın bir formattı. Disderi bu sayede fotoğrafı halka sunmuş oldu. Ayrıca kar elde etme amacıyla orduya fotoğraf hizmeti sunmayı önerdi ve 1861 yılında kabul cevabını aldı. Örneğin, Roger Fenton'un Kırım'daki savaş fotoğraflarını çekebilmesi için yanına 36 sandık alması gerekiyordu. Dolayısıyla bu ilk dönem savaş fotoğrafları çok yanlış fikir vermekteydi, çünkü askerleri sadece ateş hattının gerisinde dizili halde göstermekteydi (Freund, 2006, s. 51-97).

Disderi'nin başlattığı ve ardıllarının onu takip ettiği tüm bu gelişmeler, rekabeti ve farklı alanların medyuma olan ilgisini oldukça arttırdı. 1860 yılında fotoğrafla ilgili tek bir yasa bile yoktu. Hukukçu, kumaşçı, tüccar gibi farklı meslek gruplarından kişiler, fotoğrafçılık mesleği ile uğraşmaya başladı. Bu da fotoğrafın hangi alana ait olduğuna karar verme işini zorlaştırıyordu, çoğu zaman iş mahkemenin vereceği karara kalıyordu. "Fotoğrafçıların nasıl taraf alacakları açıktı: Savunma tarafı her defasında fotoğrafın sanat yapıtıyla bir tutulamayacağını ifade ediyordu." (Freund, 2006, s. 82).

Bu bağlamda kapitalist yapıdaki düzenlerin, farklı alanların penceresinden fotoğrafı nasıl şekillendirildiği daha net gözlemlenebilir. Fotoğrafın basın alalına girmesi çok büyük olaydır. Kitlelerin dünyaya bakışını değiştirmiştir. O güne kadar sokaktaki insan, ancak kendi sokağında, mahallesinde gerçekleşen olayları gözünde canlandırabiliyordu. Fotoğrafla birlikte dünyayı görmeye başladı.

> Kamuya mal olmuş kişilerin yüzleri, ülkenin farklı bölgelerinde hatta sınır dışında gerçekleşen olaylar, herkesin yakınına taşındı. Benjamin de bu durumu şöyle ifade eder: Eğlence ve modaya uygunluk adına yabancı toprakları, ilkbaharı ya da ünlüleri uzakta olanı yakına getiren fotoğraf (röportaj), kapitalist toplumun değerlerini yeniden üretir. Artık hiçbir şey **ERİŞİLMEZ DEĞİLDİR** (Kriebel, 2019, s. 19).

Bakışın genişlemesiyle birlikte dünya küçülür (Freund, 2006, s. 96). Kracauer, dünyanın küçülmesini ve uzak mesafelerin yakınlaşmasını, seri üretim fotoğrafa ve onun yeni bir bilinç endüstrisinin parçası olmasına bağlar ve çoğu eleştirmen gibi seri üretim fotoğrafın, toplumsal çöküşü başlattığını düşünür. Ona göre, basında teşhir edilen bunca fotoğraf, izleyiciyi kapitalist toplumun yüzeysel ve banal gerçekliği ile yüzleştirir. Kracaeur'ın tahminine göre fotoğraf kapitalist üretim biçiminin bir salgısıdır. Bu çöküşü hızlandıran sadece kapital düzenin varlığı ve fotoğrafın kullanım alanlarının çokluğu değildir, bunu sağlayan birkaç unsurdan biri de fotoğrafın teknik olarak gelişim aşamalarıdır. Örneğin küçük bir değişim gibi görünse de turistik kartpostalların icadı, fotoğrafın yaygınlaşmasını hızlandırmış ve toplumun çöküşüne katkı sağlamıştır. Turistik kartpostalları piyasaya süren ilk kişi François Borich'ti. Kartpostalın ardındaki gizli anlamları Giséle Freund, "Fotoğraf ve Toplum" kitabında şöyle ifade etmiştir.

> Satın alacağı kartpostalı seçen kişi, kendisini bunu tasarlayan kişi ile özdeş-

> leştiriyor. Kişinin bulunduğu yerden bir manzara fotoğrafını göndermesi, kendi yolculuk etme olanakları sergiliyor, yani toplumsal bir statüyü simgeliyor. Kısaca kartpostalın başarısı, küçük çapta ulaşılabilecek düşlerden, röntgencilikten, koleksiyon çılgınlığından ve de bir de elbette tembellikten kaynaklanıyor, çünkü kartpostal mektuptan çok daha hızlı yazılır (2006, s. 92).

Bir diğer unsur da fotoğrafta negatife rötüş yapma tekniğinin keşfidir. Bu tekniği Münihli fotoğrafçı Hampfstangl icat etmiştir. Franz Hampfstangl, rötüşlü ve rötuşsuz fotoğrafını 1855 yılında Fransa'da gerçekleştirilen sergide gösterdi. Fotoğrafın gelişim sürecinde oldukça önemli bir rol oynayan rötüş tekniği, aynı zamanda bir düşüşün başlangıcını da tetikledi. Çünkü "Abartılı ölçülerde ve gelişigüzel kullanılmasıyla birlikte, gerçeğe sadık çoğaltma tekniğinin tüm ayırt edici özelliği gidiyordu ve böylece fotoğraf gerçek değerini kaybediyordu." (Freund, 2006, s. 62). Bu şekilde fotoğraf dönemin beğenisine yaklaşıyordu. "Ressam Delaroche'un yumuşak hatlı ve kontürleri iyice yuvarlatılmış tabloların Delacroix'nin renklerindeki karmaşaya yeğleyen halkın beğenisine doğru ilerliyordu." (Freund, 2006, s. 63).

Fotoğrafta hatların yumuşaması, estetik kaygının ön plana geçtiği bir dönemi işaret eder ve gerçeklikten kopuşu temsil eden bu uzaklaşma, natürmort, portre gibi konulara bedeni de dahil eder. Bedenin devreye girmesi onun çıplak olarak da fotoğraflanmasının önünü açmış ve bu alan üzerinden servet kazanmak isteyen fotoğrafçıların da türemesine imkân sağlamıştır. "Bu tür davranışlar, ahlaka ve geleneklere karşı bir hakaret olarak görüldüğünden, 1850'ye doğru bu fotoğrafların kamuya açık olarak satılmasını yasaklayan bir yasa kabul edildi." (Freund, 2006, s. 83). Kısaca çıplaklığın kadraja girmesi, Kraucer'ın toplumun çöküşü savına verilebilecek en iyi örneklerden biridir. Günümüzde porno sektörünün de fotoğraf medyumuna dahil olduğunu düşünürsek, skandallar yaratan ilk nü fotoğraflar, fazla abartılmış bir tepki olarak kalmaktadır.

Fotoğraf tekniğindeki bir önemli gelişim de pozlama süresinin kısalmasıdır. Uzun pozlama süreci boyunca, özne adeta resmin içine nüfus etmekteydi ancak bu sürenin kısalması, kameraya bakarak poz vermenin sona ermesi anlamına gelmekteydi. Bu da fotoğrafın, Metz'in deyimiyle ölüm ile ilgili tanımlarını terse çevirmektedir. Metz, Kriebel'in aktardığına göre fotoğrafı ölümle eşleştirir;

> Hareketsizlik ve sessizlik, ölümün yalnızca iki yüzü değildir, bunlar ölümün temel sembolleri olup, onu aynı zamanda biçimlendirir. Fotoğraf çekme eylemi, "nesneyi bir anda bir dünyadan ötekine, bir zamandan diğerine kaçırır. Çekim anlık ve kesindir. Deklanşör bir silaha dönüşür. Film, bedenleri zaman içerisinde geri getirerek ölülere bir yaşam emaresi verirken, fotoğraf ise durağanlığından ötürü ölülerin hatırasını ölü olarak saklar (2019, s. 36-37).

Pozlama süresinin kısalması sonucu fotoğraf karşısında sabit olmamak yaşam enerjisini temsil eder, artık kameranın karşısı durağan değil, hareket halindedir ve bu filmin bıraktığı etkiyi sağlar, bu nedenle de en önemli gelişmelerden biridir.

Fotoğrafın kullanıldığı alanların çeşitliliği ve dolayısıyla tanımı her geçen saniye değişirken, fotoğrafçının da kim olduğu bu gelimlere bağlı olarak değişmektedir. Örneğin, Almanya'da savaş yılları süresince şiddetli bir sansüre maruz kalan basın, bir süre sonra yükselişe geçti. Bu dönemde, Almanya'nın büyük kentlerinde resimli dergiler yayımlanmaya başlandı. Yaklaşık iki milyon tiraja sahip olan bu dergiler, oldukça popülerdi. Gazete fotoğrafçılığının ve geliştirdiği modern yöntemin altın çağının başlangıcı böyle gerçekleşti. Basın organları için çalışan fotoğrafçılar, önceki nesil fotoğrafçılardan çok farklıydı.

> Aldıkları eğitim, giyim kuşam tarzları, hal ve davranışları bakımından, fotoğraflarını çektikleri kişilerden hiç farkları olmayan birer gentlemen'di her biri. Kibar davranışlar sergiliyor, farklı yabancı dillerde konuşabiliyorlardı, diğer konuklardan ayırt edilmeleri olanaksızdı... Fotoğrafçılar artık hangi meslekten geldikleri belli olmayan işçi sınıfına dahil değillerdi; servetini ve politik konumunu yitiren, ama toplum içindeki statüsünü koruyan soylulardan geliyorlardı (Freund, 2006, s. 104)

Kısaca fotoğrafın, ilk icat olduğu yıldan itibaren teknolojik gelişimi, onun anlamını değiştirmiştir. Bugün fotoğraf, hangi kara parçasına ait olduğumuzu belgeleyen, suçlu olup olmadığımızı sorgulatabilen, gözetleyen ve kayıt altına alabilen bir medyum olarak karşımıza çıkmaktadır. Fotoğrafın bu esnek yapısı, onun sadece anlamını ve içeriğini değiştirmekle kalmamış aynı zamanda fotoğrafçının kim olduğunu, statüsünü de belirlemiş ve fotoğrafın hangi alana ait olduğu hakkında tartışmaları da alevlendirmiştir.

Fotoğrafın Değişen Tutumları

Krauss'a göre fotoğraf, 19. yüzyılda da sıklıkla bilimin ve bilginin hizmetinde topografi, coğrafya, keşif ve araştırma söylemlerinin ayrılmaz bir parçası iken, bu pratikleri, fotoğrafın bir sanat olarak meşruluğunu savunan müze kurumu mensupları tarafından retrospektif biçimde estetik söylemlere eklemlenmiştir. Peter Galassi, "Fotoğraftan Önce" adlı sergisinin kataloğunda, "Buradaki amaç, fotoğrafın, bilimin sanat kapısına bıraktığı bir piç değil, Batı resimsel geleneğinin meşru bir çocuğu olduğunu göstermektir." demiştir (Aktaran Kriebel, 2019, s. 29).

Crimp, bu anlamda fotoğrafın bilgilendirme kategorisinden estetik bir kategoriye – kütüphaneden müzeye – etkili şekilde taşındığını ifade eder. Her ne olursa olsun bu taşınma işi fotoğrafın tamamen sanat alanında olamayacağının da bir göstergesidir. Zaten de Crimp'in açıklamalarına göre, fotoğraf özerk değildir ve modernist anlamda bir sanat değildir.

> Modernizm, sanat pratiğinin işlevsel paradigması iken fotoğraf- fotoğraflanan dünyayla fazlasıyla sınırlanmasından ve içinde bulunan söylemsel yapılara fazlasıyla dayanmasından ötürü – kendi özünü yansıtması ve tamamen sanatsal yapıları kullanan modernist bir sanat biçimi haline gelmesi fazlasıyla rastlantısal görülmüştür (Crimp, 1981, s. 8).

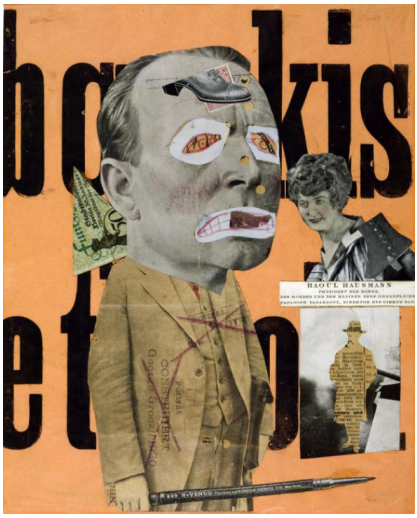
Yine de müze ideolojisi, fotoğrafı kaçınılmaz olarak bir sanat ve kült nesnesine dönüştürmüştür. Her ne kadar bu dönüşüm büyük bir değişimse de medyumun yapısı, sanat nes-

nesinin modernist anlamda "aurasını" yok etmeye müsaittir. Çünkü fotoğraf, selülozik negatiften sonsuz miktarda çoğaltılabileceği için bu durum orijinallik ve tekillik değerleri ile çatışmaktadır. Benjamin; fotoğrafın kutsal, özgün ve orijinal sanat nesnesinin "aurasını" yok ederek, kapitalist burjuva geleneğini paramparça ettiğini öne sürer. Onun tanımına göre;

> Aura, nesne ne kadar yakın olursa olsun hissedilen bir uzaklık deneyimi" olup kökleri bir zamanlar büyüde ve dini ayinlerde yatan sanat eserinin dünyevileşerek, tekillik, fiziksel özgünlük ve sanat nesnesinin geleneği gibi değerleri yücelten kült değerin bir uzantısıdır. Resimli mecmualar ve kısa belgesel filmler tarafından sunulan yeniden üretim, sanat nesnesinin aurasını yok eder (1969, s. 223).

Benjamin'e göre auranın imha edilmesiyle fotoğraf, sanatın ve ritüelin değil, siyasetin üzerine konumlanmaktadır. Modernist anlamda sanat eserinin aura kaybı, farklı eleştirmenler tarafından olumlu yorumlanmıştır. Malraux bu durumu, postmodern bir tavırla özgün ve kültürlerarası bir sanat anlayışına izin veren ve yeniden üretilen sanat eserlerinin devinimi için – kültürel bir kazanç olarak yorumlar. "Yeniden üretilmiş sanat eseri, iki boyutlu bir imge olarak gezinebilmekte ve dolayısıyla da Avrupa resimlerindeki imgelerin Hindu, Japon, Bizanslı heykellerle yan yana durdukları bir "hayali müzenin" yapıtaşı olmaktadır." (Yacavone, 2015, s. 77). Aksine yeniden üretilebilirlik ve kolay yaygınlaşmanın sanat eserine anti-elitist ve demokratik bir erişim sağlayabileceği gerçeği sağlamaktadır.

Anna Hoy, hem aura kaybı nedeniyle modernizmin dışladığı fotoğrafın statüsünü belirlemek, hem de diğer alanlardan farklı olarak bir ayrıma ulaşmak için metodolojik yöntemlere başvurur. Ona göre sanat fotoğrafını kategorileşmek en iyi çözümdür. Böylece sanat alanı için fotoğrafı beş farklı kategoriye ayırır: "Anlatısal (narrative), portreler ve oto-portreler, natürmort düzenlemeler, temellük edilmiş imgeler ve sözcükler, manipüle edilmiş baskılar ve foto – kolajlar. Elbette bu kategorilere ayırma işi fotoğrafın her alanda kullanılmasını tanımlamak için yapılmıştır." (Barrett, 2009, s. 93). Bütün bu kategorilerin farklı alt kategorileri de mevcuttur. Kategoriler konuya ya da biçime göre değil, fotoğrafların nasıl bir işlev görmüş ve görüyor olduklarına dayanmaktadır. Kuramcılar, fotoğrafı ne kadar kategorileştirmeye çalışırsa çalışsın, medyumunun yapısı onu, normsuz bir yapıya ve ucu açık bir konuma yerleştirmeye meyillidir. Bourdieu, fotoğrafı kategorileştirmenin yanlış olacağını savunan kuramcılardandır. Ona göre, fotoğrafın kendine özgü estetik normları yoktur, bu normları diğer sanatlardan ve akımlardan aldığı görüşündedir. Böylece fotoğraf sanatla hem temel bir dönüşümü gerçekleştirmenin hem belgelemenin bir aracı olarak birleşir.



Görsel 4. Raoul Hausmann, 1919-1920, Sanat Eleştirisi / The Art Critic
Tate. Erişim: 31.03.2020. https://www.tate.org.uk/art/artworks/hausmann-the-art-critic-t01918

Bu birleşmeyi ilk kullananlar Avangard sanatçılar oldu. Dada, fotomontaj yöntemini kullanarak bunu sağlıyordu. Fotomontojlarda genellikle birden fazla negatif bir araya getirilerek montaj yapılırken, "Dadaist sanat içinde hem birden fazla negatif kullanılıyor hem de çeşitli dergi, gazeteler, reklam afişleri ve atıklar vb. gibi birçok yardımcı malzeme kes yapıştır yöntemiyle kullanılarak fotomontaj uygulanıyordu." (Özdemir, 2013, s. 70) (Görsel 4). Bu sanatçıların amacı hayali olanla çeşitli zamanlarda yaşanan gerçeklikleri bir araya getirmekti. Fotomontaj politik ve toplumsal değeri olan konularda güçlü tepkiler yaratmak için de kullanılmaktaydı.

Bourdieu'nun bahsettiği belgeleme ve sanat arasındaki ince nüansı, Krauss, avangard sanatçıların fotomontaj tekniğinde bunu nasıl yakaladığını şöyle ifade eder;

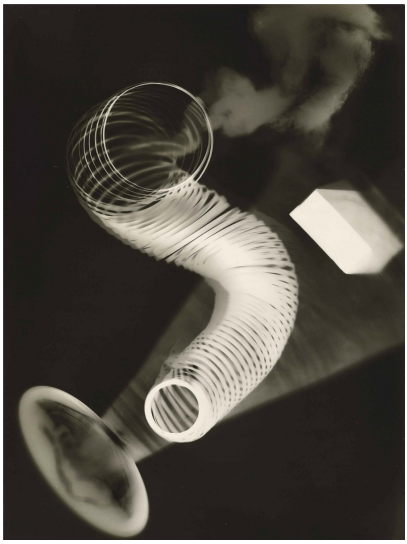
> Avangard, yalnızca "sanat fotoğrafı"nın büyük bir dikkatle koruduğu estetik özerklik fikrine savaş açmanın değil, belgesel fotoğrafın gelişigüzel kendiliğindenliğinin içerdiği "sanat olmayan" görünümündeki beklenmedik biçimsel kaynakları seferber etmenin de bir yolu olarak fotoğraf ağırlıklı gazetecilikten yararlanıyordu (2013, s. 50)

Kavramsal sanatın büyük bölümü de avangardların sebeplerine yakın bir neden ile fotoğrafa başvuruyordu. Bunun iki nedeni vardır, birincisi kavramsal sanatın sorguladığı sanat, sözgelimi metin ve imge arasında gidip gelen görsel çözümlemeler ile ilgileniyordu ve fotoğraf görsel alana bağlı kalmanın bir yoluydu. "İkincisi bu alanda kalışının kendisi özgül değildi. Fotoğraf yapısal bir öğeye bağımlı olması nedeniyle özerklik ya da özgüllük fikrine derinden karşı olarak anılıyordu. Böylece daha heterojen yapıdaki fotoğraf, asla özgüllüğe inmeyen sanatın doğasına ilişkin bir araştırmayı yürütmenin ana aracı haline geliyordu." (Krauss, 2013, s. 49).

Görsel 5. Anton Giulio, 1911, Dalgalanmak / Waving
Gugenheim. Erişim: 31.03.2020. http://exhibitions.guggenheim.org/futurism/photography/#0

Futurist sanatçılar ise fotoğrafta, Kronofotoğraf ya da Fotodinamizm olarak adlandırılan teknikler kullanıyorlardı. Örneğin;

> Giacoma Balla, bir olayın sıklıkla tekrarlanan evrelerini tek tek bir görüntüde sabitlemeyi, hareketi ve devinimi ifade etmenin yollarını arıyordu. Fotoğrafın an ile ilgilenmesini kırmaya çalışan Balla gibi Bragaglia'nın da Fotodinamizm çalışmalarının amacı, zamanındaki birçok sanatçı gibi, hareketin karmaşıklığını, ritmini, gerçeği ve maddeleşmekten ayrılmayı yansıtan görüntüler üretmekti (Özdemir, 2013, s. 67) (Görsel 5).



Görsel 6. Man Ray, 1922, İsimsiz / Untitled
Wikipedia. Erişim: 05.11.2020. https://en.wikipedia.org/wiki/File:Man_Ray,_1922,_Untitled_Rayograph.jpg

Sürrealistlerde ise fotoğrafta, Rayogram ve Solarizasyon gibi teknikler kullanılıyordu. Rayograf, nesnelerin siluet görüntülerinin gerçekleştirilmesidir ve ilk soyut fotoğraf sayılmaktadır. Man Ray, solarizasyon tekniğini figür çalışmalarında ve portrelerinde kullanmıştır ancak "Asıl amacı, sıradan nesnelerin asıl kimliklerini kaybedip yeni yapı ve şekillere dönüştürülmesine dayanan ışık ve kimyasal yolla şekillerin değiştirilmesi ve bozulması üzerinedir." (Özdemir, 2013, s. 76) (Görsel 6). Bu bir anlamda nesneleri kabuğundan söküp, ona yeni anlamlar yüklemenin ve böylece sanat yapmanın bir yoludur. Duchamp bunu şöyle tanımlar; "Bir kez bir nesneye bir sanat yapıtı olarak baktığımızda, o nesnenin nesnel işlevi kesinlikle sona erer. Sanat yapıtının özgül etkisi, işlevsel bağlamlarından alınmış koparılmış ya da sökülmüş nesneler deneyiminde yatar." (Aktaran Krauss, 2013, s. 48). Bu yüzden pek çok sanatçı hemen her dönem, fotoğrafları bağlı olduğu gerçeklikten kopartmaya ve yeni anlamlar üretmeye çalışmışlardır.

Bir yanda postmodern eleştirmenler fotoğrafın anlamının bağlama dayalı olduğunu ve kendi başına fotoğraf diye bir şeyin olmadığını ifade ederken, diğer yanda da fotoğraf medyumunu temel belirleyici niteliklerini tanımlamaya çalışan biçimci eleştirmenler bulunmaktadır. Kriebel'in aktardığına göre; Geoffrey Betchen, "Arzuyla Yanmak: Fotoğrafı Kavramak" adlı kitabında bu zıt eğilimleri ele alarak bunların aslında birbirine tamamen karşıt olmadıklarını dile getirir; "Postmodern eleştride halen bir töz mevcuttur, fakat bu kez bu töz değişmez bir doğada değil, kültürün değişkenliğinde saklıdır." (2019, s. 40). Sonunda fotoğrafın anlamı ya doğanın ya da kültürün değişkenliğinde saklıdır. Örneğin Batchen, Bayard'ın poz verdiği bu otoportrede, fotoğrafın birden fazla alanla olan ilişkisini sorgular. Ona göre bu fotoğraf,

> Hem bir performans, hem belgesel, hem kültür, hem de doğanın bir parçası olarak okunabilir. Betchen; fotoğrafın ilk dönemlerindeki ontolojik konumunun değişken, karmaşık ve çoğul olduğunu, özbilinçli bir biçimde temsil ile fenomenolojik gerçek arasında gidip geldiğine dikkat çekmiştir. "Artık tözün savaş alanını anlamsız bir sanat tarihsel biçimciliğin ellerine terk edemeyiz" diyen Betchen'e göre bu töz her fotoğraf maddesinin ve fotoğrafın söylemsel uzamında, baskının ve iktidarın işlemlerinde ikamet eder. İktidar, modern bir Batılı durum olarak fotoğrafın varoluş dokusunda bulunmaktadır (Kriebel, 2019, s. 40) (Görsel 7).

Görsel 7. Hippolyte Bayard, 1840, Boğulan Bir Adam Olarak Oto-portre / Self Portrait as a Drowned Man
Wikipedia. Erişim: 05.11.2020. https://en.wikipedia.org/wiki/Hippolyte_Bayard#/media/File:Hippolyte_Bayard_-_Drownedman_1840.jpg

Sanatçıların bu karışık medyuma yaklaşımı kadar, sanat yapıtını çoğaltma aracı olarak fotoğraf da başlı başına bir meseledir. Ölçüsüzce büyütülen bir ayrıntı, bir heykelin ya da bir resmin bütünüyle ilgili olarak edineceğimiz imajı farklı yönlere çekebilir. Michalengelo'nun Davut heykeli ile bir minyatür aynı boyuttaymış gibi görülebilir. Fotoğraf, bir sanat yapıtını, boyutlarını tanınmaz hale getirecek kadar çarpıtabilir.

> Bugün orijinali kilometrelerce uzak bir müzede bulunan bir sanat yapıtının tıpkı basımını, evde çalışma masasının ışığı altında incelemek mümkündür. Yüksek kaliteli tıpkıbasım Le musée chez soi (kendi evinde müze) Herkesin kendisine ait bir galerisi olmasını sağlar. Özgün yapıtları satın alamayanlar, kusursuz bir kaliteye sahip tıpkıbasım elde edebilirler (Freund, 2006, s. 104).

Sanat alanında verilen çok kanallı fotoğraf mücadelesinin yanı sıra onun estetikleştirilmesini eleştiren kuramcılar da mevcuttur. Marksist eleştirmen Sekula, "Fotoğrafın, gelişmekte olan kapitalist dünya düzeni bağlamı dahilinde ortaya çıkan ve artan bir iletişim biçimi" olduğunu söyler. Ona göre;

> Her fotoğraf imgesi, her şeyden önce, bir iletinin gönderilmesinden birisinin çıkar edindiğinin bir işaretidir ve fotoğrafın iki ucu açık anlamı vardır. Örn. onursal ve baskıcı biçimde çifte sistem olduğunu iddia eder. Bir yanda fotoğrafik portre (ki bu daguerreotype olarak ele alınır) "burjuva benliğin törensel bir temsilini sunarak belirli bir sınıf dahilindeki kimlik kavramlarını perçinlerken, diğer yandan Kriminal kimlik belirleme kisvesi altındaki portre fotoğrafı ise baskıcı bir işlev görerek, ötekinin, suçlunun, sapkının, toplumsal patolojinin – daha doğrusu say-

> gın bir burjuva olmayanın – arazisini oluşturacak sınırları belirler. Her muntazam portrenin polis dosyaları arasında nesneleşen bir yüzü vardır (1986, s. 346).

John Tagg"a göre ise "her fotoğraf belirli ve her anlamda önemli bozulmaların sonucu olup, herhangi öncel bir gerçeklik ile olası bir ilişkiyi derinlemesine biçimde sorunlu kılmaktadır. Tagg için fotoğrafın anlamı, "kurumsal pratikler ve iktidar yapıları yönünde daima ötelenir ve yer değiştirir. İncelememiz gereken, fotoğrafın kendisi değil, işte bu alandır (Tagg,1998, s. 2).

Sontag ise Sekula ve Tagg'ın görüşüne ek olarak ve benzer bir şekilde fotoğrafın estetikleşmesinden ziyade onun rolleri ile ilgilenir ve fotoğrafın temel toplumsal rolünü, sanatsal bir biçimden önce kitlesel bir biçim olmasına bağlar ve fotoğrafı fetiş bir konuma yerleştirir. Fotoğrafı toplumsal bir ayin, endişeye karşı bir savunma ve bir iktidar aracı olarak gören Sontag, fotoğraf çekme eylemini, kötülüğe karşı müdafaa sunan bir araç olduğunu düşünür. Ve yine bu medyum, zorlu deneyimleri idare edip ehlîleştirir ve darbeleri yumuşatır. Ancak bu durum ona göre fetişten pek de farklı değildir. Sontag'ın fotoğrafı fetiş bir nesne ile benzeştirmesine Burgin de katılır. Sigmund Freud'un fetiş kuramını, Lacan'ın bakış ve öznenin kurulumuna dair yazılarıyla birleştiren Burgin, bakma eyleminin, bakan kişinin ideolojik özne konumunu belirlediğine dair psikanalitik bir yorum ortaya koyar. Burgin'e göre;

> Görme sadece bakmaktan ibaret olmayıp, daima ve önceden öznenin tarihini barındırır. Bu analiz Lacan'ın dikiş (suture) kavramından faydalanır. Dikiş kavramı (görsel) bir ifadenin belirli bir söylem içerisindeki özneyi nasıl kapsadığı ve harekete geçirdiği ile ilgilenir. Burgin'e göre, fotoğraftaki ana dikiş anı, öznenin kendini kameranın konumuyla özdeşleştirmesidir. Egonun kamera – göz ile özdeşleşmesi dikizcilik ve narsizm, daha doğrusu temsil edilen bir nesne üzerinden denetleyici bir bakış ile o nesneyle özdeşleşme arasında gidip gelmektedir. Burgin, fotoğrafa bakış ile fetişistin bakışı arasında "yapısal bir türdeşlik" olduğunu savunur (1982, s. 190-191).

"Bir süre fotoğrafa bakmak hüsrana uğramaktır çünkü ilk bakışta pornografik bir haz verse de sonradan bu kesintiye uğrar, çünkü biz hala temsil edilen gerçekliğe ulaşamayız. Bakış kameraya aittir." (Burgin, 1982, s. 191). Kısaca bakan göz, görüntünün üzerinde bir otorite ile bu görüntüden yabancılaşma, arzu ve kopukluk arasında olarak gidip gelen bir deneyim yaşar. Burgin, "Bizlerin fotoğrafa bir bakıp, sonra da bakışlarımızı kaçırdığımızı, fotoğrafların uzun süre bakılmak için olmadığını ve daima kaçırılan bakışın yerini alacak bir başka fotoğraf olduğunu gözlemler." (Burgin, 1982, s. 191). Christian Mertz de, "Fotoğraf ve Fetiş" adlı yazısında, kayıp bir hazzın kaynağı olmasından ziyade ölüme karşı bir koruma olan fetişin ve fotoğrafın material ilişkileri arasındaki ilişkiyi vurgular. Metz'in bu yazıda, "kağıttan sessiz bir dikdörtgen" olarak tanımladığı fotoğraf, bir kaybın ifadesi olmakla birlikte, kayba karşı bir korunma sunar (Metz, 1985, s. 83).

Freud'un fetiş kuramı her zaman eril bir yapı üzerinden kurgulanır. Bu bağlamda ataerkil iktidar yapıları tarafından belirlenen fotoğraf ve bakmaya dair tüm alışkanlıkların da eril bir söylemi mevcuttur. Sözde saydam ve doğal fotoğraf medyumunu, başta cinsiyet ideolojisi

olmak üzere, kültürel ideoloji pazarlayan bir tüccar olarak tanımlayan Abigail Solomon Godeau; erkeğin izleyen, kadının ise izlenen bir konumda olduğunu söyler.

> Erkek bakışının aktif öznesi, kadının ise pasif nesne olduğu fotoğraflar üzerine yeniden üretim yollarını sorgulayarak bu mecazi kullanımlara meydan okur. Ona göre bu erkek / kadın eksenli nesne / özne ayrımı izleyicinin heteroseksüel olduğu varsayımından ötürü homoseksüelliği de bastırma işi görür (Kriebel, 2019, s. 37-38).

Kuramcıların fotoğrafın bir fetiş, iktidar ya da sanat nesnesi olup olmadığı gibi tartışmaları devam ederken, fotoğraf için esas en büyük ve en önemli kırılma yani analog fotoğraftan radikal bir kopuş ile dijitale geçiş evresi gerçekleşti. Kimyasal bir süreçten geçen selülozik tabanlı film şeritleri yerini, bilgisayar teknolojisine bıraktı. Dijital biçimde kodlanmış bu yeni görüntü biçimi, ilk olarak matematiksel bir veri olarak karşımıza çıkar. Analog fotoğrafı yaratan, film üzerindeki ışığa duyarlı bir malzeme iken, dijital fotoğrafta ise piksel adı verilen ışığa duyarlı resim hücrelerinin maruz kaldıkları ışığa orantılı olarak yaydıkları elektrik sinyalleri ile görüntü üretilir.

Dijital teknolojinin en önde gelen niteliklerinden biri maddesel dünyaya doğrudan hiçbir bağlantısı olmayan görüntüler üretme yeteneğidir. Basılarak maddesel halene gelene dek, görüntü soyut ve kısa ömürlüdür (Kriebel, 2019, s. 40). Tarihte ilk kez görüntü dinamik bir sistem olmuştur.

Mimarlık ve Medya Sanatları Profesörü William J. Mitchell, "Yeniden Ayarlanmış Göz: Fotoğraf Sonrası Çağda Görsel Hakikat" adlı kitabında analog ile dijital fotoğraf arasındaki kırılmalara dair sistemli bir açıklama sunmaktadır.

> Mitchell'e göre; geleneksel fotoğraflar büyütüldüklerinde, çapaklı ve bulanık olsa da daha fazla ayrıntı verir. Buna karşın dijital imaj ise kesinlikle sınırlı ve tonal bir çözünürlük ile sabit miktarda veri barındırmaktadır. Dijital bir imaj büyültüldüğünde, ızgaralı altyapısı görüntü ve bu büyültme ayrık kare biçimli pikseller haricinde yeni hiçbir şey ortaya çıkarmaz. **Değişkenlik ve manipülasyon**, dijital medyumun özünde yatmaktadır. S.40. Analog fotoğraflar bozulma olmaksızın çoğaltılamazken, dijital imajlar hiçbir bozulma imkansızın sonsuza dek kopyalanabilir. Dijital bir kopya değer kaybetmiş bir türetim değil, orijinalinden kesinlikle ayırt edilemez bir üretimdir (1992, s. 4-5).

Montaj ve manüple edilmiş olan görüntü dijital fotoğraf ile, gerçekçilik geleneği ise analog fotoğraf ile özdeşleşir. Yeni Medya Profesörü Lev Manovich ise, daha kışkırtıcı bir biçimde, "digital fotoğrafın aslında var olmadığını iddiasında bulunur. Manovich, "Mitchell'in dijital imajın sınırlı miktarda veri ve dolayısıyla da sınırlı detay sunduğu fikrini teoride doğru kabul etse de, "gerçekte yüksek çözünürlüklü imajlar daha fazla veriyi, analog fotoğrafta mümkün olmayacak ölçüde günümüzde daha ince detaylarla kaydetmeyi mümkün kılmıştır." (2003, s. 243).

Yani, madde nasıl anlam üretir? Farklı fotoğraf pratiklerinin maddesel ve fiziksel süreçleri, temsil edilen görüntünün anlamına nasıl katkıda bulunur? Fotoğraf sadece içerisinden

baktığımız değil, doğrudan kendisine baktığımız bir şey olarak karşımıza çıkar. Dijitalliğin ve sanallığın artan otoritesini ve her yerde oluşunu da göz önüne alacak olursak, fotoğrafa ve maddeselliğe dair bu sorular giderek daha karışık bir hale bürünmektedir. Fotoğraf üzerine Klasik Denemeler adlı kitabın 1980 tarihli baskısının girişinde Alan Tracktenberg ise şu gözlemde bulunur.

> Medyumun kendisi üzerine, evrimleşen karakteri, toplumsal ve kültürel nitelikleri, diğer medyumlar ile olan karmaşık ilişkileri ve oynadığı sayısız role dair dikkate değer ölçüde az çaba sarf edilmiştir. Bu ihmalin kısmen sebebi, fotoğrafın resim üretmenin tek yöntemi ve eşsiz, birleştirici görsel dil olduğuna dair varsayımında yatar (Tracktenberg, 1980, s. 7)

İster dijital olsun ister analog ister bir fetiş nesnesi olsun, ister bir sanat nesnesi kısaca fotoğraflar, Roland Barthes'ın da yazdığı gibi oldukça belirsiz bir sahanın ürünleridir. Fotoğraf, dağınık ve yerleşememiş bir alan olmayı tarih boyunca sürdürmüştür ve bugün instagram, thumblr, pinterest gibi sadece görsel dünyaya hizmet eden sosyal paylaşım sitelerinin varlığı ve amacı, işi daha da ileriye götürmüş ve tüm pratiklerin birbirine eklemlenmesine ve karışmasına neden olmuştur.

Sonuç

Fotoğraf üzerine çalışan pek çok kuramcı, fotoğrafın boş bir index olduğu konusunda hem fikirdir. Bu ortak fikre göre, fotoğraf; hemen her dönem, içinde bulunduğu zamanın kültürel sistemleriyle donatılmış "bağlam"lar doğrultusunda şekillenmiş ve değişmiştir. Fotoğrafı kodsuz bir mesaj olarak tanımlayan Barthes, bu durumu tek bir cümlede şöyle ifade eder. "Fotoğraf ne zaman dolaşıma girerse o zaman kültürel olarak kodlanır." (Kriebel, 2019, s. 21).

Örneğin; siyah beyaz fotoğraflarla renkliler, büyük ve küçük görüntülerle kare veya dikdörtgen hatta dairesel görüntüler arasındaki farklılıklar, gözümüze büyük bir farkmış gibi gelmez. Çünkü çoğu zaman fotoğrafın anlamının değiştiğini unuturuz. Oysa bir fotoğraf, gazetede, dergide, galeride, albümde, çerçevede, duvarda, cüzdandan çıkarıldığında, belge üzerinde, bir madalyonda, bir negatifte ya da dijital bir ekranda yer aldığında anlam olarak çok değişir. Hatta Barthes'ın deyimiyle "Bir fotoğrafın anlamı, "muhafazakâr L'Aurore'dan (gazete), komunist L'Humanite'ye aktarıldığına bile değişebilir." (1972, s. 112).

Her bağlam değişikliği, fotoğrafın "anlamı"na ve "statüsü"ne dair kavrayışımızı etkileyerek, onu bir nesne olarak değiştirir, tanımlarını ve değerini başkalaştırır.

> Bir pasaportun üzerindeki pasaport fotoğrafının, resmi bir kimlik işareti olarak (kendi içinde altta yatan bir dizi karmaşık ilişkiyi yansıtan) sabit bir işlevi vardır, fakat aynı görüntü bir galeride, bireysel bir fotografik uygulamanın eşsiz bir örneği olarak tanımlandığında, beyan edilen statüsüne bağlı olarak tamamen farklı övgüler toplayabilir (Clarke, 2017 s. 22 – 23).

Fotoğrafın ne olduğuna dair varoluşsal karışık yapı, sanat alanı için de geçerlidir. Örneğin,

pek çok kuramcı gibi Zayas da fotoğrafı sanat olmaktan çıkarır ancak onun sanata dönüşebilen bir medyum olduğunu vurgular. Bu ifade önemlidir çünkü "sanat fotoğrafı" "saf" kavramsal idealleştirilmenin bir sonucudur. Ona göre; "İzleyicinin üzerine düşüneceği bir alan bıraktığından görsel sanatlar fotoğrafı, yalıtılmışlık duygusunu sürdürür, zira yöneltilen sorular kültürel ya da politik olmaktan ziyade hepsini içinde barındıran kavramsaldır." (Clarke, 2017 s. 189).

Bu anlamda fotoğraf hem geçirdiği teknik gelişmelerden hem de tüm alanların ortak kullanımında olmasından dolayı dönüşüme uğramış tarihtir. Bu medyum, helyograftan dijital fotoğrafa, basından sanata, fetiş nesnesinden turistik imgeye kadar anlam değiştirerek var olmuştur. Bugün yüz tanıma sistemlerinden askeri teknolojilere, güvenlik sektöründen tıbbi cihazlara, haritalamadan uzay teknolojilerine, sosyal medyadan gösteri dünyasına kadar pek çok farklı alan, fotoğrafın varoluşsal gücünü kavramıştır. Bu nedenle fotoğraf, bir saniye önce anı için kullanılırken, bir saniye sonra Panoptikon'un gözü yerine geçebilir ve her şeyi gözetleyen, fişleyen ve kaydeden konumuna yerleşebilir. Medyumun karmaşık yapısı gün geçtikçe daha da belirsizleşmektedir ve belirsiz olmaya devam edecektir. Kısaca Barthes'ın deyimiyle, "FOTOĞRAF, her şeyden önce HER ŞEKLE GİREBİLEN bir medyum" olmayı sürdürecektir (Aktaran Clarke, 2017 s. 22).

Kaynakça

Barrett, Terry. (2009). *Fotoğrafı Eleştirmek, İmgeleri Anlamaya Giriş.* (Y. Harcanoğlu, Çev.). İstanbul: Hayalbaz Kitap.

Barthes, Roland. (1972). *Myth Today, Mithologies.* New York: Noonday Press.

Barthes, Roland. (2006). *Camera Lucida Fotoğraf Üzerine Düşünceler. (*R. Akçayaka, Çev.). İstanbul: Altıkırkbeş Yayın.

Benjamin, Walter. (1969). *The World of Art in The Age of Mechanical Reproduction.* (H. Zohn, Çev.). New York: Scokhen.

Benjamin, Walter. (2014). *Fotografinin Küçük Tarihi.* (B. Tanyeri, Çev.). İstanbul: Altıkırkbeş Yayın.

Burgin, Victor. (1982). *Photography, Fantasy, Function.* London: Macmillian.

Clarke, Graham. (2017). *Güzel Sanatların Bir Dalı Olarak Fotoğraf.* (M. Aydemir, Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Douglas, Crimp. (1981). The Museums's Old / The Library's New Subject. *Parachute,* 22, s. 8.

Freund, Giséle. (2006). *Fotoğraf ve Toplum. (*Ş. Demirkol, Çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.

Sontag, Susan. (2010). *Fotoğraf Üzerine.* (O. Akınhay, Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.

Krauss, Rosalind E. (2013). Fotoğraf'ı Yeniden Keşfetmek. Caner Aydemir (Ed.). F*otoğraf Neyi Anlatır*, s. 45-65. İstanbul: Espas Sanat Kuram.

Kriebel, Sabine T. (2019). Fotoğraf Kuramlarının Kısa Tarihi. James Elkins (Ed.). *Fotoğraf Kuramı*, s. 13-48. İstanbul: Espas Sanat Kuram.

Manovich, Lev. (2003). The Paradoxes of Digital Photography. Liz Wells (Ed.). *The Photography Reader*, s. 240 – 249. New York: Routledge.

Metz, Christian. (1985). *Photography and Fetish. October,* 34, s. 83 – 87.

Mitchell, William J. (1992). *The Reconfigured Eye: Visual Truth in the Post-Photographic Era.* Cambridge: MIt Press.

Özdemir, Beyhan A. (2013). Çağdaş Sanat Akımları ve Fotoğraf. Caner Aydemir (Ed.). *Fotoğraf Neyi Anlatır*, s. 65-74. İstanbul: Espas Sanat Kuram.

Sekula, Alan. (1986). The Body and the Archive. *October,* 39, s. 3 – 64.

Tagg, John. (1998). *The Burden of representation: Essays on Photographies and Histories.* Amherst: Masachussetts Press.

Tracktenberg, Alan. (1980). I*ntroduction Classic Essays on Photography.* New Haven, CT: Leete's Island Books.

Wikipedia. Erişim: 30.03.2020. https://en.wikipedia.org/wiki/Information_ Age

Wikipedia. Erişim: 30.03.2020. https://en.wikipedia.org/wik i/You_Press_the_Button,_We_Do_the_Rest

Yacavone, Kathrin. (2015). *Benjamin, Barthes ve Fotoğrafın Tekilliği.* (S. Atay, Çev., M. Tulmen, Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayıncılık.

SANAT YAZILARI, 2020; (43): 401-417 / ARAŞTIRMA MAKALESİ

KÜLTÜREL SÜRDÜRÜLEBİLİRLİK BAĞLAMINDA GEÇMİŞTEN GÜNÜMÜZE GUALDO TADİNO SERAMİKLERİ ve RUBİ (YAKUT) LÜSTERİ

GUALDO TADINO CERAMICS FROM PAST TO PRESENT and RUBY LUSTRE IN THE CONTEXT OF CULTURAL SUSTAINABILITY

PROF. **BURCU KARABEY**
Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Seramik Anasanat Dalı
burcukarabey@mu.edu.tr
ORCID ID: 0000-0002-9765-243X

Öz: *Seramik sanatı malzemeye dayalı özelliği nedeni ile binlerce yıllık geleneklerin günümüze taşınmasına ve tarihi mirasların yeniden canlandırılarak sürdürülmesine olanak tanır. Günümüzde İtalya'da Perugia'nın Umbra Bölgesi Gualdo Tadino örneğinde de bu duruma tanık olunmaktadır. Sürdürülebilirlik kavramı günümüzde pek çok alanda kapsayıcı tanımı ile karşımıza çıkmaktadır. Kültürel sürdürülebilirlik bağlamında Gualdo Tadino kentine ait seramik üretiminin bu konuda örnek teşkil ettiği görülmüştür. Bu araştırmada kültürel sürdürülebilirlik kavramı, İtalya'nın Perugia ilinde, Umbra Bölgesi'nde bulunan Gualdo Tadino kentindeki seramikler; mayolika üretimler, yöreye özgü üretim olan Rubby lüsterinin yapım süreci, muffle fırınları ve teknik bilgisi incelenerek; müzeler ile Gualdo Tadino sokaklarında yer alan örnekler ve güncel uygulamalar üzerinden değerlendirilmektedir.*

Anahtar Sözcükler: *Rubi (Rubby)-Yakut Lüsteri, Mayolika, Seramik, Sanat, Muffle Fırın, Sürdürülebilirlik.*

GELİŞ TARİHİ: 20.07.2020 | **KABUL TARİHİ:** 21.09.2020

Abstract: *According to the material based speciality of ceramic art, it allows thousands of years of tradition to be carried on and revitalize the historical heritage. Today, this situation is also witnessed in the case of Gualdo Tadino in the Umbra region of Perugia in Italy. It is faced with the concept of sustainability in many fields with its inclusive definition. In the context of cultural sustainability; it is seen that ceramic productions of the city of Gualdo Tadino are the examples in this respect. In this research, Maolica productions, local, specific production process of Rubby lustre, muffle kilns and technical information ceramics in Gualdo Tadino in Perugia- Italy, is examined through examples in the museums, in the streets of Gualdo Tadino and through the contemporary practices.*

Keywords: *Rubby Lustre, Maolica, Ceramic, Art, Muffle Kiln, Sustainability.*

Giriş

Çağımızda dünya kaynaklarının sınırlılığı, nüfus artışı, teknolojik gelişmeler, iklim değişikliği, hızlı yaşam ve tüketim kültürü, salgın hastalıklar gibi çeşitli nedenlerle yaşamlarımızdaki değişim ve dönüşümler sürdürülebilirlik kavramının önem kazanmasına neden olmuştur. İlk defa Dünya Doğa Koruma Birliği (IUCN) tarafından 1982'de gündeme gelen sürdürülebilirlik kavramı, insanların içinde yaşadığı ve yararlandığı ekosistemin ve bu sistemde yer alan kaynakların en elverişli yönetimini ve ekosistemler ile türlere zarar vermeyecek biçimde kullanımını öngörmektedir (Aktaran Tosun 2009, s. 1). Sürdürülebilirlik kavramı, pek çok alanda değerlendirilmektedir. Ana akım sürdürülebilirlik düşüncesi çevresel, sosyal ve ekonomik olmak üzere üç temel başlıkta ele alınmaktadır (Adams, 2006, s. 2). Sosyal boyutu ile kültürel sürdürülebilirlik bağlamında düşünüldüğünde; toplumlara özgü kültürel değerlerin içinde yaşanılan zamanın koşullarının yansıması ile korunarak ve geliştirilerek sonraki kuşaklara aktarımı olarak tanımlanabilir. Sürdürülebilirlik "...geleceğe inancı güçlendirerek, gelecek nesillere, yaşanabilir ve yaşamaya değer bir dünya bırakma sorumluluğu"dur (Çelik, 2019, s. 148). Kültürel değerler dinamik olgulardır ve değişime uğrarlar. Hannerz bu durumu şöyle açıklar; "...her toplumsal ve kültürel sistem, kendi iç katmanlarıyla, çevresiyle, tabiatla canlı bir ilişki içindedir ve bu ilişki yeni formlar, anlayışlar ve değerler doğurmaktadır." (Aktaran Duran, 2011, s. 304-305). Seramik sanatçısı Janet De Boos seramik uygulama alanında sürdürülebilirliğin görünmesinin çeşitli yolları olduğunu ifade eder ve ekonomik sürdürülebilirlik; çevresel sürdürülebilirlik: kaynaklar; çevresel sürdürülebilirlik: atık ve ürün; etik/insani sürdürülebilirlik, bireysel ve entellektüel sürdürülebilirlik konularına dikkat çeker (Harrison, 2013, s. 84). Kültürel sürdürülebilirlik üzerine düşünürken; kültürün dinamik yapısını kavramak, değerlerin güncel olanla uyumunu ve toplumsal yapıdaki çokluğun ritmini öngörmek önemlidir. Bununla birlikte; kültür derin bir düşünme ve dikkat ile ilişkilidir ve günümüzde çeşitli bilgi kaynakları ve işlemler arasında ani odaklanma değişiklikleri sonucu, dağınık dikkati işaret eden hiper-dikkat, yaratıcı süreci doğuran derin dikkat ve sıkıntıya imkan vermemektedir (Han, 2019, s. 24-25). Kültürel sürdürülebilirlikte dağınık ilgiden çok derin dikkat ve yaratıcı süreç; konsantrasyon ve yoğunlaşma, anımsama, hafıza, bellek konuları dönüşerek kültürel kodlarla yeni form, anlayış ve değerlerin öne çıkmasına katkı sağlayacaktır. Çağımızın hızlı yaşayış ve performansa dayalı ritminde, yoğunlaşma yoksunluğu olumsuz sonuçlara neden olabilmektedir.

Bu araştırmada İtalya-Perugia- Umbra bölgesi Gualdo Tadino kentinde köklü bir geleneğe dayanan mayolika seramiklerinin üretimi ve güncel durumu; bireysel, toplumsal ve entellektüel boyutuyla kültürel sürdürülebilirlik bağlamında incelenmektedir. Seramik alanında kullanılan malzeme, hammadde, uygulama teknikleri, pişirim yöntemleri çok ve çeşitlidir. Seramik malzeme, tarihi yansıtıcı özelliği ile günümüz sanat ve tasarımcıları için çağdaş uygulama imkanları sunabilen bir malzemedir. Gualdo Tadino tarihi seramikleri ile ve bu geleneği çağdaş bir çizgiye taşıma çabaları ile dikkat çekmekte olan ve sanatında sivil tarihi yansıtan bir kenttir. Görsel 1'de kentin harita üzerinde konumuna yer verilmiştir. Günümüzde kentte uluslararası etkinlikler düzenlenerek ve geleneksel üretim sürdürülerek,

çağlar boyunca süren bu gelenek canlı tutulmaya çalışılmakta; böylece kültürel sürdürülebilirliğe katkı sağlanmaktadır. Gualdo Tadino'nun sokaklarında, evlerinde, okullarında, atölyelerden, reklam panolarına, kiliselerden, açık alanlara, kamusal yapılardan mezarlıklara, dini konuların işlendiği ya da yaşamdan anların betimlendiği mayolika örnekleri ile karşılaşılması, kentlilerin yaşamlarında seramik sanatının köklerinin ne derece derin yer aldığının kanıtı niteliğindedir (Görsel 2, 3, 4, 5, 6). Storelli ve Becchetti, "Gualdo Tadino Kamusal Seramikleri" adlı kitaplarında kamusal alanda yaşamda yer alan seramik uygulamaları -bu zengin kültürel birikimi- "Antik Dini Buluntular, Geleneğin Devamı Dini Eserler, Binaların Dış Mekan Süslemeleri, Reklam Tabelaları, Kilise ve Mezarlıklardaki Şapellerdeki Dekorlar, Kamusal Alanda İç ve Dış Mekanda Yer Alan Eserler (Belediye Binası, Okullar, Bahçeler), Eski Şehir Merkezinde Yer Alan Antik Kapıların Dekorasyonu, "Della Robbia" Tarzında Diğer Seramikler" gibi başlıklar altında detaylı olarak incelemektedirler (2006, s. 1-164)

Görsel 1. İtalya'da Mayolika seramik üretim merkezlerinden birisi olan Gualdo Tadino kentini gösterir harita. Giografia Italiana –Gualdo Tadino Umbria. Erişim:17.07.2020. http://luirig.altervista.org/geography/it/index.php?rcn=3175722&city1=Gualdo+Tadino

Görsel 2. Gualdo Tadino sokaklarında yer alan mayolikalardan bir örnek. Kişisel Arşiv.

Görsel 3. Gualdo Tadino sokaklarında yer alan mayolikalardan bir örnek. Kişisel Arşiv.

Görsel 4. Gualdo Tadino sokaklarında yer alan mayolikalardan bir örnek. Kişisel Arşiv.

Görsel 5. Gualdo Tadino sokaklarında yer alan mayolikalardan bir örnek. Kişisel Arşiv.

Görsel 6. Perugia Bölgesi haritasını, kentteki önemli binaları, kentin armasını ve kentin önemli kişilerini gösterir mayolika duvar uygulamalarından örnekler. Kişisel Arşiv.

Mayolika - Lüster Seramikleri ve Üslup Özellikleri

Mayolika dekorları; gözenekli ve renkli kil bünyenin kalay oksit içeren beyaz örtücü (opak) sır ile sırlanarak, ham sır üzerine renkli sır ve metal oksitlerle uygulanan, sır içi tekniği olarak da bilinen, bir seramik dekor tekniğidir. Söz konusu teknikte çok renkli uygulamalar yapılabilmekte; üçüncü pişirim ile lüster efekti elde edilmektedir. Mayolika ve lüster teknikleri, seramik yüzey üzerinde resimsel çalışmalara ve dekoratif etkilere imkan tanır. Çizer, lüsterli iş ve mayolika terimlerinin yanlış kullanıldığına dikkat çeker;

> Lüsterli işin İtalya'ya özgü adı "mayolika" (mayolika) dır. Bu ad olasılıkla İspanya ile ilintilidir. Ancak bu sözcük yanlış olarak, kalay sırlı kapların geneli için kullanılmıştır. Oysa, 15.ve 16. yüzyıllarda sadece lüsterli işler için kullanılıyordu. Kalay sırlı işlere ise "Bianchi" yani beyaz iş deniyordu. Günümüzde mayolika deyimi; bezemelerin örtücü ham sır üzerine yapıldığı anlamını taşır. Bu teknikte ham sır üzerine uygulanan boyalar pişirim sırasında sırın içine gömüldüğü için bu uygulamaya aynı zamanda "sır içi" bezeme de denilmektedir (2010, s. 79).

M.Ö. 750'lerde Çin'den Ortadoğu'ya ihraç edilen seramiklerin etkisi, ilk kez Ortadoğu'da Basralı çömlekçiler tarafından bölgede bulunan yerel kaynaklarla, sarı renkli bir bünye üzerine kurşun bazlı sıra kalay oksit karıştırılarak, bünye maskelenerek, opak beyaz bir etki elde edilmesi ile sonuçlanmıştır. İslam dünyası ile daha sonra Avrupa'ya yayılan kalaylı sır tekniğinin kökleri de burada yatmaktadır (Liefkes, 2009, s. 96). Mayolikanın temelini oluşturan kalay oksitli örtücü sır kullanımının gelişimi ile birlikte redüktif fırın atmosferinde parıltılı yüzey efektleri veren lüster tekniğinin tarihine bakmak faydalı olacaktır. Çizer, lüsterli seramiklerin on üçüncü yüzyılda Avrupa'da, İspanya'da görülmeye başlamadan önceki tarihçesini kısaca şöyle açıklar;

> İlk lüsterli kaplar dokuzuncu yüzyıl civarında Irak'ın Bağdat ve Samarra kentleri civarında görülmüştür. Bu bölgede yaşayan Abbasiler dönemi çömlekçileri, deneme yanılma yöntemiyle veya tamamen rastlantısal olarak, Roma Döneminden beri camcı ustaların kullandığı bu malzemeyi seramikleri üzerine uygulayıp lüster bezeme tekniğini keşfettiler. Avrupa'da Karanlık Çağ'ı yaşadığı 10-14. yüzyıllarda, İran'da Kaşhan merkezli bir lüsterli seramik endüstrisi gelişmekte idi. Bu merkezde o güne dek eşi benzeri olmayan kalitede ve ustaca yapılmış lüsterli seramikler üretildi. Bu zarif lüster işleri, neredeyse eşzamanlı olarak, Fatimiler hakimiyetindeki Mısır'da ve ardından da Suriye'de görülmeye başladı (2009, s. 3).

1150'lerde seramik üretiminde bir yenilik merkezi olarak öne çıkan Kuzey İran'daki Kaşan'da, çömlekçi bir aileden olan Ebu'l Kasım 1301'de yazdığı kitapçıkta lüster tekniği hakkında, seramiklerin kırmızı altın gibi ışığı yansıtma ve güneş ışığı gibi parlama özelliğine dikkat çekmiştir. Arapların İspanya'nın bazı bölgelerini MS 711-1492 tarihlerinde istilası ile kalaylı sır ve lüster uygulamaları İspanya'ya ulaşarak, buradaki İspanyol Müslümanlar tarafından geliştirilmiştir. Daha sonra bu ürünler İtalya'ya ve diğer ülkelere ihraç edilerek; 14. yüzyılda Malaga, 15. yüzyılda Murcia, Valencia ve Manises önemli bir merkez haline

gelmiştir (Liefkes, 2009, s. 102-110). Kaşan ve İspanya'dan örneklerin üzerlerindeki dekorlar incelendiğinde; İran'dan İspanya'ya seramik üretimine yansıyan lüsterin serüveni kavranabilmektedir.

İslam sanatı lüster teknikleri 12-13. yüzyıllarda Selçuk Türkleri etkisinde gelişmiştir. 1300-1600'lı yıllarda Çin'de Perslerden kobalt oksit ithal edilerek üretilen beyaz porselenler, ulsularararası ticaret sonucunda 14. yüzyılda Marco Polo ile Avrupa'ya taşınmıştır. Ancak Avrupa'da porselen üretimi için gerekli hammadde bulunmayışı, Avrupa'lı ustaları porselen benzeri yüzeyler elde etmeye yöneltmiş; opak (örtücü) kalay sırlı Arap sanatı, Rönesans döneminde İspanya üzerinden İtalya'ya yayılmıştır (Peterson ve Peterson, 2003, s. 272).

İtalya'da Ortaçağ'da (1200-1500) kullanılan kırmızı, kalkerli bünye üzeri kalay sırlı ürünler lüster tekniği için uygundu ve 1000C derecede kuru odun, çalı çırpı, süpürge otu yakıtlı fırınlarda ürünler sagar adı verilen kutular içerisinde duman ve külden korunarak pişiriliyordu. 1510 tarihinde İstoratio adı verilen ve sadece İtalya'ya özgü ve koleksiyona yönelik parçalarından oluşan; mitolojik, alegorik ve dini konuların ele alındığı detaylı hikayeci yaklaşım içeren bir tarz gelişmişti. Bu yüzyılda mayolika İtalya'daki kalay sırlı üretimleri tanımlarken, öncesinde yalnız İspanya'dan ithal edilen lüsterli seramikleri tanımlamaktaydı ancak daha sonra İtalya'da lüster uygulamalarda artış oldu ve Avrupa pazarında yer aldılar. Erken dönem uygulamalarda Romanesk tarzı, kuş ve hayvan motifleri, derinlik algısı olmayan kurallı ve durağan tasarımlar yer almıştır. 15. yüzyılda kuzey Avrupa'dan Gotik ve İspanya'dan oryantalist etkiler görülen erken dönem üretimlerini çanak, tabak, saklama kavanozu gibi formlar oluşturmuştur. 1450'lerde yeşil yapraklarla boyanan Florantin yeşil ailesi, tavus kuşu tüyü, meşe yaprakları, Pers Palmetleri gibi motifler; daha sonra bitki yaprakları, ışık saçmalar, paraflar, gizli monogramlar (özsimgeler), arma amblemleri, dinsel figürler ve hayvanlar kullanılmış ve renk paleti turuncu ile genişlemiştir. Yüzyılın ikinci yarısında sanatçı Luca Della Robbia (1399-1482) uygulamaları ile dikkat çekmiş; 1500-1600'larda İspanyol ve Gotik üslup etkisinden uzaklaşılmıştır. Erken dönem uygulamalarda lüster ve beyaz arka fonda biri diğerinin üzerinde renk birleşimlerinden oluşmuş, daha sonra değerli metallerin görünümleri taklit edilmiştir (Cooper, 2002, s. 107-112). İtalya'da Rönesans döneminde güzel sanatlar ile dekoratif sanatlar arasında oluşan ayrımın nedeni, mayolika ressamlarının bir kısmının kendisini zanaatkar bir kısmının ise sanatçı olarak görmeleri ile ilişkilendirilmektedir (Liefkes 2009, s. 114). 20. yüzyıla gelindiğinde Gualdo Tadino kenti mayolika üretimi örneğinde ise, Rubboli şirketi ve Alfredo Santarelli Fabrikası bu üretimleri sürdüren iki önemli seramik işliği olarak öne çıkmaktadır. Günümüzde mayolika ve lüster geleneği küçük atölyelerde sürdürülmekte, trienal ve yarışmalar ile çağdaş seramik etkinliklerine ev sahipliği yapılmaktadır.

Rubboli Müzesi

Perugia bölgesinde Deruta, Gubbio, Goaldo Tadino olmak üzere üç lüster merkezi bulunmaktadır (Smith, 2013). Cooper lüster eşya yapma becerisinin İtalya'da ilk defa 15. yüzyılın ortalarından geç dönemlerine kadar Perugia'ya yakın Deruta'da yapıldığını ifade eder (2002, s. 112). Gualdo Tadino küçük bir kasabadır. Burada yer alan Rubboli Müzesi, kente özgü mayolika ve lüster üretiminin geleneksel ve modern üretimlerinin görülebileceği örnekler içermektedir.

Görsel 7. Rubboli Müzesi Giriş kapısı. Kişisel Arşiv.

Görsel 8. Müze Kompleksi İçerisinde Fırın Odasına Geçiş. Kişisel Arşiv.

1880'lere tarihlenen Rubboli İşletmesine ait fabrika binası, günümüzde Rubboli Müzesi olarak hizmet vermektedir (Görsel 7, 8). Müzenin koleksiyonu; 1878'den 1960'lara kadar olan süreçte, bölgede üretim yapan sanatçılarının çalışmalarından oluşmakta ve Rubboli lüster mayolika örneklerini içermektedir. Müzede aynı zamanda Çağdaş Gelenek Bölümü yer almaktadır. Bu bölümde ise 2009 yılında düzenlenen Gualdo Tadino - Çağdaş Seramik Sanat Trienali'ne ait lüster çalışmaları sergilenmektedir. Müze fabrika üretim sürecini yansıtan dört bölüm ve muffle tipi fırınları içeren fırın odasından oluşmaktadır. Bu bölümler; çömlekçi çarkları odası, kalıp odası, üretimleri içeren oda, sırlama odası, muffle fırınları-lüster odalarından oluşmaktadır (Görsel 9, 10, 11, 12, 13).

Görsel 9. Rubboli Müzesi, Çömlekçi Çarkları Odası. Kişisel Arşiv.

Görsel 10. Rubboli Müzesi Kalıp Odası. Kişisel Arşiv.

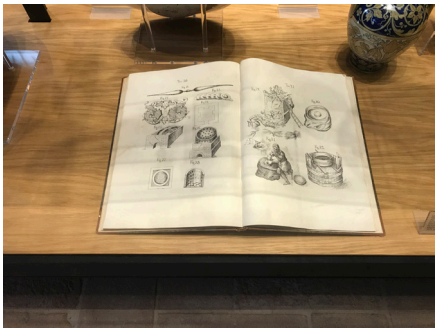
Görsel 11. Rubboli Müzesi Üretimleri İçeren Oda. Kişisel Arşiv.

Görsel 12. Rubboli Müzesi Sırlama Odası. Kişisel Arşiv.

Görsel 13. Fırın Odasında Yer Alan Muffle Tipi Fırınlar. Kişisel Arşiv.

Rubboli seramik fırınları Cipriano Piccolpasso'nun 1558 yılında yayınlanan ünlü eseri Çömlekçi Sanatının Üç Kitabı (The Three Books of the Potter's Art) kitabındaki fırınlarla aynı özellikleri taşımaktadır. Lüster tekniğinde önde gelen uzmanlardan olan Alan Caiger Smith'e göre; yaklaşık olarak 1870 yıllarında Paulo Rubboli tarafından tasarlanan Rubboli Muffle fırını, Mastro Giorgio da Gubbio'nun fırınının geliştirilmiş halidir ve olasılıkla bu tarz lüster fırınlarından günümüze kalan tek örnektir (2020).

1884 yılından kalma olan bu muffle tipi fırınlarda, yörede bolca bulunan saman, söğüt dalı ve süpürge otu kullanılarak üçüncü pişirimde altın ve yakut lüsteri elde edilmekteydi[1]. Görsel 14'te Rubboli Müzesi'nde sergilenen Cippriano Piccolpasso'nun illüstrasyonları görülmektedir. Görsel 15'te ise Gualdo Tadino – Casa Cajani Kültür Merkezi'nde yörede yapılan kazılarda bulunan fırın kalıntıları görülmekte ve Picolpasso'nun fırını ile benzerliği ile dikkat çekmektedir. Bu nedenle araştırmada yer verilmiştir. 2009 yılında yapılan kazılarda bir evin içinde merkezi konumda bu pişmiş toprak fırın bulunmuştur. Eliptik şekilli, odanın cephesine doğru açılan konik gövdeli fırının, ateşhanesi de eliptik yapıdadır. Fırın inşasında dolgu malzemesinin bazı pişmiş kil parçaları ile karıştığı tespit edilmiştir. Alt ayakların kenarına oturan üst kısımda, delikli bir üst yer almaktadır. Ateşhane yanda bir açıklığa sahiptir. Belki de her ateşlemede bitki ve çamur karışımı ile inşa edilen bir üst kapatma elemanının da olduğu varsayılmaktadır. Dumanın dışarı atılması için çatıda açıklıklar sağlanmıştır. Fırının arka kısmında seramik, kireçli akromatik seramik ve siyah boyalı seramik gibi Helenistik tarihlemeye olanak tanıyan pek çok arkeolojik malzeme bulunmuştur. Seramik pişirimi için kullanıldığına dair kesin bir bulgu olmamakla birlikte; seramik üretim sürecine dair atıklar bulunmadığı ve kesin bir bulgu olmadığı için yemek pişirimi ile ilgili bir işlev gösterdiği yorumu yapılmaktadır.



Görsel 14. Rubboli Müzesi, Çömlekçi Çarkları Odası. Kişisel Arşiv.

[1]2017 yılında Gualdo Tadino'da yer alan Rubboli Müzesi ziyaret edilmiştir.

Görsel 15. Helenistik Döneme tarihlenen Gualdo Tadino – Casa Cajani Arkeoloji Müzesi'nde Sergilenen Fırın. Kişisel Arşiv.

1880'lerde Umbria bölgesinde Gualdo Tadino'da ortaya çıkan Rubboli Seramikleri'nin en belirgin özelliği ürettikleri yakut ve altın lüster mayolikalarıdır. Bu geleneğin kurucusu Paulo Rubboli, 1838'de Pesaro'da doğmuş, önceleri San Francesco Manastırında çalışmalarını yürütmüş, 1875 yılında Gualdo Tadino'ya gelerek 1878'de kendi stüdyosunu kurmuştur. Eşi Daria Vecci üretimlerde Paulo Rubbboli'ye yardım etmiş; birlikte on dokuzuncu yüzyılda İtalya'da yaygın olarak üretilen Mastrogiorgesco mayolikası üretmişlerdir. Rönesans orijinal eserlerden taklit uygulamalar ile birlikte daha özgür bir üretim de gerçekleştirmişlerdir. Bugün Müze olarak işlevini sürdüren işlik 1883 yılını takip eden yıllarda, San Francesco'dan San Nicolo eski manastırına, bugünkü yerine kalıcı olmak üzere taşınmıştır. Paolo Rubboli 1890 yılında burada vefat etmiştir. Ölümünden bir yıl sonra ressam olan oğlu Alessandro üretime devam etmiştir. Günümüzde müze koleksiyonunda Rubboli üretimlerinin yanı sıra Ginori, Cesare Miliani ve Achille Farina'ya ait lüster mayolikalarından örnekler de sergilenmektedir. Paolo Rubboli'nin ölümünün ardından eşi üretimi otuz yıl süre ile sürdürmüş, bu süreç içerisinde 1899'da Umbra Genel Sergisinde Parıltılı seramikler altın madalyasını Rubboli Şirketi almıştır. Üçüncü pişirimin maestrosu olarak bilinen Daria Rubboli 1929'da vefat etmiştir. Ardından Rubboli firması 1920 yılında Lorenzo (1884-1943) ve Alberto (1888-1975) Rubboli yönetiminde, Umbra Seramik Topluluğu'nun bir parçası olmuştur. Bu yıllardaki üretimlerde geleneksellikten uzaklaşarak daha özgür olunmuştur. 1930'lardaki ekonomik krizin etkisi ile 1931 yılında Umbra seramik topluluğundan ayrılmışlardır. Lorenzo ve Alberto Rubboli ayrı şirketler kurarak geleneğe bağlı, iyi kalitede altın ve yakut lüsteri (Rubby- Rubi) üretimlere devam etmişlerdir. Lorenzo Rubboli'nin kızları 1955 yılında şirketleri kapanana kadar, Alberto Rubboli 1975 yılına, ölümüne kadar üretime devam etmiş ardından kızları ve torunları 2002 yılına kadar üretimlerini sürdürmüşler-

[2] 2017 yılında arkeolojik eserlerin ve lüster seramiklerin sergilendiği Gauldo Tadino'da yer alan Casa Cajani Kültür Merkezi ziyaret edilmiştir.

dir. Müzede sırlama odası olarak bilinen bölümde, Alberto ve Lorenzo Rubboli ve onlardan sonraki kuşaklara ait eserler, Alain Caiger Smith'e ait bazı çalışmalar ve 2009 yılında İtalyan tasarımcıların katılımı ile gerçekleşen Gualdo Tadino Çağdaş Seramik Trienali'nin ilkinde yapılan lüster çalışmalar sergilenmektedir (Görsel 15). Paola Rubboli tarafından 1884 yılında 3. Pişirim için yapılan Muffle tipi fırınlar, Cipriano Picolpasso tarafından 1558'de yazılan Çömlekçi Sanatının Üç Kitabı adlı kitapta illüstrasyonlara bağlı kalınarak yapılmıştır. Seramik üretiminin halen devam ettiği Gualdo Tadino'da, Rubboli Müzesinin yanı sıra, seramik koleksiyonları içeren ve arkeolojik eserleri içeren Casa Cajani Kültür Merkezi ve üst katında Alfredo Santarelli'ye (1874-1957) ait seramik eserlerin de yer aldığı Gualdo Tadino Lüster Seramik Müzesi, yöredeki seramik geleneğinin sürdürülmesine ve tanıtımına katkı sağlayan Uluslararası Seramik Sanatı Yarışması Sergileri'ne ev sahipliği yapan Rocca Flea Sivil Müzesi yer almaktadır.

Alfredo Santarelli Seramikleri

Görsel 16. Alfredo Santarelli, 1905, Altın Yakut Lüsterli Tabak.
Beecchetti, M., Storelli, E., Chiucchi, F. (2008). Alfredo Santarelli 1874-1957 Maestro Dell'Arte Ceramica, Nel Cinquantenario Della Morte. Sabbioni: Trestina, s. 62

1874 yılında Gualdo Tadino'da doğan Alfredo Santarelli küçük yaşlardan itibaren Paolo Rubboli' nin seramik atölyesine gitmiş ve gelişmeye açık bir sanatçı olmuştur. Onun ve fabrikasının üretimleri günümüzde İtalyan koleksiyoncular tarafından en çok aranan ürünlerdendir. Görsel 16'da sanatçıya ait yakut (Rubi) lüsteri bir çalışma; Görsel 17'de Proffessor Santarelli işliğinin tabelası, Görsel 18'de müze koleksiyonundan bazı örnekler görülmektedir. Yirminci yüzyılda görülen Art Deco gibi akımlar çalışmalarında tarihsel bir başarı elde etmesini sağlar, bununla birlikte eserlerinde klasik ve Rönesans resmi daima yansımıştır. Santarelli, Perugia Güzel Sanatlar Akademisi'nde sanatsal eğitimini sürdürürken Daria Rubboli fabrikasında çalışmaya devam eder ve lüster tekniğini öğrenerek, zaman içinde tekniği mükemmelleştir. Önceleri uygulamalarını Rubboli fırınlarında pişirirken; daha sonra kendi fırınını inşa eder ve bir çömlekçi ailesinden gelen eşi fabrikanın yönetiminde ona yardımcı

olur. 1906 yılına gelindiğinde lüster üretiminde Daria seramikleri ve Santarelli seramikleri, Master Giorgio Okulunun eski modellerinin taklitleri ile birlikte, aynı renk sisteminde altın ve yakut lüsterleri üretmişlerdir. Paolo Rubboli ve ünlü ressamı Giuseppe Discipoli bazı önemli parçaları imzalamışlardır ancak fabrikasında üretilen tüm parçaları imzalama geleneğini Profesör Santarelli başlatmıştır. 1910 yılında Gualdo Tadino'da beş fırın olduğu bilinmektedir. 1913'te Gubbio fabrikalarının çoğu kapanırken Gualdo Tadino'da bir iyileşme vardır. Birinci dünya savaşı nedeni ile Leipzig ve Berlin pazarları kapandığı için üretim İtalya'ya kaymış; bunun sonucunda 1925-1927'li yıllarda Gualdo Tadino'da ve İtalya'daki fabrikalarda üretimlerde artış olmuştur. Savaşın sona ermesi sürecinde bu üretimler İtalya'da devam ederek, Gualdo Tadino'da seramik şirketleri çoğalmıştır. 1929'da tüm dünyayı kapsayan ekonomik kriz ile birlikte İtalyan seramiklerine olan talep önemli ölçüde azalmış; savaş sonrası üretimler elektrikli fırınlarda yapılarak yeni, farklı tek renkli objelere ilgi duyulmaya başlanmıştır. Santarelli üretimleri de bu ürünlere yönelmiştir. Santarelli 1957 yılında ölmeden önce fabrikayı oğlu devralmıştır (Becchetti, Storelli, Chiucchi, 2008, s. 13-27).

Görsel 17. Alfredo Santarelli Mayolika Fabrikası Dış Cephesi. Kişisel Arşiv.

Görsel 18. Alfredo Santaelli Müzesi'nde Sergilenen Yakut ve Altın Lüsteri Eser Örnekleri. Kişisel Arşiv.

Günümüz Üretimleri

Günümüzde Gualdo Tadino'da geleneksel üretimin devamında küçük atölyelerde uygulayıcılar üretimlerine devam etmektedirler. Rubboli geleneği, Paolo Rubboli'nin torunlarından Maurinio Tittarelli Rubboli üretimleri ile sürmektedir. 1996'dan itibaren kendi seramik üretimine başlayan, modern formlarında geleneksel lüster tekniğini uygulayarak seramik geleneğine canlılık ve özgürlüğü yeniden kazandıran sanatçı, 2001 yılında ilk kişisel sergisini açmış, İtalya ve Avrupa'da çeşitli müzelerde kişisel ve karma sergilerde yer almıştır. Görsel 19'da yörede düzenlenen trienallerde üretilen ve Rubboli Müzesi'nde sergilenen eserlerden örnekler görülmektedir. 2017 yılında otuz dokuzuncusu düzenlenen seramik yarışması yöredeki seramik üretiminin çağdaş ve uluslararası boyutu ile sürdürüldüğünün göstergesidir.

Görsel 19. Rubboli Müzesi'nden Modern Eser Örnekleri. Kişisel Arşiv.

Sonuç

Sanatta teknik ve malzeme sadece bir araçtır. Seramik uygulayıcıları için pek çok malzeme ve teknik bulunmaktadır. Bununla birlikte her sanatçı ve tasarımcı deneyim ve araştırmaları ile yeni malzemeler ve yöntemler geliştirmektedir. Kökleri dokuzuncu yüzyıla, Bağdat ve Samara'ya kadar uzanan mayolika ve lüster geleneği, Ortaçağda İspanya üzerinden Avrupa'ya ve daha sonrada İtalya'ya ulaşmıştır. Günümüzde bu üretim kısmen azalmış olsa da Gualdo Tadino örneğinde güncel yaklaşımlarla halen devam etmektedir. Görülmüştür ki seramik sanatının gelişimi kültürel sürdürülebilirliğin izlencesini yansıtan önemli bir alandır. Bu geleneksel üretim kültürel sürdürülebilirlik bağlamında günümüzde yörede küçük atölyelerde devam etmekte; kültürel ve sanatsal etkinlikler, uluslararası yarışmalar ve trianeller düzenlenerek çağdaş ve yeni boyutuyla sürmektedir.

Dünya genelinde köklü seramik sanatı geleneğine sahip bölgelerde yerel üretim merkezlerine, işliklere, çağdaş sanat merkezlerine, müzelere, kültür sanat etkinliklerine; toplum, özel ve tüzel kurumlar tarafından sahip çıkılarak desteklenmesi ve yönlendirilmesi, kültürel sürdürülebilirlik bağlamında etik ve entelektüel bir sorumluluğun gereğidir.

Kaynakça

Adams, William M. (2006). *The Future of Sustainability Re-thinking Environment and Development in the Twenty-first Century.* The International Union For Conservation Of Nature (IUCN). Erişim: 20.06.2020. https://portals.iucn.org/library/sites/library/files/documents/Rep-2006-002.pdf

Becchetti, M., Storelli, E., Chiucchi, F. (2008). *Alfredo Santarelli 1874-1957 Maestro Dell'Arte Ceramica, Nel Cinquantenario Della Morte.* Trestina: Sabbioni.

Cooper, Emmanuel. (2002). *The Thousand Years Of Pottery.* London: The British Museum Press.

Çelik, Ezgi Ece. (2019). Antroposen ve Posthuman İnsan Çağı'nda İnsan Sonrası Olmak. *Cogito-İnsan Sonrası,* 95/96, s. 145-160.

Çizer, Sevim. (2009). Piccolpasso'nun Lüster Fırını Üzerine Deneysel Bir Tasarım Çalışması. SERES 09' *I. International Ceramic, Glass, Porcelain, Enamel, Glaze and Pigment Congress.* Erişim: 20.06.2020. https://docplayer.biz.tr/754853-Piccolpasso-nun-luster-firini-uzerine-deneysel-bir-tasarim-calismasi.html

Çizer, Sevim. (2010). *Lüster.* İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Matbaası.

Duran, Erol. (2011). Turizm, Kültür ve Kimlik İlişkisi: Turizmde Toplumsal ve Kültürel Kimliğin Sürdürülebilirliği. *Istanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi,* 10/19, s. 304-305. Erişim: 13.03.2018. http://acikerisim.ticaret.edu.tr/xmlui/handle/11467/603

Han, Byung – Chul. (2019). *Yorgunluk Toplumu.* (Ş. Öztürk Çev.). İstanbul: Açılım Kitap.

Harrison, Robert. (2013). *Sustainable Ceramics.* USA: Bloomsburry.

Liefkes, Reino. (2009). *Viktoria ve Albert Müzesi'nden Dünya Seramiğinin Başyapıtları.* İstanbul: Pera Müzesi.

Peterson S., Peterson J. (2003). *The Craft and Art of Clay.* NewYork: Laurence King Publishing.

Smith, Alain Caiger. (2 Temmuz 2013). *The Rubboli Collection, Times and Seasons* [Video File]. Vimeo. Erişim: 20.06.2020. https://vimeo.com/69526441

Smith, Alain Caiger. (2020). Museo Rubboli. Erişim: 20.06.2020. http://www.rubboliarte.it/museo-rubboli-gualdotadino/

Storelli, E., Becchetti, M. (2006). *Ceramica Pubblica a Gualdo Tadino.* Umbria: Task.

Tosun, Elif Karakurt. (2009). Sürdürülebilirlik Olgusu ve Kentsel Yapıya Etkileri. *PARADOKS, Ekonomi, Sosyoloji ve Politika Dergisi.* Erişim: 17.03.2018. http://www.paradoks.org.

SANAT YAZILARI, 2020; (43): 419-431 / ARAŞTIRMA MAKALESİ

SINIRDA GERÇEKLEŞTİRİLEN BİR SANAT PRATİĞİ OLARAK inSITE

İnSITE AS AN ART PRACTICE PERFORMED AT THE BORDER

DR. ÖĞR. ÜYESİ **GÜLAY KARAKUŞ**
Bitlis Eren Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Anasanat Dalı
glykarakus@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-2157-907X

Öz: *InSITE 1992-1994-1997-2000-1 ve 2005 tarihlerinde Tijuana-San Diego sınırında yapılmış olan uluslararası bir sanat etkinliğidir. Her yıl dört kişilik küratör bir ekip tarafından organize edilen inSITE, iki kent arasında uzanan 300 km'lik sınır ve çevresiyle beraber Tijuana ve San Diego'daki pek çok kamusal alana da yayılmıştır. Sınır gerçekliğinin bölen, ayıran ve öteleyen tavrına inat, sanatsal pratikler eşliğinde ben ve ötekini buluşturan özel bir mekâna dönüşen alan, inSITE'la sınır tanımlaması üzerine farklı bir bakış sunar. İki kent arasındaki sosyokültürel, ekonomik ve politik farklılıkların yarattığı kaosun yanı sıra göç olgusu sanatçı çalışmalarının konularını belirlemede etken olmuştur. Bu makale, sınırda gerçekleştirilen sanat pratikleri bağlamında inSITE üzerine yapılmış bir araştırma çalışmasıdır.*

Anahtar Sözcükler: *Sınır, Öteki, İnsite, Sanat, Sergi, Kültür.*

GELİŞ TARİHİ: 23.03.2020 | **KABUL TARİHİ:** 18.05.2020

Abstract: *inSITE is an international art event held in the Tijuana-San Diego border in 1992-1994-1997-2000-1 and 2005. Each year, four curators organized by a team of inSITE, extending between the two cities 300km border and, it has spread to many public places in Tijuana and San Diego. Stubbornly the dividing, separating and translating attitude of the border reality, the space that turns into a special place that brings me and the other together with artistic practices offers a different view to inSITE for defining boundaries. Chaos as well as migration were created by the sociocultural, economic and political differences between the two cities were factors in determining the subject of the artists work. This article is a research study on inSITE in the context of art practices carried out at the border.*

Keywords: *Border, Other, Insite Art, Exhibition, Culture.*

Giriş

inSITE; ilki 1992'de daha sonra 1994-1997-2000-1 ve son olarak 2005'te ABD- Meksika sınırının en yoğun giriş çıkış yapılan bölgesi olan Tijuana-San Diego sınırında gerçekleştirilen uluslararası bir sanat etkinliğidir. Sınırda gerçekleştirilen bir sanat etkinliği olması bakımından "sınır" ve "öteki" meselelerini akla getirir. "Sınır"ları aşarak "öteki"ne ulaşmak ise sanatçı için her daim cazip gelmiştir. Bölgenin kozmopolit yapısı, kentler arasındaki sosyokültürel ve ekonomik farklılıklar ve göç meselesi, postmodern süreç sanat anlayışı için zengin kaynaklar barındırır. Yaşam biçimleri ve standartları bakımından birbirinden tamamen farklı bu iki halk, inSITE aracılığıyla benzer deneyimler tecrübe ederek belki de ilk kez ortak paylaşımlarda bulunmuşlardır. Bu anlamda sınırın iki farklı yakasını sanat aracılığıyla bir araya getiren inSITE; absürt, grotesk ve ironik olanı serimler.

Alfred Adler'e göre uygarlık fiziksel sınırlanmalarımızdan ya da aşağı olmaktan doğmuştur (Aktaran May, 2008, s. 127). Rollo May ise "yaratıcılığın kendisinin sınırlar gerektirdiğini" düşünür.

> (...) çünkü yaratıcı edim insanı sınırlayan şeyle birlikte ve ona karşı çıkar. (...) *Bilincin kendisi bu sınırların farkına varılmasından doğup çıkar.* (...) Bilinç, olanaklar ve sınırlılıklar arasındaki diyalektik gerilimden doğup gelen bir farkındalıktır. (...) Hiçbir sınır olmamış olsaydı, bilinç de olmazdı. (...) İnsan bilincinin başlangıcına işaret eden İbrani mitinin, Cennet Bahçesi'nde Âdem ve Havva'yı bir baş kaldırma bağlamında tasvir etmesi tesadüfi değil. Bilinç, cennette yasal olarak konmuş bir sınıra karşı mücadele için doğmuştur. Yehova tarafından konan sınırın ötesine geçmek daha sonra insanın içinde varlık kazanan ve gelişen diğer sınırların ortaya çıkmasıyla cezalandırılmıştır. (...) Ama bu başkaldırma deneyiminden değerli nitelikler de ortaya çıktı. (...) İnsan kişiliğine konan sınırlara karşı durmak, gerçekte *genişleyici* bir hal alır. Böylece *sınırlanma ve genişleme* el ele giderler (May, 2008, s. 126-127).

Varlığı anlamlı kılan en önemli unsurlardan biri olan bilincin oluşumu sınırlılıklar içinde verilen mücadelede şekillenmektedir. İbrani mitine göre Âdem ve Havva'nın cennetin sınırlarını aşarak ulaştıkları bilinç; sancılı da olsa onlara kendilerini ve evreni tanıma, gerçek anlamda özgürlüğe ulaşma fırsatı yaratmıştır. Sınırların farkına varmak ve bu sınırları zorlamak, bireye kendini ve ötekini anlama olanağı sunmaktadır.

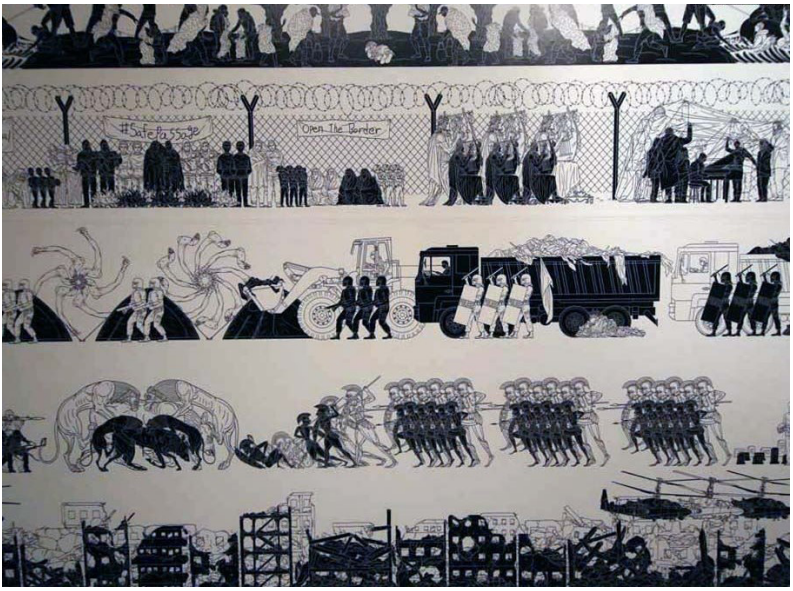
İçine dahil etme ya da dışında bırakma anlamlarını bünyesinde barındıran "sınır" sözcüğü; "Bilgiyi sınırlayan, ama aynı zamanda bu sınırın ötesinde bir şeyin bulunduğunu da imleyen kavram"dır (Akarsu, 1975, s. 150). Dolayısıyla "sınır"ın varlığı "öte"yi ve "öteki"ni de hatırlatır. Stuart Hall, "Kişinin içindekine ait olan Ötekidir. Kişinin durduğu yerden bilebileceği yalnızca Ötekidir" derken "ben"in mevcudiyetini anlamlı kılanın "öteki"nin varlığı olduğuna vurgu yapar (Aktaran King, 1998, s. 71).

Görsel 1. Marina Abramoviç- Ulay, 1988, Aşıklar: Büyük Duvar Yürüyüşü / The Lovers: The Great Wall Walk. The Guardian. Erişim: 07.05.2020. https://cutt.ly/Myxqat5

Marina Abramoviç ve Ulay'ın 1988 yılında 90 gün boyunca karşılıklı yürüyerek gerçekleştirdikleri "Aşıklar Büyük Duvar Yürüyüşü" adlı performansları akıncı göçebeleri Çin'in dışında tutmak için sınıra örülmüş olan Çin Seddi üzerinde gerçekleşmiştir (Görsel 1). Marina doğuda Sarı Deniz'den Ulay ise batıda Gobi Çölü'nden başlar yolculuğuna ve 90 günün sonunda seddin üzerindeki yolculukları kesişir. İkili Çin sınırında zihnin ve bedenin sınırlarını zorlar.

> Akıncı göçebeleri Çin'in dışında tutmak için inşa edilen Çin Seddi, kimliği ya da ulusu, sınırları kapatmak suretiyle tanımlamanın ve güvence altına almanın dünyadaki en önemli simgelerinden biridir. Kuzeyle güneyi ayıran bir duvarın, doğuyla batıyı birleştiren bir yola dönüştürülmesi Demir Perde ardında yetişmiş bu iki sanatçı için, siyasi hiciv ve simgesel anlamlarla yüklüdür. Ne de olsa, duvarlar ayırır, yollarsa birleştirir. Onların performansı, Doğu ve Batı'nın, erkek ve kadının, tecrit eden ve bir araya getiren mimarilerin simgesel bir buluşması şeklinde okunabilir (Solnit, 2016, s. 391).

Sınırlara örülen duvarlar çoğunlukla fiziki anlamda korunma ya da savunma amaçlı olsa da 1961 yılında Almanya'nın doğusuyla batısını ayıran Berlin Duvarı, düşüncelerin farklılığından kaynaklı bir sınır yaratır. 2. Dünya Savaşı sonrası Sovyetler Birliği ve onun müttefikleri için kullanılan Demir Perde ülkeleri komünist rejimi simgelerken Berlin Duvarı da doğu ve batı bloku ülkelerini ayıran perdeyi ifade eder.



Görsel 2. Ai Weiwei, 2017, (Odesa) Porselene Dair / (Odyssia) About Porcelain. VOA. Erişim: 07.05.2020. https://cutt.ly/cyz5USh

Sınırlar ve sınırlarda yaşananlar her dönem sanatçılar için önem taşımıştır. Suriye sınırında yaşananları konu olarak ele alan Çinli sanatçı Ai Weiwei, sığınmacıların yaşadığı kamplara giderek gözlemler yapar. Suriye'deki iç savaştan kaçan mültecilerin dramlarına özellikle de sınırı geçmeye çalışırken yaşadıkları tehlikelere dikkat çeker. Sınırda geçişlerin daha güvenli bir hale getirilmesi gerektiği hususunda vurgular yaptığı çalışmaları "Porselene Dair" porselenin kırılgan yapısı üzerine insanlığın acımasız öykülerini anlatır (Görsel 2).

Sınırda Gerçekleştirilen Bir Sanat Pratiği Olarak inSITE

> 1990 yılının Eylül ayında New York'taki otobüs duraklarına, Frida Kahlo'nun birkaç maymunla birlikte poz verdiği sıra dışı oto-portresinden bir detayı gösteren, arkadan aydınlatılmış renkli afişler asılmıştı. Bu devasa, göz alıcı afişlerde merak uyandıran bir vaat yer alıyordu: "Manhattan Bu Son Bahar Daha Egzotik Olacak!" İlan, Manhattan'ı daha egzotik hale getirecek şeyin "Meksika'nın gizemi ve büyüsü" olduğunu ve Metropolitan Sanat Müzesi'nde, IBM Galeri'de ve diğer kültür kurumlarında izlenebileceğini duyuruyordu. Otobüs duraklarındaki ilanlar, Meksika'nın tanıtımı için Grey Advertising şirketi tarafından yürütülen on milyon dolarlık kampanya çerçevesinde asılmıştı, kampanya da ulusal kültür festivalinin parçasıydı. Bu tür kültür festivallerinin çoğunda olduğu gibi bu festivalin odağında da Meksika sanatı yer alıyordu; sanat festivalin en cazip öğesiydi. Zaten afişin en alt satırında yer alan, şenliğin resmi adından anlaşılan da buydu: "Meksika: Bir Sanat Eseri" (Wallis, 2008, s. 255).

Bu reklamı tasarlayan Amerikalının Meksika'yı bir sanat eseri gibi tanımlamasına şaşmamak gerekir. Ne de olsa Amerika için "öteki" olan Meksika; üç farklı dilin konuşulduğu, %60'ı

melez, kıtanın en eski uygarlıklarına ev sahipliği yapmış, en fazla göç alan, çok renkli dolayısıyla da 'gizemli ve büyülü' bir ülkedir. Son derece zengin bir kültürel geçmişi olan ülke şarkıları, dansları, masalları, resimleriyle kendine özgü bir çeşitliliği dolayısıyla da 'gizemi ve büyü'yü de bünyesinde barındırıyordu. Üstüne üstlük Frida Kahlo gibi gerek yapıtları gerek politik tavrı gerekse de ilginç yaşam hikayesiyle sanat tarihinin en popüler kadın ressamlarından birinin fotoğrafı eşliğinde kurgulanmış bu afiş ister istemez 'Bir Sanat Eseri' olarak "öteki"nin gizemini artırıyordu. Dolayısıyla Amerika'dan, Amerikalı bir reklam tasarımcısı tarafından bakıldığında 'gizemli ve büyülü' olarak algılanması son derece anlaşılır. Çünkü "Ben, Ötekinin bakışında yazılıdır." (Hall, 1998, s. 71).

İletişim teknolojileri sayesinde ulaşılabilirliğin sınır tanımadığı günümüz dünyasında her ne kadar sınırların ortadan kalktığı düşünülse de geçtiğimiz yüzyılın yıkılan duvarlarına inat yeni binyılın başlarında birçok ülkenin sınırlarında kilometrelerce duvar örülmüş ve örülmeye devam etmektedir. Bu duvarlardan biri de Donald Trump'ın 2016 seçim kampanyasındaki vaatlerinden biri olan ABD-Meksika sınırına yapılması planlanan "büyük, güzel duvar"dır. Sınırda yaşanan kaçak göç ve uyuşturucu ticaretini önlemek amacıyla örülmesi planlanan duvar, "Hayalperestler" için son umut olan ABD düşünün de ortadan kaldırması anlamına gelir. Barack Obama döneminde çocuk yaşta yasa dışı yollarla ülkeye giriş yapan 800 bin civarındaki Meksikalı ve Latin Amerikalı göçmenin ABD'de kalmasına olanak tanıyan DACA (Çocuk Göçmenlere İstisnai Muamele) düzenlemesi, pek çok genç için hayallerine giden yolu aralamıştır. Trump'ın seçim vaadiyle 2019'da yapımına başlanan bu duvarla ABD'deki "öteki"lerin düşü kabusa dönüşür.

ABD-Meksika sınırı, özellikle de sınırın Tijuana-San Diego kısmı adeta iki ayrı dünyanın buluştuğu özel bir alandır. 1965'te 300 km'lik bir sınırla ayrılan Tijuana ve San Diego esasen siyahla beyaz, kuzeyle güney, artıyla eksi kadar birbirine zıt iki kenttir. Özellikle Tijuana sosyal ve politik ayrışmaların yaşandığı farklı etnik kökenden toplulukların bir arada yaşadığı son derece kozmopolit bir kenttir. Tijuana'da yaşam illegal sınırları ne kadar zorlamakta ise San Diego'da da her şey bir o kadar süt limandır. Uyuşturucu kullanımı, fuhuş, cinayet gibi suç olaylarının yaygın olduğu Tijuana, yoğun göç nedeniyle sosyo-ekonomik açıdan ciddi problemlerle savaşırken San Diego'nun refah düzeyi yüksek, suç oranı ise oldukça düşüktür. San Diego, Amerika Deniz Kuvvetlerinin Pasifik Filosunun ana üssü ve komuta merkezi olması sebebiyle Amerika için stratejik açıdan da büyük önem taşır. San Diego'dan Tijuana'ya geçişte herhangi bir kontrol bulunmazken, Tijuan'dan San Diego'ya geçişte ciddi kontroller yapılmaktadır. Bu durum San Diegolu gençler için her türlü illegal ortamı deneyimleyebilmek adına hafta sonları Tijuana'ya geçme fikrini cazip hale getirir. Tüm bunlar Tijuana-San Diego sınırını postmodern süreçte kapitalizmin tüm girift yapılanmalarının yaşandığı spesifik bir alan haline dönüştürmektedir. Belki de inSITE'ın Amerika ve Meksika sınırında gerçekleşmesinde iki ülke arasındaki bu keskin farklılıklar belirleyici olmuştur. Bu noktada inSITE için sanatın evrensel dili aracılığıyla öteki ile buluşma, öteki ile yüzleşme ve ötekini anlama girişimidir diyebiliriz.

Antropoloji, sosyoloji gibi farklı akademik disiplinlerden pek çok profesyonel araştırmacı grubun da zaman zaman dahil olması etkinliği çok daha geniş kapsamlı bir hale getirmiştir. Her seferinde dört kişilik küratör bir ekip tarafından organize edilen etkinlik, iki kent arasında uzanan 300 km'lik sınır ve çevresiyle beraber Tijuana ve San Diego'daki pek çok kamusal alana yayılmıştır. İki kent arasındaki sosyokültürel, ekonomik ve politik farklılıkların yarattığı kaosun yanı sıra göç olgusu sanatçı çalışmalarının konularını belirlemede önemli bir etken olmuştur.

"Siyasal bilince sahip sanatçı, bir antropolog olarak sanatın işleyişinin altyapısını, dolayısıyla kültürün de işleyişinin alt yapısını betimlemek amacını taşır. Resimsel sanat, yaşamı bilimsel ya da nesnel bakış açısıyla betimlerken, "antropolojikleşmiş" sanat, toplumsal bilinci ortaya çıkarmayı amaçlar." (Atakan, 2008, s. 84). Büyük anlatıların alaşağı edildiği postmodern süreçte minör anlatılar anlam kazanırken, yerel farklılıklar, sanatta "antropolojikleşmiş" bir tavır yaratır. Tijuana kentine CECUT (Tijuana Kültür Merkezi) tarafından yerli ve yöreye özgü kültürleri araştırması amacıyla davet edilen Antropolog Nestor Garcia Canlini'ye göre bölge 'Postmodernitenin Laboratuvarı' niteliğindedir. Melez ve öteki kimlikler üzerine yaptığı araştırmaları ile bilinen Canlini, 80'li yıllarda Tijuana'nın sosyokültürel yapısını, yöreye özgü el sanatlarının şehrin turizmine etkisini ve göç olgusunun sınırda yarattığı gerilimi yakından gözlemlemiş, 90'lı yıllarda ise inSITE etkinlikleri kapsamında katılımcı olarak Tijuana'da bulunmuştur. Uzun yıllar sonra Sosyolog Fiamma Montezemolo'nun kendisiyle yaptığı röportajda ise Tijuana'nın kendisi için artık postmodernitenin laboratuvarı değil, Meksika'nın sosyal ve politik parçalanmasının bir laboratuvarı olduğunu söyler (Montezemolo, 2012, s. 94).

> İlki 1992'de Eylül ve Ekim ayları boyunca Tijuana ve San Diego'nun çeşitli yerlerindeki 21 galeri, kitapevi, müze gibi farklı mekanlarda San Diego'lu küratör Ernest R. Silva denetiminde organize edilen inSITE, 1994'de Alfredo Jaar, Krzstof Wodiczko, Allen Kaprow, Chris Burden, Allan McCollum gibi pek çok uluslararası sanatçının katılımıyla geniş kitlelere ulaşırken 1997'de Los Angeles, Meksico City, Sao Paulo ve Toronto basınında yer alan haberleriyle dünya çapında bilinirlik kazanmaya başlar (Yudice, 2004, s. 288, 289).

Birleşik küratöryal bir yapılanma şeklinde var olan inSITE'da 1997-2000-2001 ve 2005'te sanatçıların ve sergi mekanlarının seçimi, barınma ve konaklama olanaklarının düzeni, söyleşi ve sunumların koordinasyonu gibi durumlar dört ayrı küratör tarafından organize edilmiştir. Michael Krichman, Carmen Cuenca, Jessica Bradley, Oliver Debroise, Ivo Mesquita, Sally Yard gibi isimler farklı dönemlerde inSITE'a küratörlük yapmışlar. Küratör seçimiyle belirlenen ve dünyanın farklı ülkelerinden pek çok sanatçının katılımı ile gerçekleşen bu uluslararası sanat olayı ilk yıllarda çok dikkat çekmemekle beraber inSITE97 ile basında duyularak, geniş kitlelere ulaşmıştır. Sanatçılar çoğunlukla mekanla ilişkili ve ortam odaklı işler üretirken, küreselleşmenin artan baskısı altındaki bu topraklarda kapitalizmin bireyin yaşamı üzerindeki etkilerine dair sorgulamalara yönelirler. Toplumsal meseleler, ekonomik sınıf farklılıkları, bireysel kimlik, melez ve öteki gibi bölgeye özgü durumlar sanatçıların

yoğunlaştıkları konular arasındadır. inSITE'ı Venedik, Sidney, Johannesburg ve Sao Paulo bienalleri gibi diğer geniş çaplı sanat etkinliklerinden ayıran en belirgin özellik ise bir sınır bölgesinde gerçekleşen aynı zamanda politik, ekonomik ve sosyokültürel bakımdan birbirinden çok farklı iki kenti içine alan bir organizasyon olmasıdır.

Görsel 3. Marcos Ramirez Erre, 1997, Oyuncak Bir At / Toy An Horse. Erre. Erişim: 01.03.2020. https://cutt.ly/6tHta6l

İnSITE97'de en öne çıkan işlerden "Toy An Horse", kimlik, ırk, kültür gibi toplumsal içerikli eleştirel işler yapan Tijuanalı sanatçı Marcos Ramirez Erre'ye aittir (Görsel 3). Tijuana-San Diego sınır çizgisinin tam üzerinde, göçmen kontrol noktasının hemen yanı başında yer alan, ahşap ve metal malzemelerle yapılmış bu devasa boyutlardaki çift başlı Truva Atı'nın başının biri Tijuana'ya diğeri San Diego'ya bakar. Birbirinden tamamen farklı bu iki kentin sınırında duran Truva Atı'na sınırın hangi tarafından bakarsanız bakın görünen aynıdır. Geçiş noktasında bir geceliğine sergilenen ve görünüşte bir ulusun diğerine hediyesi gibi duran Truva Atı Yunan mitolojisinden Akhalarla Truvalılar arasında yaşanan savaşta Odysseus'un Truva surlarını aşmak ve şehri gizlice ele geçirebilmek için yaptırıp içine yerleştirdiği askerlerle Truvalılara hediye ettiği ahşap at maketidir. Akhalar bu sinsi plan sayesinde savaşı kazanan taraf olur. Sanatçı bu çalışmanın bir benzeri ile Sao Paulo-Valencia Bienaline katılır. "Encounter Between Two Seas" adlı bu çalışma Avrupa ve Amerika kıtaları arasındaki sınıra vurgu yapar. Çalışma bianelin sembolü haline gelir.

Görsel 4. Krysztof Wodiczko, 2001, Tijuana Projeksiyonu / Tijuana Projection. The Visual Arts Studio. Erişim: 03.03.2020. https://cutt.ly/UtvGCSD

Krysztof Wodiczko, inSITE01'de "Tijuana Projection" adlı çalışmasında dev bir yapı olan Tijuana Kültür Merkezi (CECUT) binasına 6 Maquiladora işçisi kadının kendi hikayelerini anlattıkları konuşmalarını projeksiyonla yansıtır (Görsel 4). Bu çalışmada Mehmet Yılmaz'ın "Sanatın Günceli Güncelin Sanatı" kitabında da bahsettiği üzere enstalasyon ve görüntü buluşmasında temel belirleyici unsurlar olan görüntü yapısı, ekran yapısı ve mekân unsurları, yeni bir derinlik boyutu yaratarak anlamı güçlendirir. Bu tavır, enstalasyonu nesneler düzeneği olmaktan çıkararak izleme ve izlenme sürecini farklı bir deneyime dönüştürür (Yılmaz, 2012, s. 241). Kadınlar hikayelerini, kafalarına bağlı bir düzenek içerisine yerleştirilmiş küçük bir kameraya anlatırlar. Aynı anda da hem izleyen hem de izlenen olarak CECUT binasına yansıyan görüntülerini görmektedirler. Projeksiyonla bina üzerine yansıyan görüntüler absürt ve trajiktir, tıpkı kadınların hikayeleri gibi. Tuhaf görüntüleriyle karşılaşan kadınlar bir bakıma kendi gerçeklikleriyle de yüzleşirler. Kadınlar patronlarından, yaşamlarında yer alıp kendilerine haksızlık yapan tüm erkeklerden bir nevi intikam alma fırsatı yakalamışlardır. Tijuana'da halkın büyük çoğunluğu, sınır boyunca uzanan ve Maquila adı verilen fabrikalarda çalışırlar. Bu fabrikalarda kadınların emek değeri erkeklere göre daha düşüktür. Sanatçı bu çalışmasında kapitalizm ve işçi sınıfı içerisindeki cinsiyet ayrımına vurgu yapar.

Görsel 5. Judith Werthein, 2005, Atlama / Brinco. The Denver Post.
Erişim: 11.02.2020. https://cutt.ly/StvHrp3

Görsel 6. Judith Werthein, 2005, Atlama / Brinco. Americas Quarterly.
Erişim: 11.02.2020. https://cutt.ly/ktvV2MJ

Arjantin asıllı sanatçı Judith Werthein, inSITE05'te kendi tasarımı olan 500 çift "Brinco" adını vermiş olduğu ayakkabıyla yer alır (Görsel 5, 6). Richard Leppert'in Sanatta Anlamın Görüntüsü kitabında vurguladığı gibi sanat ve iktidar arasındaki bağlar üzerinden oluşturulan sanat piyasası, paranın sadece sanat değil aynı zamanda prestij de satın alan durumunu akla getirir. "Sanat ile iktidar arasındaki bağlar ve sanat piyasasını ayakta tutan çeşitli ekonomiler, Jean Baudrillard'ın işaret ettiği gibi, paranın sadece sanat değil aynı zamanda da prestij satın aldığı modern sanat müzayedeleriyle ilintili olarak betimlenebilir.

Baudrillard'ya göre paranın anlamı harcanışıyla dönüşür." (Leppert, 2009, s. 33). Werthein, paranın sınıflara prestij sağlayan durumunu alaşağı ederek, parası olan San Diegolularla parasız Tijuanalılara aynı ayakkabıları giydirir. Brinco İspanyolca atlamak, zıplamak anlamına gelmektedir. Göçmenlerin yaşadığı drama dikkat çekmek isteyen Werthein, tasarladığı bu ayakkabılarla onları şehrin tehlikelerinden kurtarma düşünü dile getirir. Tijuana uyuşturucunun, fuhuşun, cinayetlerin kol gezdiği bir şehirdir ve göçmenler kendilerini kuşatan bu tehlikelerden kurtaracak bir gelecek düşlemektedirler. Onlara "Brinco" ile zıplayarak bütün bu tehlikelerden kurtulabileceklerinin hayalini kurduran sanatçı, Tijuana'daki göçmenlere ayakkabıları ücretsiz dağıtırken, San Diego'daki koleksiyonerlere bu ayakkabıları para karşılığı satar. En yüksek Amerikan sınıfı ile en düşük Meksika sınıfı mensuplarına aynı ayakkabıları giydirir.

Görsel 7. Alfredo Jaar, 2000, Bulut / The Cloud. IN-SITE Art Practices In The Public Sphere. Erişim: 02.02.2020. https://cutt.ly/ktvHMAg

Santiago doğumlu sanatçı Alfredo Jaar'ın 2000 yılında San Diego-Tijuana sınırında gerçekleştirmiş olduğu "The Cloud" adlı performans inSITE etkinlikleri kapsamında yapılan en etkili işlerden birisidir (Görsel 7). Gelişmekte olan ülkelerde yaşanan insan hakları ihlallerine, politik ve sosyoekonomik çıkmazlara dair eleştirel çalışmalarıyla bilinen sanatçının Tijuana'da gerçekleştirdiği bu performansta ilk bakışta gökyüzünde salınan beyaz dikdörtgen bir form görürüz. Dikkatle baktığımızda bu formun beyaz bir filenin içinde yüzlerce beyaz balondan meydana geldiğini anlarız. File Tijuana-San Diego sınırının Tijuana kısmında bulunan bir standa beyaz iplerle bağlıdır. Stantta bir viyolonsel İspanyol bir şairin "Across The Wall" şiiri eşliğinde viyola çalmaktadır. Rüzgârın da etkisiyle fileden kurtulan beyaz balonlar mavi gökyüzünde Tijuana sınırından San Diego'ya doğru süzülürler. Rüzgârın yönü balonların gidişatını belirlemektedir. Balonların kimi sınırın ötesine geçebilirken bir kısmı

farklı yönlere savrulur. 2000 yılına kadar Tijuana-San Diego sınırında 3000'den fazla insan öldürülmüştür. Jaar, beyaz balonlar üzerine öldürülmüş 1000 kişinin ismini bastırmıştır. Çalışma sınırda yaşanan bu ölümleri hatırlatırken, sosyal koşulların zorluğu ve insan hakları ihlallerine de gönderme yapar (Sheren, 2009, s. 354).

Görsel 8. Javier Tellez, 2005, Biri Boşluğun Üzerinde Uçtu / One Flew Over The Void. Performancelogia. Erişim: 02.02.2020. https://cutt.ly/HtvJqR1

İnSITE'ın en bilinen işlerinden biri de Venezuelalı sanatçı Javier Tellez'e ait 2005 tarihli "One Flew Over The Void" adlı performanstır (Görsel 6). Sanatçı, sınırda gerçekleştirdiği bu performansta Amerikalı bir dublörü Tijuana'dan San Diego'ya fırlatır. Performansı izlemek için toplanmış olan izleyicilere ise mental bozuklukları olan insanların yüz ifadelerini anımsatan maskeler dağıtmıştır. Amerika-Meksika sınırında San Diego'dan Tijuana'ya geçişler serbestken ve herhangi bir kontrol yapılmazken, Tijuana'dan San Diego'ya geçişler sıkı bir şekilde denetlenmektedir. İki ülke arasındaki bu ve bunun gibi pek çok absürt duruma vurgu yapan sanatçı, halkla sistem arasındaki uyuşmazlığa da dikkat çeker.

Sonuç

1992 ile 2005 yılları arasında Tijuana-San Diego sınırında gerçekleştirilmiş olan inSITE etkinlikleri, birbirinden gerek sosyokültürel yapı bakımından gerek ekonomik koşullar ve yaşam standartları açısından çok farklı iki halkı, sanatın evrensel dili aracılığıyla buluşturan geniş kapsamlı bir sanat olayıdır. Sınırın bölücü, ayırıcı, ötekileştirici yanına rağmen yaratıcı bilince dair tetikleyici olması inSITE çalışmalarında "ben"i "öteki"nin varlığıyla anlamlı

kılmaktadır. Yapılan çalışmaların odağına sınırın her iki yanındaki halka dair meseleler alınırken, halkların kültürel yapıları, sosyal yaşamları ve ekonomik durumları ile politikacıların absürt tavırları işlerin içeriğine dair belirleyici olmuştur. Büyük zorluklarla yaşam mücadelesi veren Tijuana halkıyla refah içinde yaşayan San Diegolular arasındaki uçurumun bu anlamsızlığı çalışmalarda karşılık bulurken absürt, ironik ve grotesk anlatımlar dikkat çekmektedir. İnSITE'da "ben" ile "öteki" sınırda buluşmuştur.

Kaynakça

Akarsu, Bedia. (1975). *Felsefe Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.

Atakan, Nancy. (2008). *Sanatta Alternatif Arayışlar.* İzmir: Karakalem Kitabevi Yayınları.

Hall, Stuart. (1998). Eski ve Yeni Kimlikler, Eski ve Yeni Etniklikler. Anthony.D. King (Der.). *Kültür, Küreselleşme ve Dünya-Sistemi,* s. 63-96. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Wallis, Brain. (2008). Ülkeri Pazarlamak: Uluslararası Sergiler ve Kültür Diplomasisi. Ali Artun (Ed.). *Sanat Siyaset,* s. 255-277. İstanbul: İletişim Yayınları.

Leppert, Richard. (2009). *Sanatta Anlamın Görüntüsü- İmgelerin Toplumsal İşlevi.* (İ. Türkmen, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

May, Rollo. (2008). *Yaratma Cesareti.* (A. Oysal, Çev.). İstanbul: Metis.

Montezelomo, Fiamma. (2012). Tijuana: Hybridity and Beyond (A Conversation with Nestor Garcia Canlini). Josh Kun, Fiamma Montezelomo, (Ed.). *Tijuana Dreaming: Life and Art at the Global Border,* s. 94-116. London: Duke University Press.

Sheren, Ila. (2009). Performing Migration: Art and Site-Specificity at the U.S.-Mecsico Border: USA. *The International Journal of the Arts In Society.* 4/2. s. 354-364. Erişim: 12.03.2017. https://cutt.ly/jtZDTfO

Solnit, Rebecca. (2016). *Yol Aşkı Yürümenin Tarihi.* (E. Kıvılcım, Çev.). İstanbul: Encore.

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

Yudice, George. (2004). *The Expediency of Culture: Uses of Culture in The Global Era.* London: Duke University Press.

SANAT YAZILARI, 2020; (4): 433-456 / ARAŞTIRMA MAKALESİ

MİMARİ BELGELEMEDE TÜRK SİNEMASININ ROLÜ: TARABYA OTELİ ANALİZİ

THE ROLE OF TURKISH CINEMA IN ARCHITECTURAL DOCUMENTATION: THE ANALYSIS OF TARABYA HOTEL

DR. ÖĞR. ÜYESİ **HANDE TULUM OKUR**
Bahçeşehir Üniversitesi Mimarlık Fakültesi İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Anabilim Dalı
handetulum@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-2575-5624

Öz: *Türkiye'de iç mekânların kurgusunun belgelenme eksikliği nedeniyle gizemini koruduğu söylenebilir. İç mekân tasarımlarına ilişkin verinin yetersiz oluşu, farklı araştırma yöntemlerine başvurulmasını gerektirir. Bu yöntemlerden biri de 1960-1975 aralığında, iç mekânları -neredeyse- olduğu gibi kullanan Türk Sinemasıdır.*

Türk Sinemasında sıklıkla tercih edilen gerçek mekânlardan biri de otellerdir. Bu çalışma kapsamında ise, pek çok filmde yer almış olan Kadri Eroğan tasarımı Tarabya Oteli öne çıkar. Otele ilişkin veriye rastlanmayışı, literatürde bir boşluk olduğunun kanıtı niteliğindedir.

Literatüre katkıda bulunmak amacıyla, bu çalışma kapsamında, otelin iç mekân kurgusunun ve iç mekân elemanlarının analiz edilebilmesi için altı seçili filme yer verilmiştir. Günümüzde özgün iç mekân kurgusunu tamamen kaybetmiş olan yapının özgün iç mekânları, filmler üzerinden incelenmiş ve tasarlandığı dönemdeki dönemdaşları ile karşılaştırılmıştır. Ayrıca yapıdaki iç mekân elemanları da, yine benzer bir yaklaşımla, aynı dönemde popüler olan mobilya, aydınlatma elemanlarıyla karşılaştırılmıştır. Böylece, çalışmada, yapının iç mekânlarının karşılaştırmalı bir dille analiz edilmesi ve ayrıca yapının dönemdaşlarının vurgulanması amaçlanmıştır.

Anahtar Sözcükler: *Tarabya Oteli, Türk Sineması, Kadri Eroğan, Otel Tasarımı, Mimarlık ve Sinema, Filmlerde İç Mekân.*

GELİŞ TARİHİ: 16.12.2019 | **KABUL TARİHİ:** 22.09.2020

Abstract: *Interior organization in Turkey has been mysterious due to the lack of documentation. Since the data related with interior design is not sufficient, there is a need to employ alternative research methods. One of these methods is Turkish Cinema which uses the interiors as they are between 1960 and 1975.*

The hotels are one of the most preferred spaces in Turkish films. In the context of this study, Tarabya Hotel - designed by Kadri Eroğan- that hosted Turkish cinema in many cases comes to the fore. Also, there is almost no data about the hotel which shows a gap in the field.

In order to contribute to the literature, in the context of this study, six films are selected to analyze the interior organization and interior design elements of the hotel. The original interior spaces of the hotel which had lost the uniqueness now are analyzed through the selected films and these spaces are compared with their peers. Also, the elements which are held in the interiors are compared with the popular furniture and lighting fixtures of the era. Therefore, it is aimed to create an analysis of the hotel's interiors through a comparative way and put emphasis on the peers of the building.

Keywords: *Tarabya Hotel, Turkish Cinema, Kadri Eroğan, Hotel Design, Architecture and Cinema, Interior Design in Movies.*

Giriş

Türkiye'de modern mimarlık pratiğinin belgelenmesinde rolü olan Arkitekt, Mimarlık, Çevre, Yapı gibi dergiler üzerinden 1930-1980 yılları aralığındaki mimarlık yaklaşımları üzerine bir inceleme yapıldığında, 20. yüzyıl modern mimarlığının çoğu zaman az sayıda mimar ve mimari ürün üzerinden ele alındığı ya da detaylı bilgi verilmeksizin sunulduğu görülür. Bu durumun nedenlerinden birisi modern mimarlık pratiğinin pek çok ürününün yıkılıp günümüze ulaşamayışı ve kimi zaman bu yapıların tasarımcılarına ya da yapılara ilişkin veriye ulaşılamamasıdır. Uğur Tanyeli, İstanbul'un tarihi yazılmayanlarına odaklandığı "İstanbul 1900-2000: Konutu ve Modernleşmeyi Metropolden Okumak" adlı kitabında, 20. yüzyıl mimarlığına ilişkin az veriye ulaşılması durumunu "İstanbul mimarisinin ne arşivi ne de fototeği var." cümlesi ile nedenselleştirir (2004, s. 250). Her ne kadar Tanyeli bu okumayı konutlar, özellikle de apartman yapıları üzerinden yapsa da kamusal yapılarla ilgili durumun çok da farklı olmadığı iddia edilebilir. Çünkü yine literatürdeki pek çok kamusal yapıya ve mimarlarına ilişkin veri de oldukça sınırlıdır.

Bu noktada modern mimarlık pratiğinin belgelenmesinin neden önemli olduğu ve neden bu belgelemeye ihtiyaç duyulduğu sorularından bahsetmek mümkündür. Örneğin mimarlık ve içmimarlık tarihçileri ile araştırmacıların tarih yazımını yönlendirmesi ve literatüre katkıda bulunması için bu pratiğin kayıt altına alınmış olması gerekmektedir. Ayrıca belgeleme, korumanın ilk aşamasıdır, dolayısıyla modern mimarlığın korunmasında da tespit ve belgelemenin oldukça önemli bir rolü vardır. Emre Madran'a göre ise, modern çağda üretilen yapıların korunması için belge değeri, kimlik değeri, anı değeri ve özgünlük değeri gibi özellikler taşıması gerekir (2006, s. 20). Ancak bu değerleri taşıdığı söylenebilecek 1950-1980 aralığına ilişkin pek çok yapı (ve tasarımcısı) ile ilgili sınırlı veri ve belgeden bahsedilebilir. Bu durumun farklı nedenlerinin olduğu söylenebilir. 1950-1980 aralığında, mimarlık pratiğinde aktif olan mimarların çoğunun arşiv oluşturmaması ya da arşiv oluştursa dahi bu arşivin kaybolması/atılması ve/veya arşivin aile tarafından saklanmaması başlıca nedenlerdendir. Ayrıca çoğu mimarın ya da tasarımcının mimarlık pratikleri ve dolayısıyla ürünleri hakkında yazmaması da araştırmacıların yeterli veriye ulaşmasını güçleştirir.

Ancak bu durum, 21. yüzyılda, çalışmalarında özellikle 1950-1980 aralığına vurgu yapmaya, değinmeye ve iz sürmeye başlayan Şevki Vanlı, Uğur Tanyeli, Sibel Bozdoğan, Esra Akcan, Umut Şumnu gibi yazarlar/araştırmacılarla birlikte değişmeye başlar[1]. Böylece, literatürde daha çok tasarımcının ve yapılarının yer alması söz konusu olur. Bunların yanı sıra, 1990 yılında modern mimarlık, tasarım ve şehir plancılığı ürünlerini belgelemek ve

[1] Şevki Vanlı'nın "20. Yüzyıl Türk Mimarlığı / Eleştirel Bakış" kitabı (2006), ile Sibel Bozdoğan ve Esra Akcan'ın birlikte kaleme aldığı "Turkey Modern Architectures in History" kitabı (2013) Türkiye mimarlık tarihi yazımı açısından ufuk açıcıdır. Ayrıca 1930-1980 yılları arasında üretilmiş olan konutlara odaklanmış ve böylece pek çok yapıya ve mimara dikkat çeken Ankara'da 1930-1980 Yılları Arasında Sivil Mimari Kültür Mirası: Araştırma Belgeleme ve Koruma Ölçütleri Geliştirme Projesi ve ana-akım mimarlık tarih yazımı içerisinde yer bulamayan konut yapılarını vurgulayan Umut Şumnu'nun "Mimarlar ve Apartmanları" (2018) kitabı da oldukça önemlidir.

korumak amacıyla kurulan uluslararası bir platform olan Docomomo'nun Türkiye yansıması olan ve 2002 yılında hayata geçen Docomomo Türkiye oluşumunun, Türkiye'deki Modern Mimarlık Ürünlerinin Belgelenmesi ve Korunmasına odaklanması ve pek çok yapı ve mimarın tanıtılmasını desteklemesi açısından oldukça önemli olduğu söylenebilir.

2019 yılında ise, bu platformun bir kolu olarak görülebilecek Docomomo İç Mekân Komitesi, "Türkiye'de modern mirasın tartışılması, belgelenmesi ve korunmasına ilişkin yapılmakta olan çalışmaları genişletme ve detaylandırma" amacıyla Umut Şumnu, Deniz Hasırcı ve Zeynep Tuna Ultav'ın girişimiyle kurulmuştur. Bu girişimin amacı dönem literatüründe çoğu zaman vurgulanmayan ancak yapının tasarım dilinin ayrılmaz bir parçası olan iç mekânın[2] ya da iç mekân kurgusuna ilişkin verilerin ortaya çıkarılıp paylaşılmasıdır. Komite ayrıca "docomomo_tr_interior" isimli sosyal medya hesabı aracılığıyla çizim, fotoğraf, film karesi gibi farklı veriler paylaşarak *online* bir arşiv oluşturmaya başlamıştır. Bu veriler paylaşılırken, bahsi geçen hesapta Türk filmlerinin iç mimarlık tarihinin belgelenmesindeki rolünün önemine değinilir ve hatta mimarlık dergilerinde sıklıkla karşılaşılamayan iç mekânların ancak bu filmlerde görünür olduğunun altı çizilir (İnstagram. https://www.instagram.com/docomomo_tr_interior/). Bu hesapta, Hilton Oteli, Carlton Oteli, Çınar Oteli, The Marmara Oteli gibi pek çok ikonik yapının iç mekân kurgusunu yansıtan Türk filmlerinden çeşitli sahnelere yer verilir.

Komitenin, Türk filmleri üzerinden paylaştığı bu iç mekânlar üzerine düşünüldüğünde, komitenin neden sinemayı veri toplamak için bir yöntem olarak kullandığı anlaşılabilir. Bu filmlerde kendisine yer bulan ikonik yapıların iç mekân kurgusu aslında yıllar içerisinde değişmiş ve hatta bu kurgu kimi zaman özgünlüğünü tamamen kaybetmiştir. Ancak bu filmlerdeki sahneler aracılığıyla 1950-1980 aralığına tarihlenen yapıların -neredeyse- özgün iç mekân kurgularının gözlemlenebilmesi mümkündür. Dönemin popüler mimarlık dergilerinde ele alınan özgün projelere odaklanan metinlerde dahi kimi zaman iç mekânlara ilişkin veriye rastlanmadığı düşünülürse, Türk filmlerinin, Türkiye'deki modern mimarlık pratiğinin, iç mekân kurgusunun ve ayrıca dönem gündelik yaşamının belgelenmesi açısından önemli olduğu anlaşılabilir.

Bu durum elbette Türkiye'ye özgü değildir. Psikoloji, sosyoloji gibi pek çok farklı disiplinle bilgi alışverişi ve bakış açısının çeşitliliği aracılığıyla ilişki kuran mimarlık, sinema disiplini ile uluslararası arenada özellikle mekân kavramı üzerinden ortak paydada buluşur. Mimarlık, mekân ve kullanıcı arasındaki ilişkiye ve kullanıcının deneyimi üzerine odaklanan bir alan olduğu ve sinema ise mekânda, kullanıcının hareketini ve deneyimini gösterip günlük yaşama ilişkin deneyimler sunduğu için mimarlık ve sinema arasında özel bir ilişki olduğu düşünülebilir. Uğur Tanyeli'ye göre, mimarlık ve sinema disiplinleri arasında üç tip etkileşim biçimi bulunur. Birincisi, sinemada, özellikle ütopik ya da distopik filmler üzerinden

[2] Tasarlanan yapılarda da iç mekân organizasyonun sürekli değişmesi ve yenilenmesi, özgün olana ulaşmayı zora sokmuştur.

(örneğin 'Metropolis' filmi) sanal mimarlık alanı üretilmesidir. İkincisi ise 'Mimar Babam' filminde olduğu gibi mimar ve mimarlık etkinliğini içermesidir. Üçüncüsü ise, gerçek mimari mekânların yeniden üretilmesidir (2001, s. 66). Bunun dışında pek çok yazar tarafından mimarlık ve sinema arasında sinema ve mimarinin belge/kanıt olma niteliği gibi pek çok etkileşim biçimi olduğu vurgulanır (Beşgen ve Köseoğlu, 2019, s. 31).

Bu etkileşim biçimleri üzerinden bir değerlendirme yapıldığında, bu çalışma kapsamında, öncelikle gerçek mimari mekânların sinemanın sanal dünyasında yeniden üretilmesi etkileşim biçimi önemli rol oynayacaktır. Ayrıca sinema ve mimarinin belge-kanıt olma niteliği de bu çalışmada oldukça etkili olacaktır. Böylece ele alınacak filmlerdeki mekânlar üzerinden bir değerlendirme yapılabilecek ve dönem için önemli yapı, mekân ve temsil edilmek istenen gündelik hayata ilişkin pek çok ipucu elde edilebilecektir.

Buradan hareketle, Türk filmlerinin mimarlık ve iç mimarlık çalışmalarında/araştırmalarında nasıl ele alındığı incelendiğinde, bu çalışmanın odaklanmayı hedeflediği 1950-1980 aralığındaki filmlerin ele alındığı az sayıda çalışmaya rastlanır. Bunlardan biri, Umut Şumnu'nun, hakkında oldukça az veri olan Nebioğlu Tatil Köyü'ne detaylı bakabilmek adına Sivri Akıllılar filmi üzerinden bir inceleme yaptığı "Önemli Bir Mimarlık Belgeleme Aracı Olarak Sinema Filmleri: Sivri Akıllılar Filmi ve Nebioğlu Tatil Köyü" başlıklı çalışmasıdır. (Şumnu, 2017, s. 349-360)[3]. Bir başka çalışma ise Kemal Sunal'ın rol aldığı 14 filmin ele alındığı Tuba Bülbül Bahtiyar'ın "1970-1990 Aralığında Konut ve İç Mekân Özelliklerinin Kemal Sunal Filmlerinden Okunması" başlıklı yüksek lisans tezidir (2019). Bülbül burada, filmlere ev sahipliği yapmış olan köşk, apartman, villa, gecekondu gibi farklı barınma birimlerinin gerçek iç mekânlarını, Sunal'ın filmleri aracılığıyla inceler. Bu tezden faydalanılarak hazırlanan "Kemal Sunal Filmlerinden Şaşkın Damat (1975) Filminin Mekânsal Özelliklerinin Sinema ve Mimarlık Ara Kesitinde Değerlendirilmesi" başlıklı çalışmada da hem mekânsal hem sosyolojik analizler yapılır (Bahtiyar ve Yaldız, 2019). Ayrıca bu çalışma, pek çok Türk filminde kullanılan ve modern kurgusu ile dikkat çeken Muammer Karaca Evi'nin çözümlenmesi açısından da önemlidir. Yine bu ev, Umut Şumnu ve Cihat Çağlar'ın 2020 yılında yayınlanan "İstanbul-Muammer Karaca Evi" isimli çalışmasında irdelenmiş ve bu evin mimar Perran Doğancı tarafından tasarlandığı anlaşılmıştır. Doğancı, II. Dünya Savaşı sonrasında, mimarlık pratiğinde rolü olan bir kadın figürdür ancak literatürde kendisine epeyce az yerilmiştir. Ancak, kendisinin tasarımı olan Muammer Karaca Evi'nin pek çok filmde kullanılması, bu yapıyı ve seramik sanatçısı Mediha Akarsu'nun pek çok sanatsal uygulamasının bulunduğu iç mekân kurgusunu görünür kılabilmiştir (Şumnu ve Çağlar, 2020, s. 79-80).

Türk filmlerinde gerçek iç mekân kurgularının görünür olması ise gerçekçi bir atmosfer yaratma isteğinden çok mali kaygılardan kaynaklanır. Çekimler için filmin teması ile uyum sağlayabilecek mekânlar seçilir ve çoğu zaman iç mekân kurgusuna müdahale edilmez

[3] Bu çalışma için Şumnu'nun bahsi geçen yazısı ve docomomo_interior hesabının paylaşımları, önemli bir motivasyon oluşturmuştur.

(Battal, 2006, s. 65). Bu nedenle, bu filmler aracılığıyla konut, gar, gazino, otel gibi gerçek kapalı mekânların ve köprü, çarşı gibi kentsel açık alanların tasarlandıkları haliyle gözlemlenmesinin mümkün olduğu söylenebilir.

"Gerçek/yaşanan mekân" ortak paydasında buluşan sinema ve mimarlık alanlarının ilişkisi her ne kadar son yıllarda popülerleşse ve pek çok araştırmacı tarafından ele alınmaya başlasa da 1980 öncesi (1960-1980 arası) Türk Sineması için bu durum geçerli değildir. Bu dönemde, Türk Sineması'nda mekân kullanımına ve derinlemesine analizine ilişkin yukarıda da bahsi geçen az sayıda çalışmaya ve araştırmaya rastlanır (Altun ve Uzun, 2012, s. 50-55). Bu nedenle, bu çalışmada, literatürdeki bu eksikliğe cevap verilmesi hedeflenmektedir. 1960-1980 aralığındaki Türk Sineması'ndaki mekân kullanımına, analizine ilişkin literatüre katkıda bulunmak için ise sinema tarihçisi Giovanni Scognamillo'ya göre iç mekânlarının yüzü aşkın filmde kullanıldığı Tarabya Oteli bu çalışmada incelenmek üzere seçilmiştir (Arslan ve Aydil, 2011). Bu otelin, çalışma için seçilmesinde popülerliğine rağmen literatürde hakkında oldukça az veriye rastlanması büyük rol oynar. Literatüre bu yapı özelinde iç mekân kurgusu bağlamında katkı sunmak için Türk Sinemasından seçili filmlerden yararlanılmıştır. Otel, 1965-1966 yılları arasında hizmete girdiği için iç mekânların özgün durumda olduğu tahmin edilebilecek 1966-1968 aralığından seçilen beş filme ve değişimin gözlemlenebilmesi için 1975 yılından da bir renkli filme yer verilmiştir.

Seçilen filmlerin dört tanesi siyah beyazdır. Bu filmler 1966 ve 1967 yıllarına tarihlendiği için otelin iç mekânlarının özgünlüğünü koruduğu söylenebilir. Seçilen bir film ise renkli olup iç mekânların algılanma biçiminin farklılaşması amacıyla seçilmiştir. Bu filmlerden siyah beyaz olanlar; Orhan Aksoy'un yönetmenliğini yaptığı Damgalı Kadın filmi (1966), yönetmeni Nuri Ergün olan Cici Gelin (1967) ve Türker İnanoğlu'nun yönetmenliğini yaptığı Ringo Kazım (1967) ve Efkarlı Sosyetede (1968) filmleridir. Çalışma için seçilen ilk renkli film ise, yönetmenliğini Nejat Saydam'ın yaptığı Dünyanın En Güzel Kadını (1968) filmidir. Çalışmada ele alınacak son film ise Muzaffer Arslan'ın yönetmenliğini yaptığı Acele Koca Aranıyor (1975) filmidir. Otelin ele alındığı filmler seçilirken Türk Sinemasında çoğunlukla karşımıza çıkan benzer senaryoların yönetmen bakış açılarıyla değişebileceği düşünüldüğü için farklı yönetmenlerin filmlerine yer verilmeye çalışılmıştır.

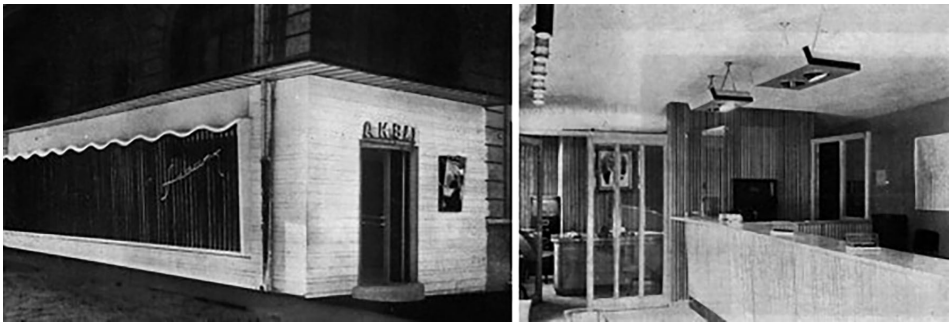
Tarabya Oteli'nin özellikle iç mekân kurgusunu yukarıda adı geçen filmler yardımıyla analiz etmeden önce yapının mimarına ve mimarlık pratiğine ilişkin verileri vurgulamak gerekir. Bu nedenle, Tarabya Oteli'nin mimarı olan Kadri Eroğan'ın mimarlık yaklaşımları, Arkitekt dergisinde yer alan projeleri üzerinden okunmaya çalışılacaktır.

Mimar Kadri Eroğan

İstanbul Güzel Sanatlar Akademisi, Mimarlık Bölümünü bitirdikten sonra Amerika'ya giden, Richard Neutra'nın ofisinde çalışma fırsatı bulan ve 1946 yılında Türkiye'ye dönen Eroğan, "Bir Dağ Masalı" filminde oynamış ve bu film sayesinde "En İyi Erkek Oyuncu" ödülüne ek olarak "En İyi Dekor" ödülünü almıştır. Kısa bir süre oyunculuk yapan Eroğan, oyunculuk

ile birlikte tanınan bir isim haline gelmiştir. Kendisinin bu yolla da mimarlık kariyeri bağlamında bir iletişim ağı oluşturduğu düşünülebilir. Böylece, İstanbul-Galatasaray, Tokatlıyan Han'daki ofisinde pek çok proje yürütmüştür[4]. Eroğan'ın yanında uzun süre çalıştığını belirten bir çalışanı, mimarın modern mimarlık pratiğini benimsediğini belirtir (Ünalan, 2018).

Eroğan ile ilgili Arkitekt dergisi dijital arşivi üzerine bir inceleme yapıldığında, karşımıza; Türkiye İş Bankasının Banka, Otel ve Sinema Binası Proje Müsabakası (1955) ile Ankara Esnafları Kooperatifi Çarşı ve İş Hanı Proje Müsabakası (1956) başlıklı iki yarışma çıkar. Ek olarak mimarın 1954 yılına tarihlenen Akbank Kurtuluş Ajansı (Görsel 1), Mithat Güldü Evi ve Etem Pertev Eczanesi (Görsel 2) projeleri ele alınmıştır. Ayrıca Eroğan, 1961 yılına ait de "Yeni Doğan Bir Sayfiye Yeri: Sedef Adası" isimli yazı ile de karşımıza çıkar (Eroğan, 1961, s. 114-119). 1961 yılında mimarın kendisinin kaleme aldığı yazı dışında, diğer metinlerin oldukça kısa birer tanıtım metni niteliğinde olduğunun altı çizilmelidir. Az sayıdaki proje görselinden anlaşıldığı kadarıyla mimar, çalışmalarında çizgisel kompozisyonlar izlemiş, bunu kimi zaman kütlenin kendisiyle kimi zaman da malzeme aracılığıyla gerçekleştirmiştir. Ayrıca dönemin yaygın estetik kanonlarından biri olarak yuvarlak kolon kullanımı ve/veya yazı tipolojisi konularına odaklandığı da vurgulanmalıdır.



Görsel 1. Akbank Kurtuluş Ajansı'nın dışarıdan görünüşü ve ajansın iç mekân kurgusu. Arkitekt. Erişim: 04.10.2019. http://dergi.mo.org.tr/dergiler/2/206/2770.pdf

Görsel 2. Etem Pertev Eczanesi'nin görünüşü ve eczanenin teşhir birimine bakış. Arkitekt. Erişim: 01.10.2019. http://dergi.mo.org.tr/dergiler/2/206/2771.pdf

[4] Doğan Tekeli'ye göre orta ölçekteki mimarlık ofisleri sayıca azdı, bunların arasında İMA, Baysal&Birsel bürosu ve Kadri Eroğan'ın bürosu idi (Doğan Tekeli ile kişisel iletişim, 3 Nisan 2017).

Mimarın yalnızca 1954 yılındaki uygulanmış projeleri Arkitekt dergisinde yer almıştır. Dergide yer verilen iç mekân görsellerinden aydınlatma, teşhir ünitesi, dolap gibi öğeler anlaşılsa da bu iç mekânlara detaylıca değinilmediği iddia edilebilir. Her nedense mimarın popüler olmayan projeleri Arkitekt'te yer almışken, en bilinen ve popüler tasarımı olan Tarabya Oteli, Arkitekt ya da Mimarlık dergisine konu olmamıştır (Bektaş, 2018). Aslında bu durum da hayli ilginçtir, çünkü tıpkı Büyük Tarabya Oteli gibi yine Emekli Sandığı'nın Emek İnşaat firmasına yaptırdığı diğer otellerden olan İstanbul Hilton Oteli, Maçka Oteli, Büyük Efes Oteli gibi yapıların projelerine Arkitekt ve Mimarlık dergisi sayılarında rastlanır.

Tarabya Oteli'ne Dair

1954 yılında yanan Tarihi Tokatlıyan Oteli"nin arazisine 1957 yılında, 261 yataklı Tarabya Oteli'nin inşaatına başlanır İnşaat 1965 yılında sona erer ve otel 1966 yılında hizmete girer (Atmaca, Ultav ve Uz, 2019, s. 59). İlk önce İbrahim Gültan ve Paçitakis isimli arazi sahipleri otelin inşasına başlar ancak ekonomik sıkıntılardan ötürü süreç tamamlanamaz ve Emekli Sandığı, kaba inşaatı kısmen bitmiş olan oteli satın alır ve otel bunun sonrasında bir Emekli Sandığı girişimi olur. (Büyük) Tarabya Oteli projesi ayrıca İstanbul Hilton ve Divan Oteli'nin ardından üçüncü beş yıldızlı otel olması bağlamında oldukça önemlidir (Karabaş, 2008).

Bu üç otel arasından ilk beş yıldızlı ve modern otel olması anlamında diğerlerinden ayrılan Hilton Oteli, karakteristik cephe ve form özellikleri, pek çok yapı ve mimarı etkilemiştir (Atmaca, Ultav ve Uz, 2019, s. 59). Ela Kaçel'in de belirttiği üzere, Hilton Oteli, otel tasarımı için yeni bir prototip üretmiştir (2010, s. 11). Bu otelin yarattığı yeni akım ise mimar Şevki Vanlı tarafından "Hiltonculuk" olarak adlandırılır ve "mükemmel vasatlık" olarak tanımlanır (1958, s. 21). Büyük Efes Oteli, Çınar Oteli, Porsuk Otel gibi otellerin yanında, Tarabya Oteli'nin de bu yeni akımdan etkilendiği iddia edilir (Kaçel, 2010, s. 11). Ancak Hande Atmaca, Funda Uz ve Zeynep Tuna Ultav, bu otellerin arasında kimi farklılıklar olduğuna dikkat çeker. Yazarlara göre Tarabya Oteli, yerleştiği arazi nedeniyle daha eğrisel ve organik bir formda kurgulanmıştır (Atmaca, Ultav ve Uz, 2019, s. 60) (Görsel 3). Kadri Eroğan'ın, Tarabya Oteli tasarımında, Hilton Oteli'ni bir prototip olarak kabul ettiği iddia edilebilir ancak Eroğan'ın Amerika'da mimarlık yapmış, Richard Neutra'nın yanında çalışmış ve rasyonel ve modern çözümleri benimseyen bir mimar olduğu unutulmamalıdır. Dolayısıyla aslında Eroğan'ın bu "yeni" modern ve rasyonel otel prototipini ve yatay-düşey geometrik düzeni, formları daha önceden deneyimlemiş olma ihtimalinin kuvvetli olduğu söylenmelidir.

Görsel 3. (Solda) Tarabya Oteli'nin karşıdan görünüşü. SALT Araştırma. Erişim: 1.11.2019. https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/110275
(Sağda) Otelin kuş bakışı görünüşü. SALT Araştırma. Erişim: 1.11.2019. https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/108275

Bunlara ek olarak, 1966 yılının gazete haberlerine göre, inşaat sürecinde kullanılan malzemeler yurt dışından getirilmiş, sabit ve hareketli mobilyalar ise Sultanahmet ve Ankara'daki okullarda yaptırılmıştır (Peksayar, 1966, s. 1).

Tarabya Oteli ile ilgili başka bir önemli unsur da 1965 tarihli başka bir gazete vasıtasıyla karşımıza çıkar. Cumhuriyet gazetesinde, "yaptırılacak seramik pano, boncuk pano, minyatür pano, vitray, alçı, rölyef, heykel (...) işleri için eskiz teklifi alınacağı ve bu işleri yapmaya istekli olanların İnşaat Kontrol Şefliği'ne müracaat etmesi" gerektiği bilgisi yer almaktadır (1965, s. 3). Sanatçı Cevdet Altuğ ise oteldeki panoların Emekli Sandığı'nın açtığı yarışmaların bir sonucu olduğunu belirtir (Can, 2018, s. 104). Özetle, burada, yapıya entegre edilen sanat ürünleri eskiz teklifi ile müracaat yöntemi ile ya da bir yarışma üzerinden gerçekleşmiş olup profesyonel bir ağ/ilişki biçimi söz konusudur (Tulum, 2018, s. 23-26).

Ayrıca Tarabya Oteli'nin Türkiye de dahil olmak üzere pek çok ülkede, 1950-1980 aralığında etkili olan ve mimar ve sanatçıları bir araya getiren "mimarlık-sanat sentezi"nin bir örneği olduğu da bu şekilde anlaşılır. Mimarlık-sanat sentezi epey konut ve kamusal yapı örneğine, özellikle seramik panolar üzerinden yansımış ve hem cephede hem de iç mekânda yapı diline katkıda bulunmuştur (Bozdoğan ve Akcan, 2013, s. 132). Bu noktada Tarabya Oteli'nin dönemin popüler olan evrenselci, modernist mimarlık yaklaşımını ve de mimarlık-sentezini izlemesinden ötürü dönemin yeniliklerini oldukça iyi temsil ettiği söylenebilir. Tarabya Oteli'ndeki sanat ürünleri araştırıldığında yapıda pek çok sanatçının görevlendirildiği anlaşılır. Didem Yavuz'a göre, otelde, Ferruh Başağa'nın vitray çalışması ve Salih Acar'ın bir duvar resmi bulunmaktadır (Yavuz, 2008, s. 70-76). Ezgi Yavuz ise Mustafa Pilevneli, Nasip İyem ve Sadi Diren'in de çalışmalarının olduğunun altını çizer (Yavuz, 2019, s. 104). Ayrıca Jale Yılmabaşar da "otelin seramiklerini yaptığını" ifade eder (2006, s. 37). Bu ifade, oteldeki restorasyon çalışmaları sırasında, pek çok panonun demontajını yapan "Arkistanbul" tarafından da doğrulanır. Arkistanbul'a göre, seramik sanatçısı Mediha

Akarsu, Cevdet Altuğ, Sadi Diren ve Jale Yılmabaşar'ın ürünleri demonte edilmiştir (Arkistanbul. http://www.arkist.com/?portfolio=tarabya-oteli) (Görsel 4). Yapıda yer alan sanat ürünlerinin çoğuna literatürde rastlamak mümkün değildir.

Görsel 4. (Üstte) Cevdet Altuğ imzalı pano, (Altta) Jale Yılmabaşar imzalı pano. Arkistanbul. Erişim: 01.03.2020. http://www.arkist.com/?portfolio=tarabya-oteli

Yapıdaki sanatçıların eserlerinin bir kısmıyla ilgili bilgiye; az sayıda kaynağa ulaşmak mümkün olsa da günümüzde, otelin projesine ve iç mekânlarına ilişkin herhangi bir veriye rastlanmamaktadır. Bu noktada, Tarabya Oteli'nin pek çok filme ev sahipliği yapması durumundan yararlanabileceği düşünülmüştür. Böylece Türk Sineması'ndan seçili filmler yardımıyla, otelin iç mekânlarına, sanat ürünlerine ilişkin kimi verilere ışık tutulacak ve literatüre katkıda bulunulacaktır.

Türk Sinemasında Seçili Filmler üzerinden Tarabya Oteli'nin Temsili

Türk Sinemasında 1960-1975 yılları aralığını kapsayan Yeşilçam Sineması (Altun ve Uzun, 2012, s. 51), kısıtlı ekonomik koşulların bir sonucu olarak 1960'larda gerçek mekâna bağlıdır (Dinçay ve Özer, 2013, s. 149). Bu mekanların önde gelenlerinden biri ise otellerdir. 1960-1975 yılları aralığında Türk sineması, çoğunlukla zengin ve fakirin karşı karşıya gelmesini ya da zorlu aşk hikayesini işler. Oteller ise zenginliğin yansıtılabilmesi için seçilmiş mekanlardır. Ayrıca kamusal alanlar olduğu için sinemacıların, otellerde çalışmasının lüks konutlara oranlara daha kolay olduğu düşünülebilir. Öte yandan, Türk Sineması ile ilişki-

lenmek oteller için de prestij fırsatıdır. Ek olarak, bu dönemdeki Türk Sineması izleyicisinin ağırlıkta orta sınıfa mensup kadınlar olduğu düşünülürse, Türk sineması, oteller aracılığıyla zenginliği, otellerdeki yaşamı ve sosyalleşme/eğlence mekanı olarak oteli ele alır. Bu yüzden, Türk Sinemasında, hem siyah beyaz hem de renkli filmlerde otellerle karşılaşılır. Örneğin, Ayhan Işık ve Türkan Şoray'ın başrollerini paylaştığı Zorlu Damat filmi, Bursa'daki Çelik Palas Otel'i, başrollerinde Filiz Akın ve Tarık Akan'ın olduğu Tatlı Dillim filmi, Bolu'daki Koru Otel'i, Kemal Sunal'ın Şevket Altuğ ile birlikte rol aldığı Tokatçı filmi, İstanbul'daki Çınar Oteli, hem cephe hem de iç mekan kurgusu bağlamında vurgular.

Yukarıdaki otellere ek olarak Tarabya Oteli de bir gerçek mekân olarak gerek dış cephesinin gerek kamusal alanlarının kullanılması bakımından Türk Sinemasındaki pek çok film için popüler bir odak olmuştur. Tarabya Oteli'nin iç mekânlarının okunabilmesi için seçilen Damgalı Kadın (1966), Cici Gelin (1967), Ringo Kazım (1967), Efkarlı Sosyetede (1968), Dünyanın En Güzel Kadını (1968) ve Acele Koca Aranıyor (1975) filmlerindeki mekânları kronolojik bir sırayla izleyecek olan bu çalışma, öncelikle sıralamadaki ilk dört siyah beyaz filme daha sonra da renkli filmlere odaklanacak ve iç mekân kurgusuna ilişkin analizler yapılacaktır.

Ele alınacak ilk film, "Damgalı Kadın" (1966), hırsız bir kadınla (Hülya Koçyiğit-Suzan), zengin bir erkeğin (Kartal Tibet- Fikret) imkânsız aşkını işler. Kadın karakterin "zengin bir kadın" rolüne bürünerek Tarabya Oteli'nde yürümesiyle otelin iç mekânları ve dışarıya açılan döner kapı ve dolayısıyla giriş saçağı görünebilir. Film bize, oldukça geniş olan holdeki yuvarlak formlu bölümlere yerleştirilen aydınlatmaları, holü kaplayan çizgili lineer halıyı ve duvardaki motifli kaplamaları gösterir. Bu holün lobiye bağlanmasıyla birlikte, filmin sahnelerinde mekânda farklı bölümler oluşturan düz ve kareye yakın formdaki halı ve kolçaksız, tekli, yalın, süsten uzak koltuk görülebilir (Görsel 5). Ayrıca filmdeki sahnelerden, lobide yere kadar bir cam yüzeyin olduğu ve yüzeyin iki tarafta perdelerle vurgulandığı anlaşılır.

Yapıdaki iç mekân kurgusuna ilişkin ip uçlarını anlayabilmek için dönemdeki tasarım anlayışına da değinilmesi gerekmektedir. 1960'larda Türkiye'deki tasarım anlayışı irdelendiğinde tasarımcıların, formüle edilmiş rasyonel bir kabukta ve mekânlarda özgünlük arayışında olduğu görülür (Özorhon ve Ulusu Uraz, 2009, s. 96-97). Metin Sözen, bu dönemin Türk mimarlığının dış yayınlarla ve dış etkilerle beslendiği bir dönem olduğunu belirtir (1996). Bu yüzden birbirine benzer etkide yapı ya da iç mekân üretimi durumuyla karşılaşılabilir. Örneğin dönemin en popüler otellerinden olan, 1955 yılında inşaatı tamamlanan ve Tarabya Oteli de dahil olmak üzere dönemde tasarlanmış pek çok oteli etkilediği söylenen Hilton Oteli'nde, lobide bulunan geniş, düz halı ve lobi tavanındaki yuvarlak bölümler, Tarabya Oteli'nin ele alındığı Damgalı Kadın filmindeki sahnelerden gözlemlenebilen iç mekân elemanları ile ortak bir dildedir. Ayrıca yine Hilton Oteli lobisindeki tek kişilik, tekstil sırtlıklı modern anlayıştaki koltuklar da Tarabya Oteli koltuklarıyla oldukça benzerdir (Görsel 6).

Görsel 5. Damgalı Kadın filminden otele ilişkin sahneler.
Youtube. Erişim: 17.11.2019. https://www.youtube.com/watch?v=iPZ8yPZVbxE&t=19s

Görsel 6. Hilton Oteli'nde tavandaki yuvarlak bölümler ve oteldeki koltuk örnekleri.
(Solda) Fleming's Bond. Erişim: 12.01.2020. https://flemingsbond.com/istanbul-hilton-hotel/
(Sağda) SALT Araştırma. Erişim: 12.01.2020. https://artsandculture.google.com/exhibit/fgJ-CO4KztQ6YLA?hl=tr

Tarabya Oteli, Hilton Oteli'nin dışında da dönemin popüler yapılarıyla benzer bir tasarım yaklaşımı izler. Rana Zipci tasarımı olan Çınar Oteli bu yapılardandır (Zipci, Akın ve Ertam, 1959). Otelde, tıpkı Hilton ve Tarabya Otellerinde olduğu gibi tavanda yuvarlak bölümler bulunmaktadır (Görsel 6). Böylece, Tarabya Oteli'nde dönemin modern Türk mimarlığı yaklaşımının dönemin popüler otellerine yansımasının bir örneği olduğu Damgalı Kadın filmiyle anlaşılmış olur (Görsel 5).

Tarabya Oteli'nin iç mekânlarına ışık tutmak amacıyla ele alınan ikinci film olan "Cici Gelin" (1967) filminde ise yeni evlenen bir çiftin (Filiz Akın (Filiz) ve Cüneyt Arkın (Orhan)) yaşamı ve kimi polisiye olaylar konu edinir. Otelin restoran kısmının özellikle vurgulandığı bu filmde, ahşap strüktürlü modern sandalye ve masalar, ayrıca seramik bir pano görülmektedir (Görsel 7).

Görsel 7. Sanatçısı bilinmeyen duvar panosu ve oteldeki restoran mobilyaları.
Youtube. Erişim: 15.11.2019. https://www.youtube.com/watch?v=z_1_jsoWPZE&t=4994s

Bu sahnelerden gözlemlenebilen otelde kullanılan ahşap strüktürlü sandalyenin benzerlerinin 1960'lı ve 1970'li yıllarda tasarlanıp üretildiği "Datumm" arşivinden izlenebilmektedir. Örneğin "ODTÜ MF Sandalye 3" kodlu sandalye, Fikret Tan'ın bir yemek odası takımı için tasarlamış olduğu sandalye ve MPD firmasının ürettiği sandalye Tarabya Oteli'nin restoran kısmında bulunan sandalyeyle, kütle, kompozisyon, strüktür ve malzeme açısından pek çok ortak özellik taşımaktadır (Görsel 8).

Görsel 8. (Solda) ODTÜ MF Sandalye 3 (1960`lar). Datumm. Erişim: 09.08.2020.
http://datumm.org/tr/MobilyaDetay?ID=70
(Ortada) Fikret Tan Yemek Odası Takımı (1970'ler). Datumm. Erişim: 09.08.2020.
http://datumm.org/tr/MobilyaDetay?ID=218
(Sağda) MPD firması sandalyesi (1960'lar). Datumm. Erişim: 09.08.2020.
http://datumm.org/tr/firma?id=9

Filmde ayrıca tuvalet/makyaj masalarının, 1960'ların popüler malzemelerinden Vinylex (suni deri) ile kaplı olduğu düşünülen sandalyelerin ve dekoratif, güneş biçimine referans veren aynanın teşhiri söz konusudur. Böylece bu film, pek çok filmde yalnızca belirli iç mekânları gösteren diğer filmlerden ayrılır ve nispeten daha mahrem bir alan olan tuvalet mekânını yansıtır. Bu mekânı takiben, yine lobi görünür. Ancak bu kez lobi, resepsiyon kısmıyla beraber gösterilir. Böylece buradaki yuvarlak formlu modern aydınlatmalar ve ön yüzü seramik bir pano olarak ele alınan resepsiyon bankosu da görülebilir (Görsel 9).

Görsel 9. Cici gelin filminde tuvalet ve otel lobisi. Youtube. Erişim: 15.11.2019. https://www.youtube.com/watch?v=z_1_jsoWPZE&t=4994s

Daha önce de belirtildiği üzere Türkiye'deki mimarlık-sanat sentezi yaklaşımını özellikle iç mekân kurgusunda yer alan seramik panolarla örnekleyen bir kamusal yapı olan Tarabya Oteli, bu noktada da dönemdaşlarıyla benzer bir yol izlemiştir. Örneğin 1959 tarihli İstanbul'daki Çınar Oteli, 1965'e tarihlenen İzmir'deki Büyük Efes Oteli, 1968-1970 aralığında inşa edilen Ankara'daki Stad Oteli, iç mekânlarında seramik pano, rölyef gibi sanat ürünlerine yer verilen otellerdendir. Sonrasında ise bu yapıların izlediği mimarlık-sanat sentezi yaklaşımını, 1977 tarihli Intercontinental Oteli gibi farklı oteller de izler. Bu açıdan, Tarabya Oteli, dönemin popüler olan bu yaklaşımını da izlemesi hem de kendisinden sonraki yapılara örnek teşkil edebilmesi açısından önemli bir yapıdır.

Tarabya Oteli'ne ışık tutacağı düşünülen bir sonraki film olan ve Kazım (Sadri Alışık) isimli yoksul bir şoförle yanında çalıştığı Şefkati'nin (Vahi Öz) yaşadıkları polisiye olayları ele alan "Ringo Kazım" (1967) isimli film, çalışma kapsamındaki diğer filmlerden ayrılır, çünkü filmde otelin standart bir odası teşhir edilir. Odadaki yatma ve dinlenme/oturma kısmı, duvardaki kaplamaların farklılaştırılmasıyla birbirinden ayrılmış ve dönemin modern ve yalın estetik anlayışıyla tasarlanmış mobilyalarıyla temsil edilmiştir (Görsel 8). Odada, diğer unsurlarla uyuşmayan tek unsur ise aydınlatma öğesi olan abajurdur. Abajurun başlık kısmı parlak bir malzemeyle kurgulanmış olup gövde kısmında ise desen tercih edilmiştir. Bu noktada, iç mekândaki diğer öğelerden ayrı bir dili olduğu söylenebilir. İç mekândaki ay-

dınlatma elemanının diğer modern elemanlardan farklı bir yaklaşımı izlemesi, dönemdeki aydınlatma öğelerinin tasarım biçimlerini düşündürür. 1950'li yıllarda modern iç mekân oluşturma hedefi güden Moderno firması, düzenledikleri oturma odasında, yalın başlıklı ve kıvrımlı, mat gövdeli bir abajura yer vermiştir. 1950'li yıllarda ve 1960'ların başında aydınlatmalar özel olarak tasarlanmış değildir (Görsel 10). 1960'lara tarihlenen MPD firmasının oturma odası takımı tasarımına entegre ettiği parlak metal gövdeli abajur da bu özel olarak tasarlanmayan aydınlatma elemanlarındandır. Bu durumun nedeni mimari aydınlatma konusunun, Türkiye'de mimarlık fakültelerinin programlarında bile ancak 1960'lı yıllarda yaygınlaşmaya başlamasıdır. Ancak bu yaygınlaşmayla birlikte, 1960'ların ikinci yarısında paraboloit ve elipsoit yansıtıcılar üretilmeye ve aydınlatma tasarımı önemli bir unsur haline gelmeye başlar. Özel tasarlanan ve dökümü Dikran Usta isimli aydınlatma konusunda popülerleşen ustaya ait olan modern aydınlatmalar, bu sürecin ürünlerinden olur (Görsel 10). Bunlara ek olarak, Efes Oteli gibi otellerde, odalardaki aydınlatma elemanların kare, dikdörtgen kesitli, yalın ve modern anlayışta olduğu (Bonatz ve Uran, 1965, s. 5-6) ya da Ataköy 2. Kısım Motelleri gibi daha küçük ölçekli dinlenme birimlerindeki odalarda, aydınlatma elemanlarının yuvarlak formda ve süssüz olduğu görülmektedir (Kökten, 1967, s. 106-107). Dönemin bu modern ve yalın ürünlerine bakıldığında, Tarabya Oteli'ndeki odadaki aydınlatma öğesinin dönemin yenilikçi aydınlatma tasarımlarını takip etmediği anlaşılabilir.

Görsel 10. (Solda) Dökümü Dikran Usta'ya ait yansıtıcılar. Iksv. Erişim: 10.08.2020. http://bizinsanmiyiz.iksv.org/wp-content/uploads/2017/11/ayd%C4%B1nlatma_tr_opt.pdf
(Ortada) Moderno oturma odası takımıyla kullanılan abajur. Datumm. Erişim: 12.08.2020. http://datumm.org/tr/MobilyaDetay?ID=79
(Sağda) MPD firmasının oturma odası takımında konumlandırılan abajur. Datumm. Erişim: 12.08.2020. http://datumm.org/tr/MobilyaDetay?ID=90

Bunların dışında, Tarabya Oteli'nde iç mekânda bulunan ahşap panel, film kurgusuna göre odadaki havalandırma gibi çeşitli imkanların kontrolünü sağlama işlevindedir (Görsel 11). Filmin kurgusuna göre bu modern iç mekân kurgusunun, yenilikçi teknolojik imkanlarla ilişkilendirilmek istendiği de iddia edilebilir.

Görsel 11. Ringo Kazım filmindeki otel odası ve aksesuarlar. Youtube. Erişim: 10.11.2019. https://www.youtube.com/watch?v=qTIWX80tQQM&t=73s

Çalışma kapsamında ele alınan başka bir film ise Efkarlı Sosyetede (1968) isimli filmdir. Filmde, işportacılık yapan Arif (Sadri Alışık), zengin bir adamın hayatını kurtardıktan sonra yardıma ihtiyacı olan Selma (Filiz Akın) ile tanışır ve kendisini bir zenginlik oyunu içinde bulur[5].

Bu filmde, pek çok sahnede, otelin çeşitli mekânlarına ve farklı yapısal ve mekânsal unsurlara rastlanabilmektedir. Oteli hem cepheden hem iç mekândan farklı açılardan görebilme imkanı veren bu filmde, seramik panolu resepsiyon bankosu yine görünür olur. Bunun yanı sıra, oda, lobi, bekleme alanları, merdivenler ve mobilyalar da filmdeki sahneler yardımıyla gözlemlenebilir (Görsel 12).

Görsel 12. Efkarlı Sosyetede filminden resepsiyonu ve merdivenleri gösteren sahneler. Youtube. Erişim: 01.08.2020. https://www.youtube.com/watch?v=4nCxDxYY2mg

[5] Konu, farklı filmlerde benzer senaryolarla ele alınan popüler bir konudur.

Film sahneleri aracılığıyla görülebilen odaya ana bir giriş kapısıyla girilir ve bu ana giriş kapısının sonrasında banyoya ulaşımı sağlayan bir hol ile karşılaşılır. Bu holün bitiminde ise yatma ve oturma işlevlerini karşılayan bölüme ahşap kasalı cam kapılarla ulaşılır.

Görsel 13. Oda ve merdivenin önünde konumlanmış oturma alanı. Youtube. Erişim: 01.08.2020. https://www.youtube.com/watch?v=4nCxDxYY2mg

Burada, oturma kısmında şömine ve modern koltuk bulunmaktadır. Odadaki koltuk dışında, holdeki düz kumaşla kaplanmış koltuk ve merdiven önüne konumlandırılmış çizgili tekstilli koltuk da modern ve yalın bir tasarım dili izlemektedir (Görsel 13, 14). Bu koltukları, 1950li ve 1960lı yılların mobilyalarıyla karşılaştırmak gerekirse, örneğin 1953 yılında kurulan Moderno firmasının ürünlerinden çivi ayaklı, modern oturma odası koltuklarıyla, oteldeki koltukların benzer bir dili izlediği yalnızca ayak kısmında ayrıştıkları söylenebilir. Oteldeki koltuklar, ayrıca Metin Atabey Ata'nın 1950'lerde Ersa firması için tasarladığı kutu profil ayaklı koltukla da benzer bir dildedir. Bahsi geçen otel koltukları, ayrıca Utarit İzgi ve Mahmut Bir'in 1956 yılında bir konut için tasarladığı mobilya ile de yalın hatları olmasıyla ortak paydada buluşur (Görsel 14.A, 14.B).

Görsel 14. A: (Solda) Efkarlı Sosyetede filmi sahnesinde otelde holde bulunan koltuk Youtube. Erişim: 01.08.2020. https://www.youtube.com/watch?v=4nCxDxYY2mg
(Sağda) Moderno firması ürünü. Datum. Erişim: 01.08.2020. http://datumm.org/tr/MobilyaDetay?ID=79

Görsel 14. B: (Solda) Ersa firması ürünü. Datumm. Erişim: 01.08.2020.
http://datumm.org/tr/MobilyaDetay?ID=83
(Sağda) İzgi&Bir tasarımı koltuk. SALT Araştırma. Erişim: 01.08.2020.
https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/86096

Merdiven önünde, iki koltuk arasında yer alan sehpa ise dikdörtgen formda olup tabla kısmında bir desen bulunmaktadır. Yine dönemde kullanılan, tasarlanan sehpalar üzerine bir araştırma yapıldığında, desenli tablalı sehpaların da sıklıkla karşılaşılan bir sehpa modeli olduğu anlaşılabilir. SİM firmasının 1960'ların sonunda ürettiği ebru yöntemi ile desen verilmiş sehpa ya da Biret Evi'nde karşımıza çıkan geometrik desenli sehpa bu yaklaşımın örneklerindendir (Görsel 15).

Görsel 15. (Solda) SIM Sehpa 2. SALT Araştırma. Erişim: 19.12.2019.
https://archives.saltresearch.org/
(Sağda) İdil Biret Evi'nden sehpa, 1966. Datumm. Erişim: 03.08.2020.
http://datumm.org/tr/MobilyaDetay?ID=109

Bunlara ek olarak, oteldeki iç mekân elemanları, dönemdaşı olan otellerdekilerle karşılaştırıldığında, malzeme kullanımı ve özellikle yatma ve oturma birimleri bağlamında, pek çok ortaklık görüldüğü söylenebilir. Yukarıda bahsi geçen sehpa ise bu noktada bir istisna olarak düşünülebilir çünkü Hilton, Çınar, Kalyon ve Sultan Oteli gibi pek çok otelde, desensiz, yalın tasarımlar tercih edilmiştir.

Görsel 16. Oteldeki, sanatçısı bilinmeyen sanat eserlerinden biri.
Youtube. Erişim: 1.08.2020. https://www.youtube.com/watch?v=4nCxDxYY2mg

Bu filmde karşımıza çıkan başka bir unsur ise diğer filmlerdeki sahnelerde yer almayan geometrik, soyut bir duvar resmidir (Görsel 16). Efkarlı Sosyetede filmi, otel ile ilgili pek çok özelliği yansıttığı için seçilen diğer filmlere oranla mekânların incelenmesi için daha kapsayıcı bir yaklaşım oluşturulmasını sağlamıştır.

Bu çalışmada seçilen ilk renkli film olan ve şarkıcı olmak isteyen bir kadın (Türkan- Türkan Şoray) ile zengin bir armatör (Fikret-Murat Soydan) arasındaki aşka odaklanan "Dünyanın En Güzel Kadını" (1968) isimli film[6], tıpkı bir önceki film gibi otelde yer alan bir sanat eserini görebilmemize imkan verdiği için önemlidir.

Görsel 17. Sadi Diren imzalı seramik pano ve bar görüntüleri. Youtube.
Erişim: 11.11.2019. https://www.youtube.com/watch?v=vj3htQOz0T0

Bu film, öncekilerden farklı olarak, Sadi Diren'in seramik panosunun önüne konumlanmış olan barı, gazinoyu ve otelin teras çatısını gösterir. Filmin açılış sahnesinde, yuvarlak formlu aydınlatma elemanlarının bir dizi halinde sıralandığı bar, bar tabureleri, Diren'in geometrik, soyut panosu görünür kılınmıştır (Görsel 17).

[6] Yeşilçam'da en sık ele alınan konunun aşk olduğu, hikayelerin birbirine oldukça benzediği ve en çok ele alınan türün ise melodram olduğu söylenmelidir (Dinçay ve Özer, 2013, s. 152).

Çalışma kapsamında ele alınan son film olan Acele Koca Aranıyor (1975) filminde, eşi kaybolan bir adamın (Bülent Kayabaş- Abdi) yeniden evleneceği sırada kaybolan eşiyle (Türkan Şoray- Melike) yeniden karşılaşması anlatılır. Bu film, Tarabya Oteli'nin farklı iç mekânlarına odaklanılması açısından önemlidir. Ancak cephe ve dış mekân çekimleri için İzmir Efes Oteli kullanılmıştır. Otel ile ilgili bu durumun ayırt edilebilmesi için Tarabya Oteli iç mekanlarında bulunan seramik panolar, resepsiyon bankosu ve merdiven detayları gibi unsurlardan yararlanılmıştır (Görsel 18).

Görsel 18. Otelin merdivenlerine ve resepsiyon bölümüne bakış. Youtube. Erişim: 10.07.2020. https://www.youtube.com/watch?v=de6RVTBDsec

Bu film ile birlikte otelin iç mekânlarının 1975 yılındaki durumuna göz atılabilmiştir. Ayrıca daha önceki filmlerde odaklanılmamış olan farklı duvar panoları ve resimleri de bu film aracılığıyla görünür olmuştur. Her ne kadar, filmde kullanılmış olabilecek ışık, çekim açısı ve filtreler yüzünde mekânlarda kullanılan renk paleti ayrıntılı bir biçimde tariflenemese de iç mekanlarda farklı renklere yer verildiği ve malzeme konusunda da bir çeşitlilik olduğu söylenebilir (Görsel 19). Mobilya ve aydınlatmalar irdelendiğinde ise kimi değişimler gözlemlenebilir. Örneğin karşılama bölümüne yuvarlak formlu aydınlatma elemanları entegre edilmiş ve merdivenlerin önünde yer alan çizgili tekstilli koltuklar yerini düz tekstilli koltuklara bırakmıştır (Görsel 18). Ancak 1975 yılındaki unsurlar da yine rasyonel ve yalın hatlardadır.

Görsel 19. Cevdet Altuğ imzalı pano ve sanatçısı bilinmeyen duvar resmi. Youtube. Erişim: 10.07.2020. https://www.youtube.com/watch?v=de6RVTBDsec

Yukarıda oteli irdelerken ele alınan filmler, Tarabya Oteli'ne ve özellikle iç mekân kurgusuna ve iç mekân elemanlarına ilişkin pek çok detayın hem 1960'ların sonundan hem de 1975 yılından bir bakışla ele alınabilmesini sağlamıştır. Böylece daha öncesinde, mimarlık literatüründe görünmeyen ve ele alınmayan önemli bir kamusal yapı, seçili filmler aracılığıyla görünür kılınmıştır.

Sonuç ve Öneriler

Tarabya Oteli'nin inşa edildiği dönem olan geç 1960'lar ve 1970'li yıllar mimarlık literatüründe ya da günümüzde, Tarabya Oteli'nin iç mekânlarına ilişkin bir proje ya da görsel bilgiye rastlamak mümkün değildir. Aslında bu durum, özellikle kişisel sergiler, gençlik güzellik yarışmaları gibi pek çok etkinliğe ev sahipliği yapmış ve 1970'lerde oldukça popüler bir yer olan otel için ilginç bir durumdur (Bek Arat, 2014, s. 366-368).

Bu yüzden, Tarabya Oteli'ne ışık tutmak için alternatif yöntem arayışına girilmiş ve bu çalışma kapsamında, otelin yüzden fazla Türk filmine ev sahipliği yaptığı da göz önünde bulundurularak, sinemanın dönemleri belgeleyebilme niteliğinden faydalanılmasına karar verilmiştir. Böylece otelin mekânsal oluşumu ve iç mekân kurgusunun, Türk Sineması aracılığıyla okunaklı bir hal alacağı öngörülmüştür.

Ayrıca sinemanın zamanı adeta durdurabilme özelliğinin, yıllar içerisinde iç mekân kurgusu değişen yapının iç mekânlarının tasarlandığı dönemdeki özgün halinin belgelenmesi için bir araç olarak kullanılabileceği düşünülmüştür. Türk Sinemasının gerçek mimari mekânları üretmesi ve ekonomik koşullardan ötürü mekânları ufak değişiklikler dışında olduğu gibi kullanması da Türk Sinemasının dönem iç mekânlarının anlaşılması için kullanılabileceği fikrini oluşturmuştur. Ek olarak, toplumsal bellekte yer etmiş olan yapıları, sinemanın insanlarda kente dair hatıra oluşturması özelliğiyle de hatırlamak mümkündür (Şentürer, 2006, s. 294).

Bunun sonucunda, Tarabya Oteli'ne ışık tutulması amacıyla, ilk beşi 1960'ların ikinci yarısına tarihlenen, sonuncusu ise 1975 yılında çekilen seçili altı film (Damgalı Kadın (1966), Cici Gelin (1967), Ringo Kazım (1967), Efkarlı Sosyetede (1968), Dünyanın En Güzel Kadını (1968) ve Acele Koca Aranıyor (1975) üzerinden bir analiz yapılır ve otelin iç mekân kurgusuna ilişkin ayrıntılı veriler elde edilir. Bu veriler arasında hem pek çok farklı mekânın ana hatlarıyla kurgusu ve nasıl ele alındığı hem de iç mekânlardaki pek çok unsurun nasıl bir araya geldiği anlaşılır. Ek olarak 1975 yılında, otelin iç mekânlarında bir değişiklik olup olmadığı anlaşılmaya çalışılır.

Bu filmler aracılığıyla, düzen, malzeme, aydınlatma, mobilya gibi pek çok olgunun yanı sıra, yapıda yer alan ve mimarlık-sanat sentezini örnekleyen sanat eserleri de görünür kılınır. Böylece literatürde daha önce ele alınmamış bu yapı, film sahneleri ile farklı açılardan ele alınabilmiş ve yapıya, tasarlandığı dönemin koşullarından bir bakış açısı sağlanabilmiştir. Ayrıca, sahnelerden elde edilen bilgilerle, oteli, tasarlandığı dönemdeki farklı tasarım

anlayışlarıyla karşılaştırma imkânı da elde edilmiş ve böylece dönemi nasıl temsil ettiği anlaşılabilmiştir. Ek olarak, bu filmler aracılığıyla, yapıyı ve iç mekânlarını deneyimleyebilmiş kişilere, yapı pek çok detayıyla yeniden hatırlatılabilmiştir. Yapıyı ve iç mekânlarını deneyimleme fırsatını edinememiş kişiler için ise 1960'ların sonundaki otel olgusu, otel iç mekanları ve otelde gündelik yaşam konularına ışık tutulabilmiştir.

Elbette, yapının daha derinlemesine analiz edilmesi de mümkündür. Bu noktada, gelecekteki çalışmalarda, kişisel arşivlerden, aile albümlerinden, düzenlenen etkinlik görsellerinden yararlanılabilir ve böylece Umut Şumnu'nun da belirttiği üzere mekânların kullanış biçimlerinin ve otelde geçen gündelik yaşamın daha iyi anlaşılabileceği söylenebilir (2017, s. 359).

Tüm bunların yanı sıra, Tarabya Oteli'nin ancak filmler üzerinden ele alınması, mimari belgeleme konusunda Türkiye'deki eksikliği gözler önüne serer. Otel ile ilgili tasarlandığı döneme ait herhangi bir bilgi, belge olmayışı, bu çalışmayı Türk filmlerinden yararlanmaya itmiştir. Ancak bunun temel nedeni, yapının pek çok filmde varlık göstermiş olmasıdır. Bunun dışında, filmlerde kendisine yer bulamamış pek çok yapı için bu durum söz konusu değildir. Nitekim, toplumsal bellek ve mimarlık pratiği için değerli olan pek çok yapı, yıkılmış ve belgelenmediği için bu yapıların neredeyse izleri bile kalmamıştır. Kentsel dönüşüm gibi nedenlerle pek çok önemli ve nitelikli yapının yakın gelecekte yine yıkılması söz konusu olabilir. Bu nedenle, gelecekteki çalışmalarda, mimari belgelemeye hem yapı kabuğu hem de iç mekân kurgusu bağlamında odaklanılması önerilmektedir.

Kaynakça

Altun, D., Uzun, İ. (2012). Yeşilçam Sineması'nda Mekân Kullanımı. *Mimarlık,* 366, s. 50-55.

Arkistanbul. Erişim: 12.01.2019. http://www.arkist.com/?portfolio=tarabya-oteli

Arslan, G., Aydil, D. (2011). Bir zamanlar hep başroldeydi. *Milliyet Gazetesi*. Erişim: 13.11.2011. https://www.milliyet.com.tr/pazar/bir-zamanlar-hep-basroldeydi-1462146

Atmaca, H., Ultav, Z. T., Uz, F. (2019). Reflections of the İstanbul Hilton Hotel on Mid-century Hotel Buildings in Turkey. *Art-Sanat Dergisi*, 12, s. 57-88.

Battal, Sadık. (2006). *Asıl Film Şimdi Başlıyor*. İstanbul: Vadi Yayınları.

Bek Arat, Güler. (2014). 1970-1980 Yılları Arasında Türkiye'de Kültürel ve Sanatsal Ortam. *Salt Araştırma*, s. 366-368. Erişim: 10.01.2019. http://saltonline.org/media/files/1970-1980_yillari_arasinda_turkiyede_kulturel_ve_sanatsal_ortam_scrd-2.pdf

Bektaş, Cengiz. (2018). Beyaz Fil. *Evrensel*. Erişim: 19.03.2018. https://www.evrensel.net/yazi/81089/beyaz-fil

Beşgen, A., Köseoğlu, Ş. (2019). Sinema-Mimarlık Arakesitinde Bir Mekâna Dokunmak: Sine-Tasarım Atölyesi. *Sine Filozofi Dergisi,* Özel Sayı, s. 26-52.

Bonatz, P., Uran, F. (1965). Büyük Efes Oteli. *Arkitekt*, 318, s. 5-13.

Bozdoğan, S., Akcan, E. (2013). *Turkey: Modern Architectures in History*. Londra: Reaktion Yayınları

Bülbül Bahtiyar, Tuba. (2019). *1970-1990 Aralığında Konut ve İç Mekân Özelliklerinin Kemal Sunal Filmlerinden Okunması*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Necmettin Erbakan Üniversitesi, Konya.

Can, Özgür Ceren. (2018). *Ankara'da Kamusal Alanlardaki Seramik Duvar Panoları*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi, Ankara.

Cumhuriyet. (29 Mayıs 1965). Büyük Tarabya Oteli. *Cumhuriyet Gazetesi*, s. 3.

Dinçay, D., Özer, F. (2013). 60 Türk Sinemasında Kentli Konut İç Mekânı. *Karadeniz Sosyal Bilimler Dergisi,* 5/8, s. 149-168.

Eroğan, Kadri. (1961). Yeni Doğan Bir Sayfiye Yeri "Sedef Adası". *Arkitekt*, 304, s. 114-119.

Instagram. Erişim: 04.03.2020. https://www.instagram.com/docomomo_tr_interior/

Kaçel, Ela. (2010). Hiltonculuk and Beyond: The Dialectics of Intellectualism in Postwar Turkey. *Candide: Journal for Architectural Knowledge,* 2, s. 9-35.

Karabaş, Burcu. (2008). Emek Otelleri'nin Hazin Öyküsü. Erişim: 13.09.2019. https://v3.arkitera.com/h36932-emek-otellerinin-hazin-oykusu.html

Kökten, Bedri. (1967). Ataköy 2. Kısım Motelleri. *Arkitekt*, 327, s. 104-107.

Madran, Emre. (2006). Modern Mimarlık Ürünlerinin Belgelenmesi ve Korunması Süreci için Bazı Notlar. *Mimarlık*, 332, s. 20-22.

Özorhon, İ., Ulusu Uraz, T. (2009). 1950-60 Arası Türkiye Mimarlığı'nda Özgünlük Arayışları. *İTÜ Dergisi/A Mimarlık, Planlama, Tasarım*, 8/2, s. 89-100.

Peksayar, Orhan. (28 Mart 1966). 262 Odalı Tarabya Oteli 4 Nisan Günü Açılıyor. *Milliyet Gazetesi*, s. 1.

Şentürer, Ayşe. (2006). Critical-Cultural and Cinematographic "City" Conceptions in Architectural Design. Bahar Aksel (Ed.). *Design and Cinema*, s. 292-306.

Şumnu, Umut. (2017). Önemli Bir Mimarlık Belgeleme Aracı Olarak Sinema Filmleri: Sivri Akıllılar Filmi ve Nebioğlu Tatil Köyü. *Sanat Yazıları*, 37, s. 349-360.

Şumnu, Umut. (2018). *Mimarlar ve Apartmanları Ankara'da Konut ve Barınma Kültüründen Örnekler*. Ankara: Kitap Yayınevi.

Şumnu, U., Çağlar, C. (2020). İstanbul Muammer Karaca Evi. Türkiye'de Modern İç Mekânlar Sempozyumu (15-16 Haziran 2020), s. 79-80. Erişim: 01.07.2020. https://issuu.com/nevin.colak/docs/docomomo_tr_icmekanlarsempozyumu_15-16haziran_2020 Tanyeli,

Tanyeli, Uğur. (2001). Sinema ve Mimarlık: Temsiliyet Nesnenin Temsili Sanatın Sanallıkla İfadesi. *Arredamento Mimarlık*, 11, s. 66

Tanyeli, Uğur. (2004). *İstanbul 1900-2000: Konutu ve Modernleşmeyi Metropolden Okumak*. İstanbul: Akın Nalça Yayınevi.

Tulum, Hande. (2018). *Art and Architecture Synthesis in Turkey: From 1950s to 1970s.* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Bahçeşehir Üniversitesi, İstanbul.

Ünalan, Selahattin. (2018). Mimar Kadri Eroğan ve Bir Dağ Masalı, Öğretmen Ahmet'in Modernleşmede Kesişen Öyküleri. Mimari Medya. Erişim: 13.11.2019. https://www.mimarimedya.com/mimar-kadri-erogan-bir-dag-masali-ogretmen-ahmetin-modernlesmede-kesisen-oykuleri/

Vanlı, Şevki. (1958). Hiltonculuk. *Kim Haftalık Haber Dergisi*, s. 21-22.

Yavuz, Didem. (2008). Mimarlık–Sanat Birlikteliğinde 1950-70 Aralığı. *Mimarlık*, 344, s. 70-76.

Yavuz, Ezgi. (2019). Re-Evaluating Modernism through a Spatial Collection: Istanbul Complex of Retail Shops and Collaboration of Art and Architecture. *ITU A|Z*, 16/2, s. 1-17.

Yılmabaşar, Jale. (2006). *Jale Yılmabaşar*. İstanbul: Promat Yayınları.

Zipci, R., Akın, Ah., Ertam, E. (1959). Çınar Oteli. *Arkitekt*, 297, s. 132-140.

SANAT YAZILARI, 2020; (4): 457-481 / ARAŞTIRMA MAKALESİ

GÖRSEL TASARIM VE İLETİŞİM BAĞLAMINDA 1950 SONRASI ORTAYA ÇIKAN DENEYSEL NOTALAMA YÖNTEMLERİ

EXPERIMENTAL NOTATION METHODS APPEARED AFTER 1950 IN THE CONTEXT OF VISUAL DESIGN AND COMMUNICATION

DR. ÖĞR. GÖR. **MEHMET MURAT ÖZKOYUNCU**
Atılım Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi
Grafik Tasarımı Anasanat Dalı
murozko@gmail.com
ORCID ID: 0000-0001-7239-3489

Öz: *Geleneksel Batı notalama sistemi, sesin kodlanmış genelgeçer görsel iletişim dili olmakla birlikte, müzik sanatındaki dönüşümler ve ses olanaklarının gelişmesi ile birlikte görsel algı yönünden karmaşa sergilemeye başlamış ve 1950 sonrası kuşağının bestecileri/sanatçıları "grafik notalama" olarak adlandırılan deneysel görsel diller geliştirmişlerdir. Dönemin sanat akımları içerisinde ortaya çıkan "belirlenmemişlik" kavramına cevap verebilen bu anlayışta besteci, aynı zamanda görsel tasarımcı konumundadır. Grafik notalama, müzik için yapılmış bir yol haritasına benzetilebilir ve müziğin kesin bir yönergesini sunmaktan çok nasıl seslendirilmesi gerektiğine dair bir görsel izlenim sunar. Doğası gereği görsel iletişim bağlamında değerlendirilen grafik notalamada algı ve somutlaştırma süreci, görsel kanallar, Gestalt ilkeleri, sezgi ve edinilmiş deneyimler sonucu gerçekleşmekte ve görsel yapılar açısından, kendi içerisinde sanatsal özgünlük taşıyan Zaman/Perde Notalaması, Hücre Notalaması ve Soyut Notalama olarak üç ana gruba ayrıldığı görülmektedir. Grafik Notalama, geleneksel müzik yazısına alternatif sunmak yerine disiplinlerarası yapısı ile taşıdığı iletişimsel, görsel ve plastik değerler ışığında, görsel tasarım çerçevesinde deneysel, özgün bir anlayış olarak değerlendirilebilir.*

Anahtar Sözcükler: *Grafik Tasarım, Grafik Notalama, Belirlenmemişlik, Müzik Yazımı, Görsel Algı, Açık Yapıt.*

GELİŞ TARİHİ: 20.03.2020 | **KABUL TARİHİ:** 19.08.2020

Abstract: *While the traditional Western notation system is a coded common visual communication language of sound, with the transformations in the art of music and the development of sound possibilities, it began to exhibit confusion in terms of visual perception, and composers/artists of the 1950 generation developed experimental visual languages called "graphic notation". In this sense, the composer is also become a visual designer, able to respond to the concept of "indetermination" that emerged in the art movements of the period. Graphic notation can be likened to a roadmap made for music, offering a visual impression of how the music should be sounded rather than offering a precise instruction. In the graphic notation, which is evaluated in the context of visual communication by its nature, the process of perception and concretization takes place as a result of visual channels, Gestalt principles, intuition and acquired experiences, and in terms of visual structures, it is seen that it is divided into three main groups, namely Time/Pitch Notation, Cell Notation, and Abstract Notation. Graphic notation can be considered as an experimental and original understanding within the framework of visual design in the light of the communicative, visual and plastic values that carries with its interdisciplinary structure, rather than providing an alternative to traditional music writing.*

Keywords: *Graphic Design, Graphic Notation, Indeterminancy, Musical Notation, Visual Perception, Open Work.*

Giriş

Uygarlık tarihi boyunca farklı görünümler alarak 11. yüzyılda Guido d'Arezzo'nun ses perdeleri ve genel yazım ilkelerini belirlediği, kendi içinde gelişim göstererek bugünlere gelen geleneksel Batı notalama sistemi[1], sesin kodlanmış haldeki genelgeçer görsel iletişim ve belgeleme dilidir. Geleneksel notalamada metrik düzen (soldan sağa, yatay nota/ses akışı) ölçü çizgileri ve vuruş işaretlerine bağlıdır. Yüzyıllar boyunca varlığını sürdüren bu sistemde besteci, notaya dökerek bir görsel iletişim biçimine dönüştürdüğü sanat yapıtına seslendiricinin koşulsuzca bağlı kalarak seslendirmesini bekler.

Özellikle 19. yüzyıl başlarından itibaren müziğin teknik dilinin ve ifade biçimlerinin gelişim göstermesiyle seslendirilecek müziğin hareketini ve hareketin niteliğini, vurgusunu, nüansını ve karakterini belirten terimler müzik yazısına girmeye başlamış, sonraki dönemlerde ise müzik yazısına metronom vuruşları ile yapıtların yaklaşık süresi de eklenerek geleneksel nota yazısı geliştikçe, bir anlamda daha katı, buyurgan bir görünüme bürünmüştür. 20. yüzyılın ilk çeyreğinde atonal ve dizisel beste tekniklerinin ortaya çıkması ve II. Dünya Savaşı sonrası Batı Müziğinde "Topyekün Dizisel" sanat anlayışının benimsenmesi ile geleneksel notalama, seslendiren açısından görsel bir karmaşa sergilemeye başlamış ve büyük ölçüde pratik nedenlerle, kolay algılanıp deşifre edilebilir görsel dil arayışına girilmiştir.

1950 sonrası yeni akımlarla geleneklerden kopuş ve "estetik anlamda müzik ve sanat eseri kavramlarının ve duyuşun genişletilmesi" (Michels ve Vogel, 2015, s. 513), radikal müzik dili arayışların önünü açmış; "aleatori", "belirlenmemişlik", "doğaçlama" ve "şans"[2] gibi yeni kavramlarla seslendiriciye daha fazla özgürlük tanınması ile müzik sanatı, grafik tasarım ve görsel sanatların, hatta salt metinlerin[3] içine katıldığı disiplinlerarası bir düzleme yönelmiştir. Birçok besteci için bu denemelerinin başlangıcı Myers'e göre "Grafik Notalama" ile olmuştur (Aktaran Çakaloz ve Özkişi, 2019, s. 480). Besteci ve seslendiren arasında grafik uyaranlarla görsel iletişim kurulduğu bu yeni arayış, aynı zamanda döneminin tüm yaratıcı sanat akımlarında olduğu gibi kuralcılığa bir tepkidir.

Grafik notalamayı, özgünlük sergileyen bir görsel iletişim diliyle tasarlanmış, müziğe dönüştürülebilecek bir yol haritası ya da görsel yönlendirme sistemlerine benzetmek mümkündür, müziğin kesin ve eksiksiz bir yönergesini sunmaktan çok müziğin nasıl seslendirilmesi gerektiğine dair görsel bir izlenim verir. Besteci Michel Plourde, grafik notalamayı "biçim, doku ve rengin ses perdeleri olarak sunulan ve yorumcunun görsel algısından geçirerek yorumladığı görsel odaklı bir yapı" olarak tanımlamaktadır (2017). Diğer yanda ise Julia H. Schröder görsel değerlerin belirleyiciliğine dikkat çekmektedir:

---

[1] Kısaca "Geleneksel Notalama" ya da "Simgesel Notalama" olarak adlandırılmaktadır (Savaş, 2007, s. 18; Griffiths, 1986, s. 130). Bu araştırma içerisinde "Geleneksel Notalama" ifadesi tercih edilmiştir.

[2] Müziğin nasıl seslendirileceğini yorumcunun tercihine bırakan bestecilik anlayışlarını ifade eden terimlerdir (Çakaloz ve Özkişi, 2019, s. 474).

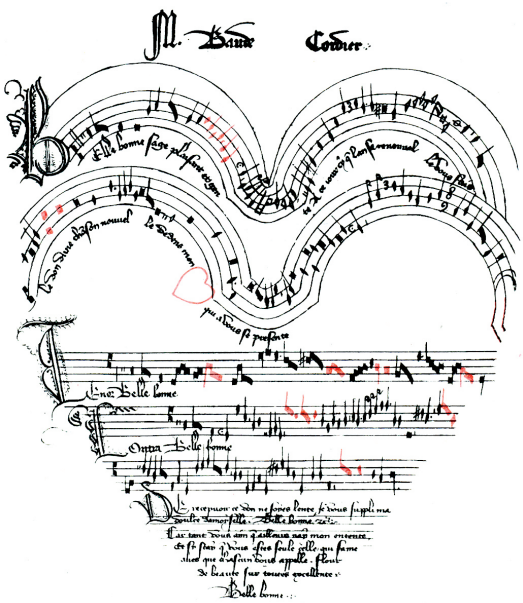
[3] Metinsel Notalama: Doğaçlamanın nasıl yapılacağına ilişkin metinlerden oluşan kompozisyonlardır. Karlheinz Stockhausen'in *Aus den sieben Tagen* adlı yapıtı bu türün örneklerindendir (Savaş, 2007, s. 72).

> Müzikal grafiğin, diğer taraftan, bir görsel sanat olarak kendine özgü estetik değeri vardır ve müziğe dönüştürebilirliğine göre tanımlanamaz. Görsel partisyonlar gibi -grafik yerine görüntüler- müzikal grafikler somut olarak müzik üretme amacı olarak oluşturulmamışlardır, fakat müziğe dönüştürülebilirler (2010).

Bu nedenle Grafik notalamada besteci eş zamanlı olarak görsel tasarımcı konumundadır. Görsel yapılar, besteciden besteciye, eserden esere değişim gösterir ve doğası gereği deneysel bir tavır sergiler.

Tarihsel Süreç İçerisinde Deneysel Notalama

Notalamada görsel arayışların tarihinin 14. yüzyılın *Ars subtilior* okulu ile başladığı görülmektedir (Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Eye_music). Notalamanın içerdiği müzikal anlamlara göre kalp, daire ve haç gibi formlar içerisinde işlendiği bu anlayışta Ars Nova'nın kalıplara dayalı düzenine karşın, seslendirene müzikal tercihler bırakılması gibi öncü denemeler yapılmıştır (Görsel 1).



Görsel 1. Besteci Baude Cordier'den *Ars subtilior* anlayışında bir notalama örneği. The Pew Center For Arts & Heritage. Erişim: 13.07.2020. https://www.pewcenterarts.org/post/unsettling-score-experiments-notation-part-i

Seslendirme amaçlı olmamakla beraber Moritz von Schwind'in 1868 tarihli mizahi resimlemesi *Die Katzensymphonie* (Kediler Senfonisi) müzik ile görselliğin buluştuğu örnekler arasındadır (Schröder, 2010).

1920'lere gelindiğinde yenilik arayışları içerisindeki görsel sanatlar ile müziği yakınlaştırmakta artan bir çaba görülmektedir; hatta "Müziğin, sözlerin yardımına gerek duymadan da varlığını sürdürdüğünü gören sanatçılar ve eleştirmenler çoğu zaman saf bir görsel müziğin hayalini kurmuşlardır." (Gombrich, 2019, s. 569). Farklı disiplinler açısından Paul Klee'nin Bach'ın bir yapıtını grafiğe dönüştürmeyi denediği *Kırmızı Füg* (1921/22) adlı çalışmasının yanı sıra, Wassily Kandinsky'nin pek çok yapıtında müziksel bağlantılar kurması ve Beethoven'in 5. Senfonisinin girişini noktasal grafiğe dönüştürmeyi denemesi ile ileride New York okulu bestecilerini etkileyecek olan Piet Mondrian ve Bart van der Leck'in soyut "müzikal kompozisyon"ları bu dönemin dikkate değer çalışmalardır (Schröder, 2010).

Genel olarak grafik notalamanın altın çağı olarak kabul edilen 1950-1970 arası dönemde "bestecilerin çoğu yakın geçmişin plastik sanatçıları ile yakınlık sergilemektedir." (Evarts, 1968, s. 411). 1950 ve sonrasında Jackson Pollock'un "resimsel performans"ları ve özellikle Alexander Calder[4]'in "devingen"leri, Earle Brown ve Roman Haubenstock-Ramati gibi sanatçılara yol gösteren örnekler olmuştur (Görsel 2).

Görsel 2. Alexander Calder, 1960, Maripose. ArtfixDaily. Erişim: 19.03.2020. http://www.artfixdaily.com/artwire/release/1594-iconic-1960-calder-mobile-from-private-american-collection-on-off

Sanatta "çağının ötesine geçme/öncü olma" durumunu kimi araştırmacılar "avangart"[5] başlığı altında ele almışlar, kimileri ise kabul görebilirliğine göre başlıklara ayırmışlardır. Kostelanetz'e göre "avangart" kavramının temel ölçütleri estetik buluş ve genel anlamda kabul görmemişliktir; aynı zamanda sanatsal anlamda sınırları zorlayan, benzersiz, farklı,

[4] Alexander Calder (1899-1976): "Kinetik Sanat" akımının öncülerindendir. "Devingen" (mobile) adını verdiği birbirine tellerle bağlanan hafif malzemelerle oluşturduğu, hava akımıyla biçim değiştiren üç boyutlu soyut kompozisyonları farklı disiplinlerden sanatçı ve kuramcılara esin kaynağı olmuştur (Griffiths, 2010, s. 32).

[5] Avangart kelimesini Collins Sözlüğü "Genel kanıların ötesinde fikir veya tekniklerin kullanması" olarak ifade eder (Collins. https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english-thesaurus/avant-garde#avant-garde__1).

tutarlı, nükteli, teknolojik ve estetik açıdan ses getiren çalışmalar için kullanılmaktadır (1993, s. ix). Ancak Chilvers ve Glaves-Smith, avangart ve deneyselliği sanatsal tavır olarak birbirinden ayırır:

> [Deneysel Sanat] bazen göreceli olarak avangart ile eşanlamlı olarak kullanılır, ancak "deneyselik" genellikle sanatın sınırlarını malzeme ya da teknik açıdan genişletmek için daha açık bir istek sergilerken, avangart bünyesinde geleneksel teknikler içerisinde yeni ve kışkırtıcı fikirlerin dışavurumunu içerebilir (2015).

Derek Attridge bu görüşü destekleyerek "Sanatın deneysel niteliği, getirdiği yeniliğin düzeyi ile kavranılabilir" demektedir (2017). Benzer şekilde Andrew. D. Jameson, deneyselliğin düzeylerini terminolojik açıdan üç kategoriye ayırarak, farklı konuların geleneksel yöntem ve beğeniler içerisinde yenilikçi[6] tavırla işlenişi (inovasyon), geleneksel malzeme içerisinde öncü, çığır açan ve başlangıçta yadırganan sanatsal ifade biçimleri[7] (avangart) ve sanatta özellikle 1950 sonrasında gördüğümüz geleneklerden kopuş ve yeni malzemeler ile yapılan sanat anlayışlarına evrilişi (deneysellik) biçiminde ifade eder (2010).

Picasso'nun figüratif resim geleneğinden ayrıldığı tablosu *Avignon'lu Kızlar*, Calder'in "Devingen"leri, Cage'nin 1950 sonrası ortaya koyduğu, rastlantısal temelli yapıtlar, sanatta "deneysellik" başlığı altında değerlendirilen radikal tavırların örnekleridir.

1950 sonrası sanatı ve müziği açısından baktığımızda Paul Griffiths'e göre John Cage açısından deneysellik bir ilkedir ve modern sanatın deneysel olması gerektiğini öne sürmektedir. Deneyselden kasıt, geleneksel müzik ve notalama paradigmasında gördüğümüz gibi önceden tanımlanmış, hesaplanmış, düzenlenmiş bir zamansal nesne yaratmak yerine, ne sonuç alınacağının bilinmediği bir süreç ya da "ortam" oluşturulmasıdır (Aktaran Fırıncıoğlu, 2012, s. 44). Fakat bu "yeni müzik" için tek seçenek salt bir doğaçlama yöntemi değildir, bu nedenle "dikkatini hem müzisyeni özgür bırakacak hem de müzisyenin bellek ve beğenisini kullanmasını önleyecek 'olaylar' tasarlayıp bunlara uygun notasyonlar icat etmeye yöneltir" (Fırıncıoğlu, 2012, s. 44).

Deneysel müzik[8] ve beraberinde gelişen "deneysel notalama"nın[9] ilk örnekleri 1950'lerin başlarında besteci John Cage'in liderliğindeki New York Okulu tarafından ortaya konulmuştur; Morton Feldman'ın *Projection* (1950) ile Earle Brown'ın *Folio* dizileri (1950) bu

---

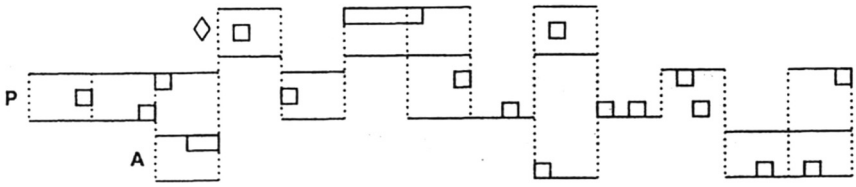
[6] Jameson, "yenilikçilik" (İnovasyon) kavramını kısaca "yeni bir şey tanıtmak" olarak tanımlar ve ana akım ticari sinemasından *Blade Runner* (1982) ve *Matrix* (1999) filmleri üzerinden örneklendirir. İki film de bilim kurgu türüne işlenebilecek yeni konular katmıştır (2010).

[7] Jameson, öncü (avangart) sanata Manet'nin *Kırda Öğle Yemeği* ve Schoenberg'in dizisel anlayışla yaptığı bestelerini örnek gösterir (2010).

[8] Deneysel müzik, 1950 sonrası plastik sanatlarda da görüldüğü gibi akımlara ayrılmıştır. En önemli akımlar Aleatori/Rastlamsallık, Elektronik Müzik, Elektroakustik Müzik, Fluxus, Deneysel Müzik Tiyatrosu, Minimalizm, Transetnisizm ve Doğaçlama'dır (Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Experimental_music).

[9] David Gutkin, bakış açısı, yöntem ve uygulamaların çok çeşitlilik göstermesine dayanarak "deneysel notalama" yerine, müzik notalamasında "deneyler" ifadesini tercih etmektedir (2013).

anlayışın uygulanmış ilk örnekleridir (Görsel 3). Buna karşın kıta Avrupa'sındaki müziğin estetik ve düşünsel altyapısı, varolan geleneksel yazım ve avangart diziselcilik içerisinde tükenmeye yüz tutmuştur. Müzikte giderek artan perde, ritim ve tını kontrolünün beraberinde getirdiği bu sanatsal tükenmişliğe karşı, György Ligeti ve Iannis Xenakis müzikal yapının armoni, kontrpuan ve tematik yapıdan çok ses dokusu ve tınıya dayandığını savunmuşlar ve yapıtlarında bu anlayışı benimsemişlerdir[10] (Sansom, 2001, s. 29). Aynı zamanda bir mimar/tasarımcı olan Xenakis, yapıtlarında bilimsel ya da mimari kavramları grafik notalamaya dönüştürme yolunda özgün çalışmalar ortaya koymuştur.



Görsel 3. Morton Feldman, 1950, Projeksiyon I / Projection I. Researchgate. Erişim: 20.03.2020. https://www.researchgate.net/figure/Projection-I-by-Morton-Feldman-Copyright-C-1961-Used-by-permission-of-C-F-Peters_fig1_321896456

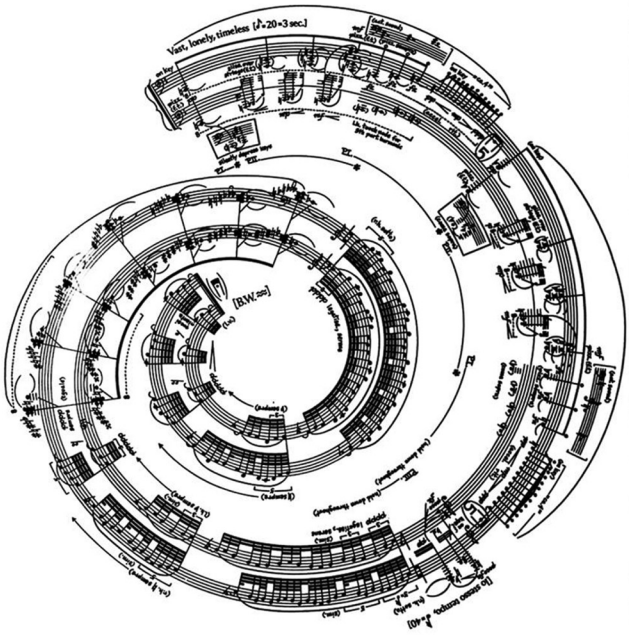
Müzikal-teorik tartışmaların "kendine özgü" (otonom) bir estetik anlayışa evrildiği bu süreç içerisinde ortaya çıkan "Müzikal Grafik" (*Musikalische Grafik*) terimi 1950'li yılların sonlarında soyut resimsel yapıtlarıyla da öne çıkan ve 1959'da Donaueschingen'de bestelerinden bir sergi düzenleyen besteci Roman Haubenstock-Ramati'ye aittir (Schröder, 2010). Besteci Karlheinz Stockhausen, bu oluşan yeni durumu "grafiğin müzikal yapıdan kurtuluşu" olarak ifade etmiş (Walters, 1997), ve ses ile görsellik arasında giderek kendini belli eden bu ayrışmayı 1959'daki Darmstadt Yaz Kursu'ndaki konferanslarında tartışmaya açmıştır (Gutkin, 2015, s. 177). Dönemin bakış açısı ve ironik sonuçları şöyle dile getirilmektedir:

> 1950'lerde besteciler, görselliğin sesin temsil etme eğiliminden vazgeçmeyi tartışmaya başladılar ve zaman zaman özerk "grafik" bir disiplin olarak dönüşmesi gerektiğini dile getirdiler. Aynı dönemde, özellikle grafik özgünlük sergileyen örnekler, galerilerde giderek daha fazla sergilendi ve sanatsal ürün olarak pazarlandı. Bu nedenle, "müzikal özerklik" tarihinde örnek teşkil edecek özgün müzik çalışmalarını boşa çıkarmaya yönelik en radikal girişimlerin, yapıt kavramının plastik veya resimsel sanat nesnesi olarak kavramsallaştırılan bir tür notalamaya dönüşmesi ironik bir durumdur (Gutkin, 2015, s. 177).

Grafik notalamanın bu hızlı ve beklenmedik gelişimi, müzik dilinde farklı arayışları da beraberinde getirmiş, John Cage ve Morton Feldman'ın savunduğu "belirlenmemişlik"e karşın Earle Brown ve özellikle Avrupa yakasından Anestis Logothetis ile Roman Haubenstock-Ra-

[10] Ligeti'nin "mikropolifoni" adını verdiği anlayışla bestelediği 1961 yılında ait *Atmosphères ve Volumina* adlı yapıtları bu bakış açısının ürünleri arasındadır (Griffiths, 2010, s. 147).

mati, yapıtlarında ortaya koydukları resimsel anlayış ile beraber "doğaçlama" kavramına yönelmişlerdir. Diğer yanda ise George Crumb ve Sylvano Bussotti[11] yapıtlarında geleneksel ve grafik notalama arasında görsel ya da simgesel köprüler kurmayı denemişlerdir (Görsel 4).



Görsel 4. George Crumb, 1971, Makrokosmos I – Spiral Galaksi / Makrokosmos I – Spiral Galaxy. Edition Peters. Erişim: 20.03.2020. https://edition-peters.com/product/spiral-galaxy-poster/tpr001

Döneminin görsel özgünlüğü ile öne çıkan örneklerinden biri de aynı zamanda grafik tasarımcı olan Cornelius Cardew'in *Treatise* (1963-67) adlı yapıtıdır. Yine aynı dönemde düşünür Nelson Goodman, *Languages of Art* (1968, 1976) adlı incelemesinde, notalamaya da uyarlayarak[12] "bireysel sanat ürünlerinin görsel özgünlüğü ile geleneksel notalamanın çoğaltılabilirliğinin karşıtlığı" olarak açıklanabilecek teorik sınırları çizmiştir (Vlagopoulos, 2012, s. 1081-1084). Tüm bu gelişmelerin sonucu ortaya çıkan disiplinlerarası "ses sanatı"

[11] Crumb, *Makrokosmos I* (1971) adlı yapıtında geleneksel notalamayı bölümler içerisindeki simgesel anlamlara göre spiral, haç, barış simgesi gibi yapılar içerisine yerleştirirken, Sylvano Bussotti ise *Pre tre sul piano* (1962) gibi yapıtlarında geleneksel nota portelerini kullanarak "seslendirenlerin hayal gücünü kışkırtmayı hedefleyen" soyut yapılar oluşturmuştur (Griffiths, 2010, s. 148).

[12] Goodman'a göre bir müzik parçası nota olarak çoğaltılabilir ve partisyona karşılık gelen herhangi bir seslendirme "otantik" olarak kabul edilir. Bu durum plastik sanatlar için geçerli değildir, ama "geleneksel" nota yazımında böyle bir ayrım yoktur. Goodman, basım teknolojisi ile çoğaltılabilen müzik veya edebi metinler gibi sanatsal eserleri tanımlamak için "Alografi" terimini kullanılmaktadır. Bunun karşıtı olan "Ortografi"de ise resim sanatında görüldüğü gibi sanatçının elinden çıkan tek bir yapıt "otantik" olarak kabul edilir (Vlagopoulos, 2012, s. 1081; Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Languages_of_Art).

düzleminde plastik sanatlar alanında ürün veren sanatçılar arasında da "müzik grafiği"ne yönelenler bulunmaktadır ve bu anlayış günümüzde de sürmektedir (Schröder, 2010).

Grafik notalama anlayışına, imge/ses ilişkisi bağlamında kendi döneminde ilgi ve kabul görmekle birlikte[13] yer yer kuşku ile bakıldığı da olmuştur[14]: Bir önceki kuşağın önemli bestecisi İgor Stravinski, Stockhausen'in *Zyklus*'u üzerine şu destekleyici olduğu kadar nükteli sözleri söylemiştir: "Bakması çok çekici, fakat insana neredeyse sese çevrilmesine gerek yok gibi geliyor." (Griffiths, 2010, s. 158).

"Belirlenmemişlik" Kavramı, Algı ve Görsel İletişim

1950 sonrası dönemde besteci/sanatçı/düşünür John Cage tarafından müzik terminolojisine kazandırılan "belirlenmemişlik" kavramı Avrupa sanat çevrelerinde "aleatori/rastlamsallık" olarak karşılığını bulmuştur (Griffiths, 1986, s. 96).

Stefan Kostka'ya göre "belirlenmemişlik" müzik sanatında "besteci tarafından daha az hakimiyet ve icracı için daha yaratıcı sorumluluk yönünde hareket etmiştir." Geleneksel paradigmada bir sanat/tasarım ürününden onu izleyen alıcıdan varolduğu haliyle değerlendirmesi öngörülür. "Belirlenmemiş" yapıt ise okuyucu, yorumlayıcı ya da seslendiriciden sanatsal üretim/iletişim sürecine katılmasını bekler. Kostka, belirlenmemişlik içerisinde seslendirenin seçimine bırakılabilecek öğeler arasında; ortam (enstrümantasyon), ifade (dinamikler vb.), süre (ritim ve tempo), ses perdesi ve formun yer aldığını da belirtir (Aktaran Çakaloz ve Özkişi, 2019, s. 477).

Grafik iletişimi müzikal kompozisyon çerçevesinde ele aldığımızda, bir yapıtı geleneksel nota dili ile kodlanarak sunulması yerine, yorumlanıp deneyimlenebilecek grafikler halinde görsel yönergeler ile karşılaşmaktayız. Seslendiren, bir anlamda görsel iletişim halkasını tamamlamak durumundadır ve bu iletişim sürecinde görsel uyaranları, kendi algıları ile birleştirerek somutlaştırma eylemine girer. Emre Becer, grafik iletişimin bu boyutu üzerine şu belirlemelerde bulunmaktadır:

> Görsel unsurlar, tasarım yüzeyleri içinde ve birbirleri arasında tasarım ilkeleri doğrultusunda bir ilişkiye girerler. (...) bu tür ilişkiler tasarım içinde bütünleştirici bir rol oynar. Ama bazen de bu birleştiricilik okuyucudan beklenir ve iletişim sürecine bizzat katılması istenir. Tasarımcı görsel unsurları öyle bir konumda yerleştirir ki, okuyucu bağlantıyı ilk bakışta fark edemez, parçaları akıl yürüterek birleştirebilir (1997, s. 32).

---

[13] John Evarts, Erhard Karkoschka'dan 1966 yılında "35 çağdaş besteciden sadece beş ya da altısının hâlâ geleneksel notalamayı kullandıklarını" aktarır (Evarts, 1968, s. 407).

[14] 1950 kuşağı bestecilerinden İlhan Mimaroğlu çekincesini şöyle dile getirmiştir: "Bir görsel yaratıyı nota olarak görmemizde sakınca varsa bu ancak böyle bir yaratının kağıt üzerine geçirilmiş müzik olarak, demek oluyor ki, kendininkinden başka bir ortam içinde gerçekleştirilecek bir bildiriler dizgesi olarak kurulmamışlığı olabilir. Çünkü bir görsel yaratının yapısı, kuruluşu, ardındaki düşünce ve anlatımsal değerler hep kendi diliyle, kendi özdekleriyle gerçekleşmiştir." (Mimaroğlu, 1991, s. 86).

Belirlenmemişlik düzeyi yapıtlar arasında farklılıklar gösterir, kimi yapıtlarda bütünü kapsarken, diğerlerinde detaylarda yer alabilir. Farklı görsel algılar, itkiler nedeniyle ortaya çıkacak olası farklı kavrayışlar nedeniyle belirlenmemişliğin özellikle bütünü kapsadığı çalışmalarda her seslendirme, birbirinden çok farklı müzikal sonuçlar ortaya çıkarmaktadır. Evarts'a göre "Bu partisyonlara göre tek bir yapıtın varlığından söz edebilmek olanaksızdır, fakat her seslendirişte sonsuz seçenek arasından yeni bir 'gerçekleştirme' söz konusudur." Diğer deyişle, hiçbir seslendirme bir "sonuç" değildir (1968, s. 410).

"Belirlenmemişlik"i aynı adlı kitabında "Açık Yapıt" olarak adlandıran Umberto Eco'ya göre belirleyici unsur, sergilediği "hareketlilik" ile yapıtın farklı yorumlara "açık" olmasıdır ve bu durumu şöyle özetler:

> 1) "Açık" yapıtlar hareket ettikleri ölçüde yapıtı sanatçıyla birlikte yaratmaya davet eder. 2) Daha geniş bir çerçevede (türler içinde bir alt tür olarak "hareketli yapıt" anlamında) fiziksel olarak tamamlanmamış olmalarıyla birlikte yine de muhatabın keşfetmesi gereken ve tüm uyaranların algılanması sürecinde seçmesi gereken sürekli olarak yeni içsel ilişkilerin doğmasına "açık" yapıtlar vardır. 3) Her sanat yapıtı, gerekliğin poetikasına açık veya örtük bir biçimde uygun olarak yaratılmış olsa bile temelde her biri başka bir bakış açısıyla, farklı bir zevkle, farklı bir kişisel icrayla yapıta yeniden yaşam veren, sonsuz faklı biçimde okunmaya açıktır (2000, s. 93).

Geleneksel notalama, sınırları belli olan kodlanmış bir sistemdir. Bir metni fiziksel olarak varolan haliyle okumamız gibi, algı hedefleri kesindir ve görsel yorumlamayı gerektirmez. Grafik notalamadan oluşan "açık" bir yapıtı algılayış ise kodlamalar yerine görsel kanallar teorisi[15] ve Gestalt ilkeleri ile gerçekleşmektedir (Miller ve diğerleri, 2018). Görsel yapıları edinilmiş bir bilgi sonucu "aşağıdan yukarı" değil, Gestalt ilkelerinde edindiğimiz bütünsel algı ile "yukarıdan aşağı" kavrarız (Samberg, 2015). Seslendirenin yapıtı sunmasına kadar karşısında olan yapı muğlaktır. Seslendirme sürecinde ise seslendiren, detayları da değerlendirip sezgilerini de katarak bir sanat ürününü işitsel olarak somutlaştırır. Samberg, bu konuyu şöyle açmaktadır:

> Beynimiz gördüğünü mantıklı, dizgesel bir yapı olarak algılama eğilimindedir ama gerçekte bir yapı yoktur; bizler sadece sezgilerimizi kullanırız. Grafik notalamaya karşı oluşan itkiler, yaratıcılık, sezgi, bütünsel algı ve yorumlama ile tarif edilir. Bütünsel yaklaşım fikri, doğrudan Gestalt psikolojisine bağlıdır; ve bu bütünü parçalarına ayırmadan önce görüntüleri ve uyaranları bir bütün olarak algıladığımız fikrine dayanır. İzlerken veya yorumlarken gereksinim duyduğumuz "büyük resim" düşüncesini temsil eder. Görsellik ve notalama arasındaki ayrılık, grafik notalamanın neden bu kadar çekici göründüğüne dair bir açıklama sunar (2015).

Daha önce deneyimlenmemiş bu yaklaşım biçimi, en yalın haliyle perde/zaman ekseninde süregiden çok katmanlı bir görsellikten (örn. Xenakis, *Pithoprakta*), izlenebilecek olası yol-

---

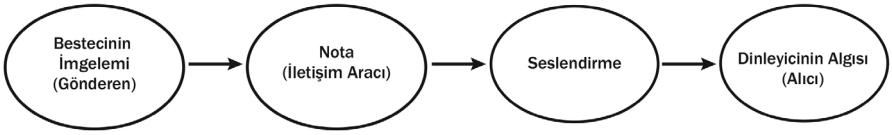
[15] Jacques Bertin'in konum, boyut, biçim, değer, renk, yönelim ve doku başlıklarıyla ifade ettiği görsel değişkenler teorisi. Tamara Munzner bu değişkenlere hareket, eğim, hacim ve mekânsal bölge başlıklarını da ekleyerek genişletmiştir (Miller ve diğerleri, 2018).

ları tercihlerimize bırakan gelişmiş görsel yapılara (örn. Stockhausen, *Zyklus*; Moran, *Four Visions*) ya da tamamen muğlak ve görsel yoruma dayalı görsel iletişim sürecinin tamamlanmasını izleyen/seslendirenden bekleyen, Cardew'in *Treatise* adlı çalışmasında görüldüğü gibi "müzik-ötesi bir estetik yapı" içerisinde olabilir (Lewis, 2010, s. 46).

Dolayısıyla grafik notalamada algı/yorumlama ilişkisi görsel kanallar ve Gestalt ilkelerinin yanı sıra, sezgilere de dayanmaktadır. Bellek ve deneyim bir müzisyenin yeteneklerinin anahtarıdır ve grafik notalama seslendirenin bu deneyimlerine sezgilerini katarak kullanmasını bekler. Bu konuda John Cage, notalamanın iletişim kurma amacı taşımasından çok, fikir üretmek için bir araç, etkileşim halindeki fikirlerin bir arayüzü ya da sezginin önünü açan bir rol üstlendiğini dile getirir (Aktaran Samberg, 2015).

Genel anlamda iletişim, gönderici ve alıcı olarak adlandırılan iki insan ya da insan grubu/kitlesi arasında gerçekleşen bir duygu, düşünce, davranış ve bilgi alışverişi olarak tanımlanmaktadır. Shannon ve Weawer'in genel iletişim modeline göre gönderici – mesaj – iletişim aracı – alıcı ile göndericiye dönüş yapan geribildirim şeklinde bir süreç izlemekte ve mesajla iletişim aracı arasında "gürültü" olarak ifade edilen ve süreci kesintiye uğratan olası etkenler yer almaktadır (Becer, 1997, s. 11-14).

Müzikte iletişim ise kısmen bu modele benzerlik gösterse de, kendisine özgü bir yapı sergiler. Shannon ve Weawer'ın modelinden yola çıkarak, bestecinin imgelemi ve dolayısıyla yaratısının, hem "gönderici" hem "mesaj" rolü taşıdığı söylenebilir. Besteci direktiflerini seslendiricilere sözlü aktarım yerine bir "iletişim aracı" olan nota ile dolaylı yoldan iletmekte ve seslendirme yolu ile dinleyiciye ulaşmaktadır (Lewis, 2010, s. 2). Sonuç olarak müziğin dinleyicinin algısına ulaşması ve yapıt hakkında oluşan düşüncelerin besteciye "geribildirim" olarak döndüğü söylenebilir. Saul Sternberg'in sırasıyla besteci (gönderici) – nota (iletişim aracı) – seslendirme – dinleyicinin algısı (alıcı) biçiminde bir aşamalar zincirini izleyen müzik iletişimi modelinin (Görsel 5) Lewis'in düşüncelerini desteklediği görülmektedir (Aktaran Palmer, 2015, s. 6-7).



Görsel 5. Saul Sternberg'in müzik iletişimi modeli, 1969. Erişim: 23.07.2020. ResearchGate. https://www.researchgate.net/publication/281456302_Listening_Imagining_Performing_Melody_As_A_Life_Cycle_of_Musical_Thought

Ancak Brian Inglis, grafik notalamanın iletişim sürecinde bestecinin elinden çıkan "nota" ile "seslendirme" arasında "gürültü" (noise) olgusu ile karşılaştırılabilecek bir sınırın, farklı bir duruma geçişin varlığından söz etmektedir (2018, s. 4). Burada sözü edilen "gürültü", Shannon ve Weawer'in sözettiği mesaj ile iletişim aracı arasında süreci kesintiye uğratan etkenler yerine, seslendirenin karşısındaki görsel yapıyı edinilmiş deneyimleri ve sanatsal kavrayışı ile kendi algısı içerisinde ne şekilde yorumlayıp seslendirebildiği ile açıklanabilir. Bu da bir anlamda genel iletişim modelindeki "gürültü" kavramıyla benzeşmektedir.

Bu durumu soyut bir plastik sanat yapıtının algılanması, analiz edilmesi ve yorumlanmasında karşılaşabildiğimiz farklılıklara benzetebiliriz. Fakat "yorumlama"yı grafik notalamada çoklukla karşılaşılan belirsizlik, emprovizasyon ve şans gibi spontanlık ile ilişkilendirilen kavramlarla ele aldığımızda yeterli koşullar içerisinde yaratıcılık barındıran bir durum olduğu da muhakkaktır. Michels ve Vogel bu farklı durumu şöyle yorumlamaktadır: "Grafik notalama, müzikal geleneğin boyunduruğunu radikal biçimde kaldırır ve müzisyene kendini, çevresini, spontaneliğini gösterir: anlık integral ve yaratıcılık söz konusudur." (2015, s. 489).

Grafik Yöntemler

Grafik notalamada yapıtlar belirlenmiş (süre, ses yüksekliği, enstrümantasyon vd.) ya da belirlenmemiş elemanlar ve görsel yapılar sergileyebilir. Elde edilmek istenen etkiye göre yapıta özgü gösterge sistemleri denenebilir. Besteciler bu konulara açıklık kazandırmak için yapıtın basılı partisyonunda detaylı yönergelere yer vermişlerdir. Grafik notalama yöntemleri kendi doğası gereği çok fazla çeşitlilik gösterir ve bu nedenden ötürü kategorileştirme çabalarında farklı görüşler ortaya konulmuştur. Bu yöntemlerin ölçütleri belirlenmemişlik derecesinden, form, perde, ritim ve dinamik yoğunluk gibi farklı ve çeşitli katmanlarda olabilmektedir. Ancak görsel yapılar olarak ele aldığımızda farklı türevlere evrilebilen üç ana yöntemden söz etmek mümkündür.

Bunlardan en bilinen yöntem olan "Zaman/Perde Notalaması" ve olası uygulamaları besteci Michel Plourde tarafından şöyle ifade edilmektedir:

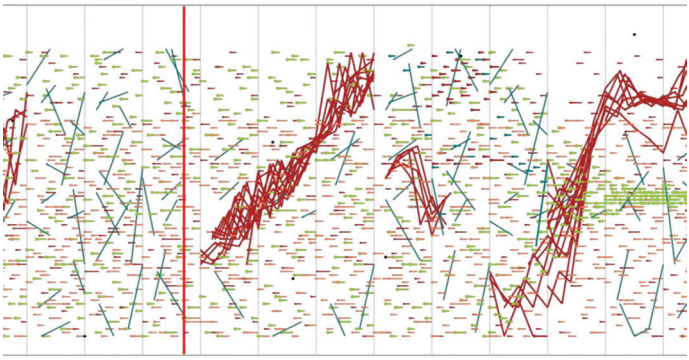
> -Sesler; küçük daireler, noktalar ya da dikdörtgenler gibi basit formlardan oluşabildiği gibi kimi zaman sadece ses partilerine bölünmüş çizgiler olarak da gösterilebilirler. Çizgilerin genişliği sesin uzunluğunu (süresini), yüksekliği ise ses perdesini gösterir. Soldan sağa akıştaki yön değişimleri (aşağı ya da yukarı) ses perdesindeki değişime işaret eder.
>
> -Süre ile beraber soldan sağa akıştaki çizginin yapısı (düz ya da kesik çizgiler) ses partilerinin girişi, süreleri ve ritmi gösterir.
>
> -Çizgi üzerinde süregiden yumuşak geçişler ise kromatik bir hareketi ya da bir sesten diğerine yapılan bir *glissando*'yu (kaydırma) gösterir.
>
> -Çizginin kalınlığının ya da görsel formunun akış sırasında değişme uğraması dinamiklerdeki (gürlük) değişimi gösterir.

-Akorlar ve ses kümeleri temel grafik elemanların farklı konfigürasyonları ile sunulabilir, ancak yatay çizgiler göreceli bir perdeyi gösterir.

-Dikdörtgenler perde ekseninde ne kadar dikey genişlerlerse müzikteki akorlar o derece genişler. Dikörtgenlerin yatay genişlemesi ise (x ekseni) akorların sürelerinin genişlemesi demektir (2017, s. I).

Partisyonda nota çizgisi (porte) ya da belirli bir ses perdesi yönlendirmesi yok ise, sesi gösteren görsel elemanlar "belirlenmemişlik"e gider ve seslendirenin sezgisi ile kararlaştırmasına bırakılır.

Xenakis, fizikteki kinetik gaz kuramından yola çıktığı *Pithoprakta* (1955-56) adlı yapıtında (Varga, 1996, s. 84) 46 partili yaylı çalgı yazısı içerisinde geleneksel notalama ile yazılması olanaksız girift *col legno*, *pizzicato* ve sürekli değişime uğrayan *glissando*'ları[16] zaman/perde notalaması içinde titizlikle işlemiştir (Görsel 6). Krystof Penderecki'nin geleneksel notalama anlayışını sadeleştirip grafiklerle dönüştürdüğü *Threnody* (1960) adlı yapıtı yine bu yöntemin ses perdesi belirlenmiş örnekleri arasındadır. Yapıt boyunca geleneksel porte anlayışı içerisinde *tremolo*'ların dalgalı çizgilerle belirtilmesi ve ses partilerinin çalınmama durumunda partisyonda yer almaması gibi grafik tavırlar göze çarpmaktadır. Ancak Morton Feldman'ın *Projection I* (1950) adlı yapıtında gördüğümüz gibi ses perdesini tamamen seslendirenin tercihine bırakan örneklerle de karşılaşılmaktadır.



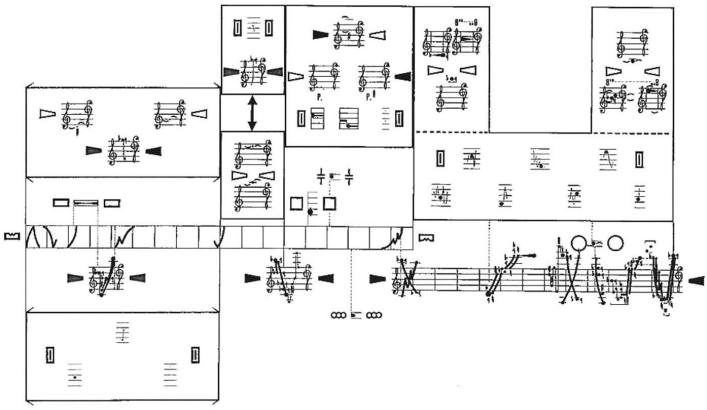
Görsel 6. Iannis Xenakis, 1955-56, Pithoprakta. Youtube. Erişim: 19.03.2020. https://www.youtube.com/watch?v=nvH2KYYJg-o

İkinci yöntem ise rastlantısal (aleatorik) uygulamaların görsel yapı içerisinde sunulmasıdır. Plourde bu anlayışı "Hücre Notalaması" (Cell Notation) olarak adlandırmaktadır[17] (2017, I). Seslendiren, besteci tarafından belirtilen bir yönerge doğrultusunda grafik yapı içerisinde yer alan ses gruplarından tercihine göre bir seçim yapar. Cage'in samanyolu haritası

[16] Genişletilmiş yaylı çalgı tekniklerdir; *Col Legno* arşeyi tersine çevirip çalma, *pizzicato* parmakla çalma, *glissando* ise bir notadan diğerine kaydırarak çalma anlamına gelir (Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Bowed_string_instrument_extended_technique)

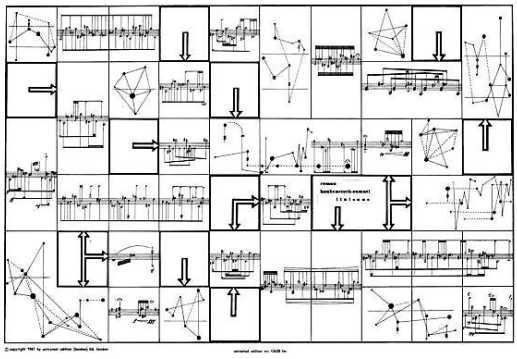
[17] "Izgara Notalaması" (Grid Notation) olarak da geçmektedir (Lewis, 2010, s. 21).

üzerine şeffaf nota kağıdının konulmasıyla elde edilebilecek rastlantısal ses hücrelerini gözeterek tasarladığı *Atlas Eclipticalis* (1964)[18] ve Stockhausen'in sabit, yatay düzlem içerisine serpiştirdiği ses kümelerini, geniş bir vurmalı çalgı grubundan belirli sınırlar içerisinde tercihler yaparak seslendirmesini öngördüğü *Zyklus* (1959) adlı yapıtı, bu yaklaşımın tutarlı örnekleri arasındadır (Görsel 7).



Görsel 7. Karlheinz Stockhausen, 1959, Çevrim / Zyklus. Stockhausen: Sounds in Space. Erişim: 19.03.2020. http://stockhausenspace.blogspot.com/2014/09/opus-9-zyklus.html

Bu yöntemde grafik yapıdan da görülebildiği gibi seçime bağlı kimi belirlenmiş öğeler, bütünsel bir belirlenmemişlik içerisinde işlendiği, ya da Cage örneğinde olduğu gibi rastlantısal yollar da izlendiği görülmektedir. Haubenstock-Ramati, *Mobile for Shakespeare ve Liaisons* adlı çalışmalarında hücre notalamasına yer vermiştir (Görsel 8).



Görsel 8. Roman Haubenstock-Ramati, 1958, İlişkiler / Liaisons. Open Music Library. Erişim: 19.03.2020. https://openmusiclibrary.org/score/334096bb-4ac5-4587-891a-7a52973e6997/

[18] Stockhausen, Cage'nin rastlantısal yaklaşımının farklı bir uygulamasını daha önce *Refrain* (1959) adlı yapıtında denemiştir. Seslendirmenin biçimini kararlaştırabilmek için dairesel formdaki basılı partisyon üzerine kendi etrafında dönen şeffaf bir cetvel kullanır (Savaş, 2008).

Üçüncü yöntem ise "Soyut Notalama"dır[19]. Müzik yazısı tamamen görsel yoruma açık, iki boyutlu bir yüzey üzerindedir. Kimi durumlarda detayları ve semantik karşılıkları partisyonda yönergelerle belirtilmek kaydı ile, sınırlamaya gidilmeksizin bestecinin görsel tasarım anlayışına göre soyut ya da resimsel biçimler halinde, her türlü görsel eleman ve yapı türetilebilir. Eserin süresi partisyonda belirtilir ya da yorumcunun tercihine bırakılır. Hangi sayfadan başlanacağı ve hangi yönden okunmaya başlanacağı da kimi yapıtlarda seçime bırakılmıştır. Görsel tasarım, bazı durumlarda perde/zaman notalaması ile benzerlikler gösterse de tamamen seslendirici tarafından öngörülemez bir "belirlenmemişlik"e sahiptir. Bu grafik yöntemde basit ya da karmaşık görsel yapılar içeren "alanlar" portesi olmayan nota kağıdına benzetilebilir. Bu anlayışın temel ilkesi bütünüyle "belirlenmemişlik" olmakla birlikte Plourde şu çıkarımlarda da bulunmaktadır:

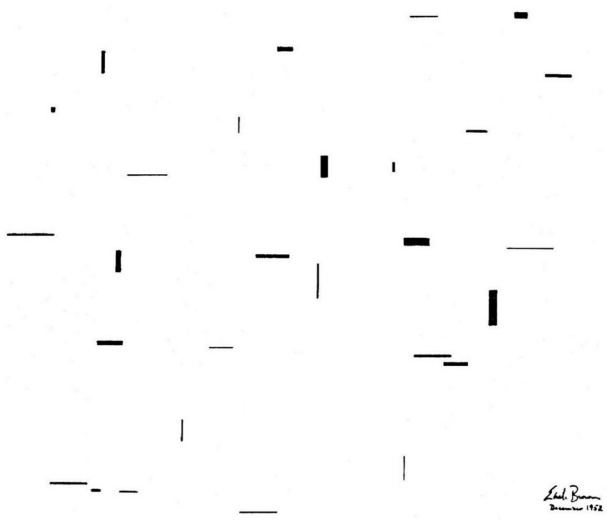
> -Grafik elemanların yapıtın seslendirilmesi boyunca uğradığı biçimsel dönüşümler yapıtın karakterini ortaya koyar (*tremolo, glissando*, çapraz ses geçişleri vb. gibi).
>
> -Farklı renkler, farklı enstrüman partilerini gösterebilir.
>
> -Renk çemberinde yer alan farklı renkler, ses gürlüklerini gösterebilir.
>
> -Farklı renkler müzikteki değişken ruh hallerini gösterebilir.
>
> -Kimi zaman eser için yol gösterici bir "şefe" ya da yapıtın geleneksel notalamaya dönüşmüş haline gereksinim duyulabilir. Fakat ilke olarak yorumcu karşısındaki "görsel yapı"yı yorumlamak durumundadır.
>
> -Zaman/perde yönteminde olduğu gibi çizginin x/y koordinatında aldığı biçim ve kalınlık sesin gürlüğünü ve perdesini belirleyebilir.
>
> -Çizgiler ve biçimlerin oluşturduğu dokular, gürlük (piano/forte) ve yorumcunun ritmik artikülasyonunu belirleyebilir *(tremolo, glissando, crescendo, dimüniendo* gibi).
>
> -Partisyondaki kümelenmiş lekeler akorların genişliğini belirtebilir (2017, s. I).

Bu soyut anlayışın bilinen ilk örneğini Earle Brown, *December 1952* adlı grafik yapıtı ile ortaya koymuştur (Görsel 9). Tek bir sayfa üzerinde farklı kalınlık ve uzunluklarda dikey ve yatay olarak yerleştirilen siyah çizgilerden oluşan çalışmanın seslendirilmesi hakkında besteci "bir ya da iki enstrüman ve/veya ses ses üreten aygıt" olarak seslendirilebileceğini belirtmiş, fakat ses perdesi, ritim, tını, ya da süre hakkında hiç bir önermede bulunmamıştır. Yalnız, seslendirenin yapıtı algılayışına dair muğlak bir açıklamada bulunur: Eğer sanatçı partisyona geleneksel iki boyutlu bir yaklaşımı seçerse, çizgilerin kalınlığı "göreceli yoğunluk ve/veya (varsa) porteleri" göstermelidir. Fakat daha derinden, üç boyutlu bir şekilde görmeyi tercih ediyorsa, bir Calder devingenine benzetilebilir, bu durumda partisyonun öğeleri "sürekli dönüşüme ve değişime tabi olmalıdır". Bestecinin bu yönergelerine

---

[19] Plourde, "Alan Notalaması" olarak adlandırmaktadır (2017).

rağmen seslendirici, görsel elemanların soyut algısına dayanan bir sezgiselliğin yolundan gitmelidir (Lewis, 2010, s. 31-32). Brown'ın izinden giden tek sayfalık soyut kompozisyonların diğer örnekleri arasında Logothetis'in *Labyrintos* (1966) ve Haubenstock-Ramati'nin *Batterie* (1969) adlı yapıtları sayılabilir.



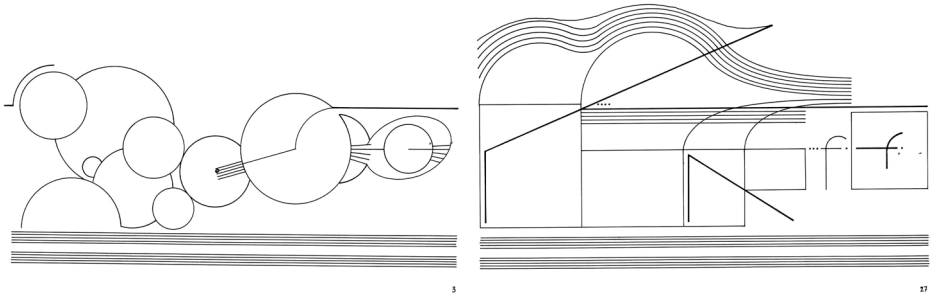
Görsel 9. Earle Brown, 1952, Aralık 1952 / December 1952. Bandcamp. Erişim: 20.03.2020. https://sfsound.bandcamp.com/track/earle-brown-december-1952-1952

Cornelius Cardew'in *Treatise* (1963-67) adlı 193 sayfalık geniş soluklu yapıtı aynı anlayışın en çarpıcı örnekleri arasında yer alır (Görsel 10). Aynı zamanda kendisi de bir grafik tasarımcı olan Cardew, yapıtın seslendirilmesine ilişkin hiçbir yönerge vermez, seslendirenin izleyeceği yolu kendisinin belirlemesini ister. *Treatise*, baştan sona bütün halde ardışık ya da birbirinden bağımsız tasarlanmış sayfalar olarak görülebilir. Yapıt boyunca yer yer farklı biçimlere de dönüşebilen, farklı yönlerde kesişen, birleşen, ayrışan çizgisel ya da dairesel soyut formlar göze çarpmaktadır. Yapıt boyunca, sayfa düzeninin altında süregiden, geleneksel müzik yazısına ait beş çizgili porte göze yer almaktadır; Lewis, bunun tüm bu görsel devinim içerisinde süregiden simgesel bir "hayat çizgisi"ne benzetir (2010, s. 35). Siyah-Beyaz sayfa düzeni, içerisinde seslendireni "gezinmeye" davet eden fazlaca beyaz alana sahiptir (Hall, 2020). Shaw, Gestalt ilkeleri bağlamında *Treatise* üzerine şu saptamalarda bulunmaktadır:

> Gestalt ilkeleri (yakınlık, benzerlik, devamlılık, tamamlama) yapıt boyunca tutarlı bir şekilde yinelenen görsel unsurlar ile örgütsel bir tasarım anlayışını sergiler. Ayrıca bu unsurların tutarlılığı perde, dinamikler, süre ve tını ile müzikal olarak yorumlanabilir (2018, s. 298).

Cardew ise yine kendisinin yazdığı, yapıtla ilgili görüşlerini dile getirdiği *Treatise Handbook*'da, yapıtın öncelikle bir "grafik ürün" olarak tasarlanmış olduğunun altını çizer:

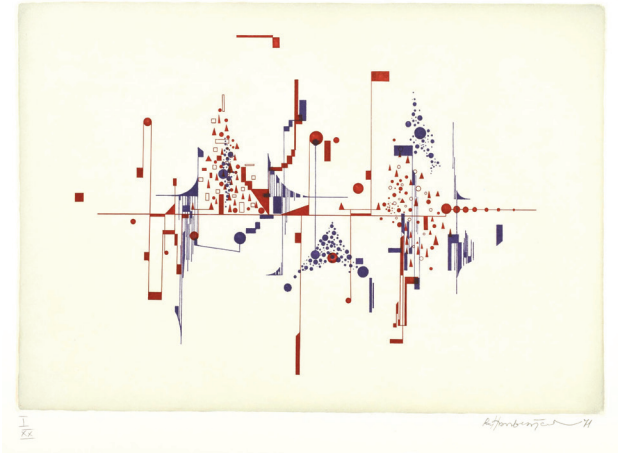
> *Treatise*, bir romanla benzerlik gösteren uzun, süregiden bir çizimdir. Ancak müzik ilkelerine göre düzenlenmiş ve müzisyenlerin seslendirmesine için gereken notalama amacıyla tasarlanmıştır. Bununla birlikte, partisyonda seslerin ve gürültülerin karşılıkları ve birbirleriyle olan ilişkileri tamamen grafik olan partisyonda anlam ifade etmez (1970, s. 11).



Görsel 10. Cornelius Cardew, 1963-67, Tez / Treatise. 3. ve 27. sayfalar. Nightingale. Erişim: 19.03.2020. https://medium.com/nightingale/treatise-a-visual-symphony-of-information-design-2ced33ef01a0

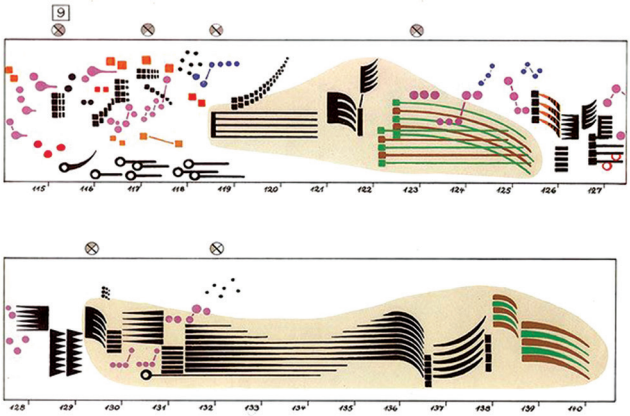
Benzer bir yaklaşım biçimini, Earle Brown gibi esin kaynaklarını Calder'in devingenlerinden alan Roman Haubenstock-Ramati'nin tamamen soyut şekillere dayanan grafik partisyonu *Konstellationen*'de (1971) görmekteyiz (Görsel 11). Grafik üretim yöntemleriyle çoğaltılan bu iddialı partisyon, yirmi beş panelde büyük farklılıklar sergilemeyen, benzer görsel dillere sahip konfigürasyonların meydana getirdiği biçimlerden oluşan, her görsel yapının bir sayfalık özgün baskılar ile temsil edildiği bir kümeler dizisidir. Görsel sanat açısından bakıldığında, kompozisyonun yirmi beş sayfası, tek bir sese dönüşmese bile kendi içerisinde tutarlı görsel ve estetik değerlere sahiptir. Yine de, partisyonun görünümünün inkâr edilemez çekiciliğinin ötesinde, Haubenstock-Ramati'nin grafik gösterim seçimi, sanatçının ve kompozisyonun yanı sıra seslendiren ya da izleyenlere sergilediği sonuçlar açısından da önemlidir. Aynı zamanda, Nelson Goodman'ın görüşlerini destekler şekilde, çalışmanın farklı bir dizgeye çevrilemezliği yönünden tasarlanmış olması da dikkat çekicidir. Daniel Barbiero, *Konstellationen* örneği üzerinden Soyut Notalama üzerine şu belirlemelerde bulunur:

> Bir kompozisyonu alan olarak kavramak, onu genel dokusu açısından kavramaktır. Bu, kompozisyonu alan olarak imgelemek, dokusal perspektifi özümlemek olarak ifade edilir: Diğer bir deyişle kompozisyonu veya onun gerçekleşmesini genel olarak iç ilişkileri açısından düşünmek, yoğunluk, tınısal kümelenme (benzerlik ve kontrast), dinamikler, yoğunluk vb. gibi unsurlar tarafından belirlenir. Yapıtı oluşturan görsel elemanlar arasındaki plastik ilişkiler çalgı ya da seslerin etkileşimini oluşturan faktörler arasındadır (2016).



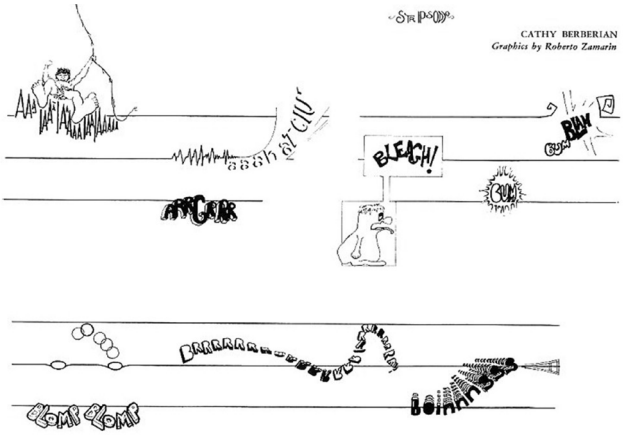
Görsel 11. Roman Haubenstock-Ramati, 1971, Takımyıldızlar / Konstellationen. Invaluable. Erişim: 18.03.2020. https://www.invaluable.com/auction-lot/ramati-haubenstock-roman-1919-1994-constellat-46-c-b02421cb29

Bu üç ana yöntemin dışında söz edilmesi gereken bir uygulama biçimi de elektronik müzik ya da doğaçlama müziğin belgelenmesi ve farklı kişilerce de seslendirilebilmesi amacıyla görsel tasarıma dönüştüğü "Okuma Notalaması"dır. Yazma/seslendirme sürecinin tersine çevrildiği anlayışın en başarılı örnekleri arasında grafik tasarımcı Rainer Wehinger'in 1970'te György Ligeti'nin Köln Radyosu stüdyosunda hazırladığı elektronik yapıtı *Artikulation* (1958) için görsel kanallar teorisinden yola çıkarak gerçekleştirdiği açıkça görülebilen senkronize tasarımı yer almaktadır (Görsel 12). Daha da ötesi, Wehinger'in görsel kodlaması görsel biçimlerin ses ile eşleştirildiği gelişmiş bir "bilgilendirme tasarımı" işlevi de ortaya koyar (Shaw, 2018, s. 295).



Görsel 12. György Ligeti, 1958, Artikülasyon / Artikulation, Reiner Wehinger'in 1971'de tasarladığı okuma notalamasından bir sayfa. The Hum. Erişim: 20.03.2020. https://blogthehum.com/2016/04/05/gyorgy-ligetis-artikulation-with-score-and-audio/

Grafik yorumlama, opera sanatçısı Cathy Berberian'ın isteği ile kendi doğaçlamalarından biri olan *Stripsody*'nin (1966) karikatürcü Roberto Zamarin tarafından eğlenceli görsel yansımalar biçiminde resmedilmesi ile farklı bir boyuta taşınmıştır; Zamarin, Berberian'ın seslendirdiği mekanik sesleri yine zaman/perde düzlemi içerisinde, yeniden yorumladığı bilinen çizgi roman karakterleri ve bu anlayışa özgü görsel ses efektleriyle işlemiştir (Görsel 13). Yapıtın esin kaynakları Batman televizyon dizisi olduğu kadar Roy Lichtenstein'in *Pop Art* sanatına yakın görünse de asıl kaynağı Charles Schultz'ün *Peanuts* adlı karikatür bandı dizisidir (Verstraete, 2014, s. 114). Bir çizgi romanın sayfalarına dönüşen sessel yapı, Berberian'ın kendi görsel algısı ve seslere getirdiği görsel yorumlama biçimini de gözler önüne serer.



Görsel 13. Cathy Berberian, 1966, Stripsody, Roberto Zamarin'in 1971'de tasarladığı okuma notalamasından bir sayfa. Cycle Arts Visuels. Erişim: 20.03.2020. https://edu.ge.ch/site/avrosset/onomatopee/

Farklı Disiplinler İçerisindeki Uygulamalar

Disiplinlerarası bir anlayış sergileyen grafik notalamanın yer yer resim, enstalasyon ve "müzik tiyatrosu" gibi farklı sanat disiplinleri ile birlikte ele alındığı, sergilemelerde yer aldığı ve basılı olarak yayımlandığı da görülmektedir.

John Cage, Roman Haubenstock-Ramati ile birlikte grafik notalamayı plastik sanatlar içerisinde değerlendirme denemeleri yapan ilk sanatçılardan biridir. Fırıncıoğlu'nun belirttiği gibi, grafik notalama denemeleri ışığında gençlik yıllarındaki ilgi duyduğu resim, sanatçı için müzikle kesişen yeni bir alan haline gelir,[20] özellikle 1970'li yılların sonunda gravür

[20] Kostelanetz, Cage'in "... bu grafiksel notasyonlar başkalarının beni müzik dışı grafik çalışmaları yapmaya davet etmesine neden oldu. Karşılığında, bunlar da benim daha da grafiksel müzik notaları yazmama yol açtı." dediğini söylemektedir (Aktaran Fırıncıoğlu, 2012, s. 45).

ile ilgilenen sanatçının bu alandaki çoğu yapıtı başlıca müzelerin koleksiyonlarında yer almaktadır. Kağıt üzerine taşlar koyup çevresinden konturlar çizdiği resimsel çalışmaları, kimi yapıtları için grafik notalamalara da dönüşmüştür. Yayımladığı çoğu kitaba birer "sanatçı kitabı" gözüyle yaklaşan Cage, seslendirilmek üzere tasarladığı mezostiklere[21] çokça yer vermiştir (2012, s. 45-63). Özellikle "M" adlı kitabında gördüğümüz Letraset ile yaptığı mezostikler (Görsel 14), aynı zamanda tipografik tasarımlardır.

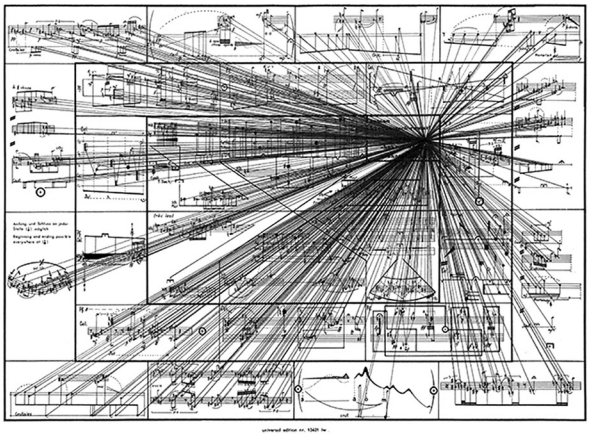
Görsel 14. John Cage, 1973, Mezostik: Mantar Kitabı / Mushroom Book.
Cage, John. (1973). *M: Writings '67-'72*. Middletown, Conneticut: Wesleyan University Press, s. 159.

1969 yılında John Cage ve Alison Knowles editörlüğünde grafik notalamanın geldiği aşamayı sergilemek amacıyla 269 bestecinin grafik notalama örneklerine yer verilen *Notations* adlı kitap, kendi dönemi içerisinde ufuk açan örnekler sunmasının yanı sıra disiplinlerarası bir yaratıcılığı da yansıtmaktadır. Günümüzde grafik tasarım üzerine de çalışmalar yapan bir müzikolog olan Teresa Sauer'in küratörlüğünde dünyanın farklı ülkelerin sanat merkezlerinde canlı performanslarla birlikte sergilenen ve kitaplaşan *Notations 21* adlı etkinlik, bu örnekleri Cage ve Knowles'in Notations kitabının bıraktığı yerden günümüze getirmektedir. Sauer, grafik notalama ile ortaya çıkmış yapıtları "görsel sanat" olarak değerlendirmektedir. Kitapta doğrudan notalama şeklinde tasarlanmış örneklerin yanı sıra, Fluxus akımının öncülerinden Alison Knowles'in çeşitli doğal ya da yapay nesneleri, ozalit kağıtları üzerine yerleştirip baskılarını alarak oluşturduğu ve duvara yansıtılarak seslendi-

[21] Mezostik: Dikey yazılmış bir cümlenin yatay metnin satırlarıyla kesişeceği şekilde düzenlenmiş şiir ya da metin (Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Mesostic).

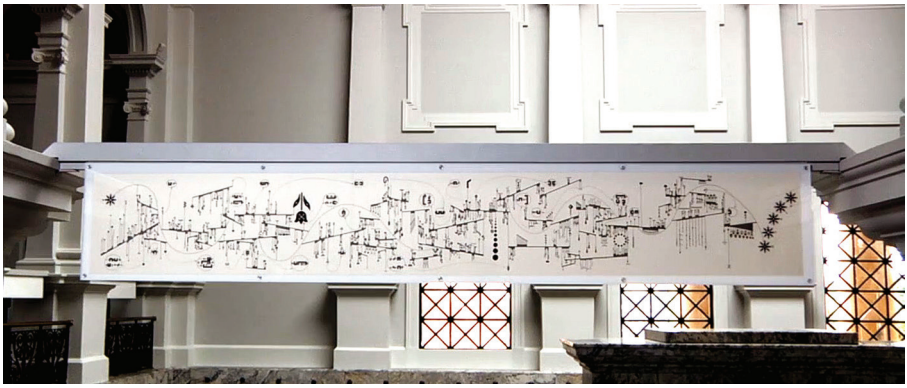
rilen yapıtları ile, Marina Rosenfeld'in süregiden bir görüntü üzerinde dikey bir şeridin belirlediği alanların emprovize edilmesi şeklinde tasarladığı video enstalasyonu *White Lines* gibi raslantısal çalışmalara da yer verilmiştir (Timin, 2008).

Grafik notalamanın disiplinlerarası uygulamalarına ait çok sayıda örnek arasında Marco Fusinato ve Mark Applebaum'un son yıllardaki çalışmaları dikkat çekmektedir. Fusinato, üzerinde 2007'den bu yana çalıştığı ve günümüzde de süregiden *Mass Black Implosion* adlı dizisinde, Cage, Cardew, Kagel, Haubenstock-Ramati ve Logothetis gibi 1950 sonrası bestecilerin yapıtlarının kopyaları üzerinde sanatsal denemeler yapmıştır; grafik notalama alanları üzerinde bir merkez noktası belirleyip tüm grafik elemanlardan üzerinden bu noktaya doğru çizgiler çekerek görsel anlamda içe doğru bir patlama etkisi yaratmış, böylelikle yapıtların kendine özgü görsel grafik dinamiklerini de vurgulayarak varolan notalama örneklerine özgün yorumlar getiren resimsel çalışmalar elde etmiştir (Görsel 15).



Görsel 15. Marco Fustinato, 2007, Shakespeare İçin Devingen, Roman Haubenstock-Ramati / Mobile for Shakespeare, Roman Haubenstock-Ramati. Marco Fustinato. Erişim: 19.03.2020, http://marcofusinato.com/art/mass-black-implosion/

Mark Applebaum'un Cantor Arts Center Museum'da sergilediği 22 metre eninde 12 bağımsız panelden oluşan ve sergileme süresince 45 sanatçı ya da grup tarafından doğaçlanarak seslendirilen *The Metaphysics of Notation* (2008) adlı yapıtı, grafik notalama ile enstalasyonun buluşmasını gözler önüne seren benzersiz örneklerden biridir (Görsel 16). Bu çalışmada mekân ile birleşen "belirlenmemişlik" kavramı, tüm seslendirmelerin farklı ve öngörülemez olduğu, mimari ve akustik elemanları da kullanan bir sanatsal bir yapı haline gelmektedir (Arnold, 2010).



Görsel 16. Mark Applebaum, 2008, Notalamanın Metafiziği / The Metaphysics of Notation. Vimeo. Erişim: 19.08.2019. https://vimeo.com/14469188

Sonuç

Geçtiğimiz yüzyıl ortasında ortaya çıkan radikal sanat akımlarıyla eş zamanlı olarak gelişim gösteren ve varlığını günümüzde de sürdürmekte olan deneysel notalama anlayışı, geleneklerden ayrılan müzik dilinin grafik yöntemlerle ifade edilebilmesi düşüncesi üzerine kurulmuş, duyma ve görme edinimleri ile yaratıcı görsel tasarım arayışlarının bir sentezi olarak kendini göstermiştir. Müzik dilinin deneyselliği yapıtların görselliğine de yansımış, seslendirme amaçlı tasarımlar görsel nitelikleri ile de varlık gösterebilme durumuna gelmiştir.

Geleneksel notalama yerleşik bir sistem olarak sürekliliğini koruyacaktır; deneysel yöntemler ise alternatif sistemler oluşturmayı hedeflemeksizin kendi yolunda ilerleyerek müziğin iletişim dilini görsel tasarım ile buluşturmuş, nota yazısının sınırlarını ve niteliğini çok katmanlı biçimde genişletmiştir. Deneysel notalama örneklerinin birer tasarım ürünü olmaları, araştırmada da görüldüğü gibi, varlıklarını farklı sanat ve iletişim alanları içerisinde de sürdürebilmelerine olanak tanımaktadır. Dolayısıyla bu anlayışın disiplinlerarası boyutlarda da sürdürülebilir olduğu gözlemlenmektedir.

Grafik çözümler, farklı düzeylerde karşımıza çıkan "belirlenmemişlik" kavramı içerisinde izlenebilecek "yol haritaları" oluşturarak, deneysel müzik çalışmalarının iletişimsel gereksinimlerine tutarlı ve yaratıcı nitelikte cevaplar vermek durumundadır. Araştırmada yer verilen düşünce, yöntem ve örneklerin ışığında, yaratıcı çözümlere araştırma ve deneylerle ulaşılabileceği sonucu ortaya çıkmaktadır. Sözkonusu yaratıcılık, kimi deneysel notalama çalışmalarının görsel sanatlara yakın bir duruş sergilemesine de olanak tanımıştır; ancak izlenen örneklerin görsel algıyı hedefleyen birer "yol haritası" olma niteliği, temel işlev olan görsel iletişimi öncelikli bir konuma getirmektedir. Deneysel notalama yöntemleri, bu nedenlerden ötürü müzik sanatının yanı sıra görsel tasarım bağlamında da değerlendirilmeye ve araştırılmaya açıktır.

Kaynakça

Arnold, Robert. (21 Ekim 2010). There's No Sound in My Head: Mark Applebaum's Metaphysics of Notation [Video]. Vimeo. https://vimeo.com/14469188

Attrige, Derek. (2017). What Do We Mean by Experimental Art?, *Angles: New Perspectives on the Angrophone World.* Erişim: 27.10.2020. https://journals.openedition.org/angles/962

Avant-garde. (t.y.). collinsdictionary.com sözlüğü. Collins. Erişim: 12.07.2020. https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english-thesaurus/avant-garde#avant-garde__1

Barbiero, Daniel. (2016). Roman Haubenstock-Ramati: An Open Field of Closed Sets, *Perfect Sound Forever*. Erişim: 26.08.2019. http://www.furious.com/perfect/haubenstock.html

Becer, Emre. (1997). *İletişim ve Grafik Tasarım*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Cardew, Cornelius. (1967). *Treatise Handbook*. London: Edition Peters.

Chilvers, I., Glaves-Smith, J. (2015). *A Dictionary of Modern and Contemporary Art.* Oxford: Oxford University Press. Erişim: 13.07.2020. https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780191792229.001.0001/acref-9780191792229

Çakaloz, P., Özkişi, Z. G. (2019). 20. Yüzyılda Müzikte Belirlenmemişlik Uygulamaları ve Yeni Notasyon Biçimleri. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 56. s. 473-486. Erişim: 25.07.2019. http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1555864255.pdf

Eco, Umberto. (2016). *Açık Yapıt*. (T. Esmer, Çev.). İstanbul: Can Yayınları.

Evarts, John. (1968). The New Musical Notation – A Graphic Art?. *Leonardo,* I, s. 405-412. Erişim: 24.07.2019. https://www.jstor.org/stable/1571989?seq=1

Fırıncıoğlu, Semih. (2012). Giriş. Semih Fırıncıoğlu (Haz. ve Çev.). *John Cage, Seçme Yazılar*, s. 1-75. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Gombrich, Ernst Hans. (2009). *Sanatın Öyküsü*. (E. Erduran ve Ö. Erduran, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Griffiths, Paul. (1986). *The Thames and Hudson Encyclopaedia of 20th-Century Music*. New York: Thames and Hudson.

Griffiths, Paul. (2010). *Modern Music and After*. New York: Oxford University Press.

Gutkin, David. (2013). Unsettling the Score: Experiments in Notation, Part I, *The Pew Center for Arts & Heritage*. Erişim: 08.07.2020. https://www.pewcenterarts.org/post/unsettling-score-experiments-notation-part-i

Gutkin, David. (2015). Notation Games: On Autonomy and Play in Avant-Garde Musical Scores. Fabian Czolbe. David Magnus (Ed.). *Notationen in Kreativen Prozessen*, s. 167-191. Würzburg: Königshausen & Neumann. Erişim: 30.07.2019. https://www.academia.edu/9224980/Notation_Games_On_Autonomy_and_Play_in_Avant-Garde_Musical_Scores

Hall, David. (2020). Cardew's Treatise: The Greatest Musical Score Ever Designed. *Musings on Design, User Experience, Culture and Working Life*. Erişim: 12.09.2019. http://davidhall.io/treatise-score-graphic-notation/

Inglis, Brian. (2018). Towards an Analytical Framework for Graphic Scores, and a Proposed Typology. *Middlesex University Research Repository*. Erişim: 07.08.2019. eprints.mdx.ac.uk/25905

Jameson, Andrew D. (2010). What Is Experimental Art?. *Big Other*. Erişim: 07.07.2020. https://bigother.com/2010/03/12/what-is-experimental-art/

Kostelantetz, Richard. (1993). *Dictionary of the Avant-Gardes*. Chicago: A Capella Books.

Lewis, Kevin D. (2010). *A Historical and Analytical Examination of Graphic Systems of Notation in Twentieth-Century Music*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). University of Akron, Ohio.

Michels, U., Vogel, G. (2015). *Müzik Atlası*. (S. Uçar, Çev.). İstanbul: Alfa Yayınları.

Miller, M., Häußler, J., Kraus, M., Keim, D., ve El-Assady, M. (2018). *Analyzing Visual Mappings of Traditional and Alternative Music Notation*. Konferans: 3rd Workshop on Visualization for the Digital Humanities, Berlin. Erişim: 20.08.2019. https://www.researchgate.net/publication/327836752_Analyzing_Visual_Mappings_of_Traditional_and_Alternative_Music_Notation

Mimaroğlu, İlhan. (1991). *Elektronik Müzik*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Palmer, Caroline. (2015). Listening, Imagining, Performing: Melody As A Life Cycle of Musical Thought. *Music Perception*, 33, s. 3-11.

Plourde, Michel. (14 Haziran 2017). Music Stuff With Spock #8: How to Read & Write Graphic Notation - Part One [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=oGxS-6YnYmfg

Plourde, Michel. (27 Haziran 2017). Music Stuff With Spock #9 : How to Read & Write Graphic Notation - Part Two [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=LreDyyOi1yE

Samberg, Hannah. (2015). Philosophy of Music: Graphic Scores and the Brain. *Eukaryon*, 11. Erişim: 03.08.2019. https://www.lakeforest.edu/live/news/5516-philosophy-of-music-graphic-scores-and-the-brain?preview=1

Sansom, Matthew. (2001). Imaging Music: Abstract Expressionism and Free Improvisation. *Leonardo Music Journal*, 11, s. 29–34. Erişim: 04.02.2020. https://www.academia.edu/895855

Savaş, Mesruh. (2007). *Rastlantısal Müzik Uygulamalarında Düşünsel – Estetik Altyapı.* (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi). T. C. Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.

Savaş, Mesruh. (2008). Notalama Sistemlerinde Deney ve Yenileşme. *Musiki Dergisi*. Erişim: 29.10.2019. http://www.musikidergisi.net/?p=760.

Shaw, Heather. (2018). Understanding Moiton Literacy Through Systems and Behaviors. Brian Stone, Leah Wahlin (Ed.) *The Theory and Practice of Motion Design: Critical Perspectives and Professional Practice*, s. 293-311. New York: Routledge.

Schröder, Julia H. (2010). Graphic Notation and Musical Graphics. *See This Sound*. Erişim: 28.10.2020. http://www.see-this-sound.at/compendium/maintext/78/1.html#textbegin

Timin, Alyssa. (2008). Picturing Music: The Return of Graphic Notation. *New Music USA*. Erişim: 26.07.2019. https://nmbx.newmusicusa.org/picturing-music-the-return-of-graphic-notation.

Verstraete, Pieter. (2014). Cathy Berberian's Stripsody: An Excess of Vocal Personas in Score and Performance. Karantonis, P., Placanica, F., Sivuoja-Kauppala, A. ve diğerleri (Ed.) *Cathy Berberian: Pioneer of Contemporary Vocality*, s. 111-139. New York: Routledge. Erişim: 27.02.2020. https://www.academia.edu/11159395/Cathy_Berberians_Stripsody_An_Excess_of_Vocal_Personas_in_Score_and_Performance

Vlagopoulos, Panos. (2012). *Is It All Autographic? Samples From Musical Avant-Garde of the 60s.* 12th International Conference on Music Perception and Cognition and the 8th Triennal Conference of the European Society for Cognitive Sciences of Music. Thessaloniki, Greece. Erişim: 28.09.2019. https://www.academia.edu/2093419/Is_It_All_Autographic_Samples_from_the_Musical_Avant-Garde_of_the_60s.

Walters, John L. (1997). Sound, Code, Image. *Eye*, 26. Erişim: 02.11.2019. http://www.eyemagazine.com/feature/article/sound-code-image

Wikipedia. Erişim: 13.07.20. https://en.wikipedia.org/wiki/Experimental_music

Wikipedia. Erişim: 28.07.20. https://en.wikipedia.org/wiki/Mesostic

Wikipedia. Erişim: 17.08.19. https://en.wikipedia.org/wiki/Eye_music

Wikipedia. Erişim: 20.10.19. https://en.wikipedia.org/wiki/Languages_of_Art

Wikipedia. Erişim: 29.10.20. https://en.wikipedia.org/wiki/Bowed_string_instrument_extended_technique

SANAT YAZILARI, 2020; (4): 483-501 / ARAŞTIRMA MAKALESİ

ÖLÜMÜN KİTSCH BİR İMGE ÖRNEĞİ OLARAK GÜNÜMÜZ İRAN'INDA ÜRETİLEN MEZAR TAŞLARI

HEADSTONS PRODUCED IN TODAY'S IRAN AS A EXAMPLE OF KITSCH IMAGE OF DEATH

ÖĞR. GÖR. **SEYED MEHDİ SEYED SAADATİ**
Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Anasanat Dalı
mehdisaadeti@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-4633-2209

Öz: *Farklı çağlarda ölümle ilgili üretilen imgeler, metafiziğe nasıl bakıldığını dışa vurmaktadır. Kitsch kavramının ölümle ilişkisini araştırmak, bu konuyu ele almakta yeni bir perspektif ortaya koymaktadır. Ölümden kitsch bir imge yaratmak, kültür tarihinde yaratılan ölüm imgelerinin tersine, herhangi bir yan anlam üretmekten bile acizdir. Bu yazıda, ölümün kitsch imgeleri olarak konu alınan, günümüzde İran'da tasarlanan mezar taşları örneği, modernleşmekte olan toplumlarda, ölüm imgesini olabileceği kadar toplumdan uzağa itmek çabasını kanıtlamaktadır. Bu yaklaşımın stratejisi, ölümle ilgili imgeyi mitolojik ya da dini temelinden koparıp gündelik hayat zeminine taşımak, başka deyişle, simgesel plastik dil yerine gerçekçi dili tercih etmektir. Makale, lazer teknolojisinin gelişimiyle zanaattan bağımsızlaşan bu yapıtların kitsch bir örnek teşkil etmesini, kitsch kavramını Heidegger'in "ölümü unutmak" anlamına gelen "Düşüş" konseptiyle ilişkilendirerek öne sürmektedir. Bu bağlamda, Kundera'nın kitsch kavramı tanımıyla Heidegger'in düşüncelerinin bağlantısından destek alınmıştır. Yazı, var olan bir durumu göz önüne serip verilen örnekler üzerinde, kitsch, ölüm ve imge kavramları arasındaki ilişkiyi araştırmayı amaçlamıştır.* .

Anahtar Sözcükler: *Ölüm, İmge, Kitsch, Mezar Taşı, İran, Heidegger, Kundera.*

GELİŞ TARİHİ: 24.01.2020 | **KABUL TARİHİ:** 01.06.2020

Abstract: *Images produced about death in different eras of history reveal how metaphysics was spectated. Exploring the relationship of kitsch concept with death propounds a new perspective in dealing with kitsch. Contra to the images of death created in the history of culture, kitsch images of death is incapable of producing any connotation. In this article, the example of headstones designed in today's Iran proves the effort to push the image of death as far as possible in modernizing societies. The strategy of this attitude is pulling off the image of death from the mythological or religious background and carrying it into the everydayness ground; in other words, the strategy is preferring realistic plastic language instead of symbolic one. The article, has asserted these works, which become independent from the craftmanship with the development of laser technology, constitute a kitsch example by connecting the kitsch concept with Heidegger's concept of "Falling" which means "forgetting death". Concordantly, support was drawn from the connection of Heidegger's thoughts with Kundera's description of kitsch. The piece aimed to explore the relationship between the concepts of kitsch, death, and image on the examples given by taking an existing circumstance into account.*

Keywords: *Death, Image, Kitsch, Headstone, Iran, Heidegger, Kundera.*

Çoğu uygarlığın tarihi boyunca, imge ile ölüm arasında bağ kurmanın farklı örneklerine rastlanır. Ölümle imge arasındaki bağ hem teoloji ve felsefe hem de görsel sanatlar tarihinde çeşitli tartışmalara yol açmıştır. Hatta bazı dönemlerdeki düşüncelere göre ölümle ilgili objektif olmayan imge bile yasaklanmıştır. Ayrıca, kitsch görünen imgenin kültürden kültüre ve çağdan çağa değişmesi inkâr edilemez. Bazen kitsch, toplumun sosyo-kültürel zemininden kopuşla eş zamanlı sanılmıştır. Kitschin tanımı çok farklı ve çeşitli olarak Greenberg, Adorno ve Horkheimer, Calinescu, Broch, Dorfles, Kundera, Kulka, Attfield ve Binkley tarafından yapılmıştır. Kitsch, "Geleneksel tanımıyla, kategorizasyonu ima eden bir tür tarza aittir." (Attfield, 2006, s. 202). Kitsch, ister sanat olmayan nesne ister kötü sanat örneği olarak ele alınsın, düşündüren sanat eseri karşısında kitsch nesne, "akıcı olan ve anında duygusal doyuma izin veren nesnedir." (Ortlieb ve Carbon, 2019, s. 2).

Bu yazı, İran'daki bir örnek üzerinden hareketle, ölüm, imge ve kitsch kavramları arasındaki bağın incelenmesini hedeflemiştir. Bu amaca varmak için yazı kitsch imgeyi ölümle ilişkilendirmek adına, Heidegger'in ortaya koyduğu *Düşüş*[1] kavramı üzerinden, kitsch kavramını ölüme doğru ilerleyişi unutmak anlamında tanımlamıştır. Heidegger kendisi hiçbir zaman kitsch sözcüğünü kullanmamıştır. Bu araştırmada Saša Horvat'nın yazdığı *Kundera ve Heidegger ile Düşüş ve Kitsche Dayanarak Unutmak*, makalesi temel alınarak, aynı olmasa da Heidegger ve Kundera'nın dilinde çok yakın konseptlere işaret eden *düşüş* ve *kitsch* sözcükleri arasından kitsch kelimesinin kullanılması tercih edildi. Kitsch terimini ölümle ilişkilendirmek, onu yeni bir açıdan ele almak demektir. Bu seçim makalenin izlediği yolu ve sonucunu daha açık bir şekilde ortaya koyabilir. Hovart makalesinde, Kundera'nın *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği* romanındaki karakterlerin, kitsch üzerindeki düşüncelerini incelemiştir. Kundera'ya göre kitsch "Tüm şeylerin amacını boşaltır ve bu esasen insani varlık için kabul edilemez bir durumdur." (1987, s. 93). Kundera'nın romanında, totaliter bir sistemin her şeye kontrolü ve onun yok oluş anlamında ölüm düşüncesini unutturmak çabası, romanın karakterlerini kitsch ile yüzleştirir. Kundera birçok kez, Heidegger'den aldığı varlığı unutmak, varlığa fırlatılmışlık ve varlıktan sormak gibi tabirleri eserlerinde kullanmıştır. Ama bu gerçek, yazarın birebir Heidegger'den etkilendiğini göstermez. Zira onun yazdıklarında başka düşünürlerin özellikle aydınlanma çağındaki yazarların da izlerine rastlanır. Ayrıca, felsefe ve edebiyatın kullandığı araçlar tamamen farklıdır.

Kundera'nın romanında, Çekoslovakya'dan kaçıp Amerika'da başarılı bir ressam olan Sabina, Bohemia ve Amerika'daki mezarlıkları kıyaslayıp Amerika mezarlıklarının soğuk taşla dolu olduğunu ve vatanındaki mezarlıkların çiçek bahçesine benzediğini dile getiriyor. (1987, s. 104). "Elbette ki Sabina'nın huzur bulacağımız son mekanı mükemmel olarak hatırlaması, onun beslendiği başka bir kitschtir...kendini ömür boyu göz ardı ettiği ölümle uzlaştırmaktan acizdir." (Wawrzycka, 1992, s. 277-278).

---

[1] Das Verfallen, Falling.

> Kundera, Heidegger'in felsefenin inhisarında sandığı varlığı unutmak düşüncesini genişletti. O hatta gösterdi ki bu unutkanlığın bir türü, totaliter rejimlerde içtenleştirilmiş politik unutkanlığa dönüşebilir. Baskıcı rejimler, halkların tarihi hafızasını unutturarak, unutmayı içtenleştirmeye çalışırlar...Hafıza, insanları özerk ve diğer insanlardan farklı kılar. Aynı zamanda hafıza, insanın sırtında bir yüktür. Tüm bireylerde unutmaya ve toplumda çözülüp herkes gibi olmaya karşı güçlü bir istek vardır. Totaliter rejimlerin çabası, insanda bu isteği daha da güçlendirmek isterler (Hamshahrionline. https://bit.ly/2VWZPsj).

Heidegger'in Düşüş kavramı da varlığı unutmakla birebir ilişkilidir. Dasein sadece kendi imkanlarını tanıdığı halde asil var olabilir. "Anlama olarak Dasein, kendi varlığını imkanlara göre tasarlar. İşbu anlayarak imkanlara göre varolma, Dasein'a açımlanmışlık olarak geri döndüğünden, ona varlık imkânı denir." (Heidegger, 2008, s. 157). Dasein'in son imkânı, ölümdür ve yok olma anlamında ölüm imkanını tanımayan varlık, Düşüş'e uğrar ve *asil olarak ölüme doğru ilerleyişinde*[1] olamaz. Heidegger ölümü, Dasein'ın en ayrıcalıklı özelliği olarak tanımlar. Heidegger, *Varlık ve Zaman* kitabının ikinci bölümünün birinci kısmında, *Dasein'ın Olanaklı Bütün-Varlığı ve Ölüme Doğru Varlık* başlığı altında ölüme doğrulukta asil olmak ve ikinci bölümde asilliğin olanaklarından ayrıntılı bir şekilde bahsetmiştir.

> Ölümün önünden her günkü kaçınma, bu düşüş durumundaki kaçınma asilliksiz bir ölüme-doğru-Varlıktır. Asılsızlık olanaklı asilliği temel alır. Asılsızlık öyle bir varlık türüıü belirtir ki, oradaki varlık kendini yanlışlıkla ona döndürebilir ve giderek çoğunlukla her zaman döndürmüştür, ama zorunlu olarak ve sürekli olarak yanlışlıkla ona döndürmesi gerekmez. Oradaki varlık, var olduğu için, kendini olduğu gibi var olan şey olarak belirler ve bunu her durumda onun kendisi olan ve anladığı bir olanaktan yapar (Heidegger, 2008, s. 371).

Hovart, Kundera'nın kitsch kavramıyla, Heidegger'in düşüş kavramının yakından ilişkili olduğunu savunmuştur (2013, s. 161-176). Bu esasta kitsch, ölümün karşısında Heidegger'in değişiyle *Ilım*[2]'lı davranmamaktan ibaretti. Kundera'nın deyişiyle: "Kitsch, ölümü perdelemek için kurulmuş katlanabilir bir ekrandır" (1987, s. 253). Heidegger'in son döneminde ölüm, "Varlığın ifşa olduğu yer, varlığın kendini insana gösterdiği ölçek ve *ölçülmezliğin tartısı*[3]dır." (Demske, 1970, s. 4). "Kendini derinden yani ontolojik açıdan güvenli hisseden birey, ölümle yüz yüze geldiğinde korkuyla değil, ılımla karşılaşır...ontolojik güvenlik için konuyu kendi başından savmak yanlış bir seçimdir." (Young, 2002, s. 103).

Başka açıdan, ölümle düşüş veya kitsch arasındaki ilişkinin kaynağı, ölümle karşılaşıldığında, santimantalizmin abartılı rol oynamasıdır. Aşırı duygusallık, ölümün ciddiyetini anlamakta engel oluşturabilir. Bu gerçek açıkça dünyadaki tüm modern mezarlıklarda evcil hayvanlar, gündelikte araba gibi bazı eşyaların heykelleri şeklinde görülebilir. "Çok uzun

---

[1] Eigentlichen Sein zum Tode

[2] Gelassenheit, Equanimity

[3] Die Massgabe des Unermesslichen

tarih sanatın değerli müttefiki olmakla beraber, şimdi ölüm genellikle kitsch'in büyük bir müttefikidir." (Dorfles, 1970, s. 135). Hem estetik ve hem etik olan bu dönüşüm, modern dönemde, eski çağlarda ölüme saygının kayboluşuyla eş zamanlıdır. Santimantalizmle kitsch arasındaki ilişki sadece ölümle ilgili imgelerle sınırlı değildir. Kundera, çimlerde koşan bir çocuğun imgesini örnek vererek böyle yazmıştır:

> Kitsch, hızla art arda akan iki tür gözyaşına sebep olur. Birinci gözyaşı şöyle der: Bir çocuğun çimlerde koşmasını görmek ne güzel! İkincisiyse şunu der: Tüm insanlar gibi çocuğun çimlerde koşmasını görmekten etkilenmek ne güzel! İkinci gözyaşı kitschi kitsch yapar. İnsanlığın yeryüzünde kardeşliği sadece kitsch temelinde mümkün olacaktır (Kundera, 1987, s. 251).

Ölümle ilgili kitsch imge hem nostaljik ve hem melankolik olabilir. Onun türü tarihi ve toplumsal değerlere bağlı olduğu kadar ölen kişinin yaş, karakter ve sınıfsal özelliklerine de bağlıdır. "Nostalji, muhatabını trajedi ya kayıpla karşılaştırmamak için haz lehine geçmişi kısar, böylece tüketici ya izleyicisini farkında olmadan kitsch ile karşılaştırır. Melankolik kitsch ise trajediden haberdardır...ve geçmiş şimdiki varoluşsal ve özdeksel sıkıntılarla konuşan alegoriye dönüşür." (Alphin ve Debrix, 2020, s. 172). Başka deyişle, nostaljik kitsch durgun; melankolik kitsch geçmiş ve şimdi arasında hareket eden, dinamik bir özelliğe sahiptir. Bu anlamda melankolik kitsch, nostaljik kitsch ile önemli farklar içermektedir.

> Nostaljik kitsch ... geçmiş ve şimdiyi kendi tutkusu çıkarına inkâr eden bir fenomendir...hiçbir transformasyon yapmadan muhteşem bir tecrübeyle bu deneyimin konusu arasında sarkaç gibi sallanır...öbür tarafta, melankolik kitschde zamanın akması esasi unsurdur, tam olarak çünkü o her şeyin geçiciliğidir, hayatın devamlı ölümle uçması, ki bu hassasiyeti iğfal etmekte (Olalquiaga, 1998, s. 122).

Ölümle imge arasındaki bağa dair tarihi tartışmanın güncel örnekleri, sadece bununla sınırlı olmamakla beraber, teknolojinin gelişimiyle ilişkilidir. Taş üzerinde lazer kazma tekniği, dünyadaki mezarlıkların görünüm ve atmosferini hızla değiştirmektedir. Örneğin, bu teknik sayesinde, son senelerde İran'ın mezarlıklarındaki mezar taşlarının tasarımı, ölen kişinin son derece gerçekçi görüntüsünü, gereken yazılar ve süslemeler birleştirilerek yapılmaktadır. Farklı boyutlarla bu yeni fenomenin örneklerine, Amerika, Avrupa, Çin ve hatta İsrail'in mezarlıklarında da karşılaşılabilinir. İslamiyet'te gerçekçi imge ve mimesis kavramına ilişkin tarihi geçmişi ve şeriat kurallarını göz önünde bulundurursak, konu incelemeye değer bir kültürel değişim haline gelir. "İslamiyet'te, yaşayanların suretini göstermenin yasaklığının nedeni, belki, Tanrı dışındaki varlıkları ortadan kaldırmak isteğiydi." (Shayegan, 2004, s. 81). Sembolizm esasına dayalı Orta Doğu medeniyetlerinin sanat tarihinde herhangi bir kökeni olmayan ve gerçekçi görsel dille yapılmış bu örneği araştırmanın girişi için, Hıristiyan Batı'daki ölüm ve imge kavramlarının geçmişlerine ve değişimlerine kısa bir göz atmak gerekir. Bunu gerekli kılan şey, günümüzdeki Batı dışı kültürlerde, imge yaratmak için sadece kendi tarihi kökenlerinden değil, küreselleşmiş Batı'nın kültürel kaynak-

larının da kullanılmasıdır. Bu değişimin ekonomik boyutunu unutmamak gerekir.[1] Ne yazık ki piyasa, mezar taşını kültürel bir ürün olarak sunmamaktadır.[2] Üretilen imgenin ticari bir ürün sayılması ve onu ucuz, hesaplı veya pahalı şeklinde sınıflandırmak kitschleşmenin yolunda kültürün direnişini kaldırmaktadır. Panofsky'ye göre, tasarım ve imge, insani kültürün yaratımıdır (1983, s. 27). Ancak kültür tarihini temel alırsak, mezar taşlarının hepsi sanat tarihine girmese de her zaman bir kültür nesnesi olarak karşılanmıştır. Dolayısıyla İran mezarlıklarındaki örnekler kültürün zenginleşmesi olarak ele alınamaz. Onlar piyasadaki herhangi bir ürün gibi kataloglar veya numunelerden seçilir, müşterilerin isteklerine göre üzerinde değişiklikler yapılıp sipariş edilebilir (Görsel 1).

İran mezarlıklarında hızla yaygınlaşan durumun aynısı, İslam dünyasındaki başka ülkelerde de görülmektedir. Azerbaycan, Bosna Hersek, Arnavutluk ve Orta Asya ülkelerinin İran ile ortak noktası, hepsinin Sünni İslam merkezinden uzak olmalarıdır. Arap dünyasında, benzer duruma yakın bir vaziyet, Lübnan'ın Şii mezarlıkları ve güney Irak'ta söz konusudur. Bu gerçek, o bölgelerin İran'la mezhepsel eşitliliğinden kaynaklanmıştır. Bu araştırmaya göre, Türkiye'nin Müslüman mezarlıklarında benzer bir durum mevcut değildir. Dorfles'in 70'lerdeki Hıristiyan mezarlıklarındaki kitsch imge üzerine yazdıklarına dayanarak, bu imgelere, daha katı dindar olan Amerika'da, Avrupa'dan çok daha fazla rastlanır. Yazar bu gerçeği, Amerika'da Avrupa'ya kıyasen el zanaatlarının gelişmemesiyle ilişkilendirmiştir (1970, s. 137). Günümüzde, teknoloji gelişmesiyle birlikte el zanaatının önemi kalmadığı halde bu trendin aynı şekilde devam etmesi, Dorfles'in tespitine gölge düşürmektedir.

Görsel 1. Tahran'da mezar taşı üreten bir atölyede örnekler alıcılara sunulmaktadır, 2016. Aftabnews. Erişim: 06.01.2020. https://bit.ly/2s1L3Wm

[1] Taşların türü, kalınlığı, tasarım ve detaylara göre fiyatlar 2019, İran piyasasında yaklaşık 500 ile 20,000 TL arasında satılmaktadır.

[2] Aftabnews haber bülteninde, 24 Kasım 2016 tarihinde yayınlanan bir röportajda, mezar taşı satıcısı mağazasında bulunduran örnekleri bir restoran menüsüne benzetir: "patlıcandan kebaba kader var" diyor (Aftabnews. https://bit.ly/2s1L3Wm.).

Dorfles'un vurguladığı gibi sanat tarihinde ölüm, kitsch değil, çoğu zaman sanatın müttefikiydi (1970, s. 135). Buna en iyi örnek, Antik Yunan ve Roma lahit yapma geleneği sayılabilir. Bu örneklerde çoğu zaman, tasarımda sembolik değerlerin ön plana çıkarıldığı ve gerçekçilik eğiliminin sembolik amaca hizmet etmesi için bir araç olarak kullanımı görülür. Yapı, gerçekçi bir görsel dile yakın olsa bile, egzotik hayvanlar ve bitkilerin imgelerine önem verilmiştir. Böylece imgeyi gündelik gerçekten uzaklaştırıp ölüm imgesini mitoloji dünyasına taşıyabilmiştir. Ölüm imgesini mitolojik varlıklarla ilişkilendirmek neredeyse bütün eski uygarlıklarda görülmektedir. Roma dönemindeki bu mitolojik imge çoğu zaman heroiktir. Bu yaklaşımı zirveye taşıyan sanatın, antik Yunan veya Roma değil, Mısır sanatı olması da hiç şaşırtıcı değildir. "Mısır sanatı ve piramitler, yaşamın öbür yüzünü yani ölümü, soyut bir düşünce olarak değil, görünür bir imgeye taşımayı amaçlamaktaydı." (Ebadian, 2015, s. 54) İkinci yüzyıla ait, Dionysus'un Kahramanca Yürüyüşünü imgeleyen sarcophagusta çok figürlü bir kompozisyona şahidiz. Gerçi yapıda yer alan insan ve hayvan figürlerinin her biri gerçekçi dilde yapılmıştır ama hayvan figürleriyle insan figürleri arasındaki oran gerçekçi dili karmaşıklaştırmaktadır. Pagan mitolojisinin ne kadar görünür dünyayla ilişkisi olsa da yapıt direkt bir şekilde bir mitolojik figürü konu aldığı için zaten gündelik hayatın üstünde bir dünyaya işaret etmektedir. İmgede göründüğü gibi, birçok kültürün paylaştığı bir düşünce olarak, bebek ve kaplan gibi tüm varlıkların barış içinde bir arada olması söz konusudur. Ayrıca eser kendi döneminin teolojik fikrini de yansıtmaktadır: "Tanrı'nın farz edilen diachronik birliğinin eklektik bir kanıt derlemesi için örtük bir gerekçe olduğu varsayılır." (Leveritt, 2016, s. 17) (Görsel 2).

Görsel 2. The Triumphal March of Dionysus, Dionysus'un Kahramanca Yürüyüşü, 2. yy. Atina. Art the Walters. Erişim: 24.01.2020. https://bit.ly/30Nq5aJ

Roma uygarlığından Hıristiyanlığa aktarılan laityapma geleneği, Batı tarihinde bazı değişimlerle devam etmiştir; ancak hala ağır basan plastik dilin sembolik değerlere sahip olması gözden kaçmayan bir gerçektir. Batıya bakıldığında, Hıristiyanlık teolojisinin merkezine taşınan, ölümle imge arasındaki bağa çok daha çeşitli anlamlar yüklendiği görülür. Böy-

lece biçimde çeşitlilikler oldukça arttı. Gotik çağda, ölümün karanlık gölgesinin ağırlığı, kültürün tüm ürünlerinde açıkça hissedilebilir hale gelmiştir. Direkt bir şekilde mezarla ilişkili ölümle imge bağına örnek olarak, papalara ait mezar taşları ve üzerindeki heykeller veya mumyalanmış azizlerin cesetlerine işaret etmek mümkündür.[1] Papalara ait mezarların en bilinen örneği, 1505 ile 1545 tarihleri arasında Michelangelo tarafından yapılan, Musa heykelini içeren Julius II'nin duvar mezarıdır. Bu dönemde ölümün imgesi artık mitoloji ile bağlı değil, teoloji ile ilişkilendirilmiştir. Neyse ki *Hades'in Cehennem*'e dönüşmesinde, ölüm sonrası dünyayı hayal etmekte, şeytani yaratıkların varlık ve etkileri, kat kat fazla önemsenmiştir. Hıristiyan sanatında, ölümün imgesi hep Tanrı'nın oğlunun ölümüyle ilişkilendirilmiştir. Dolayısıyla ölen kişi papa bile olsa, mezar üzerindeki imgede, hüzün rüzgarının soğuk esintisi hükmetmektedir. Michelangelo'nun yaptığı mezarda, heroizmi simgeleyen Musa heykeli bile melankolik ifade içinde boğulmuş başka figürlerle çevrelenmiştir. Bu şaheserde de dönemin hem teolojik inancı ve hem tarihi gerekçelerinin etkisi belirgindir. Örneğin savaşçı papa olarak tanınan Papa Julius II'un mezarı için yapılan Musa heykeli hem dünyevi hem manevi gücü simgelemiştir. "Musa kübik bir taş blok üzerinde oturuyor. Bu olağandışı destek, ... sadece Mesih'in seçtiği papaz olan Aziz Peter'in kilisesini inşa edeceği kayaya değinmez. Alttaki blok, yasa koyucu *sedes sapientiae*[2]'dir, bu yüzden Tanrı'dan Musa'ya Peter'a ve papaya inen tüm gerçekler ilan edilir." (Lavin, 2004, s. 16) (Görsel 3).

Görsel 3. Michelangelo, 1505-1545, Papa Julius II'nin duvar mezarı.
Web Gallery of Art. Erişim: 11.10.2019. https://bit.ly/2KIhI7S

[1] Bu konuda istisnalar da bulunmaktadır. Örneğin Papa Inoccentius XIII (1655-1727), Papa Julius III (1487-1555) ve Papa Paulus VI (1897-1978)'ın mezarlarında herhangi bir figür kullanılmamıştır.

[2] Bilgelik Tahtı, aynı zamanda Katolik kilisesinde Meryem Ana'ya verilen isimlerden birisidir.

Ölüm imgesiyle kitsch değil, sanat arasındaki güçlü bağın örnekleri Batı sanatıyla sınırlı değildir. Günümüzdeki İran mezar taşlarının tasarımına ışık tutmak için, İslami şeriat kurallarının henüz ortada olmadığı çağın ölüm imgelerini araştırmak, tarihi hafızanın günümüz durumuyla ilişkisiz olduğunu göstermektedir. İslam öncesi, İran medeniyeti, ölümden sonra tekrar dirilişe inanan Zerdüştlük dininden derinden etkilenmişti. Zerdüştlük teolojisine göre, ruhun uçuşundan sonra, insan cesedi pis ve kirli bir nesne sayılır ve bu kirliliği, tanrısal olan güçler yani toprak, ateş, su ve rüzgarla buluşturmamak gerekir. Ceset normal bir vatandaşa ait ise, çoğu zaman, yüksek bir dağın zirvesinde, akbabaların yemi olmak üzere taş üstüne bırakılırdı. Kraliyet ailesine bağlı cesetler ise, sarcophagusun mimarileşmiş haline benzer bir yapıda, taştan yapılan veya kayalara kazılan ostodan[1] denilen binalarda çürümeye bırakılırdı. Küçük odaya benzer bu mezarlara çoğu zaman resim ve heykel konmazdı, bazı örneklerde de eğer bir taşta kabartı teknik ile yapılmış bir resim varsa o, kralın yaşamda elde ettiği başarıyla ilgili olurdu. Yani bu yapıtlar, Mezopotamya'nın sanatsal diline çok yakın bir şekilde, sembolik dile öncelik tanıyıp nadiren heroik dili de kullanmışlardır. Sembolik dilin üstünlüğüne vurgu yapmak için, yapıtların mimari eser olması en uygun araç olarak seçilmişti. Ölümden, istisnalar hariç genel olarak hiçbir imge yaratmamak ve mezarlık yerine bir tepe başında kemiklerin yığıldığı bir çukur düşünmenin esas temeli Zerdüştlük dininin teolojisinde gizlidir. Bu düşünceye göre tanrısallıkla ilgili alanda herhangi bir imge yaratmamak gerekir. Ahura Mazda'nın simgesi yani ateş, insan tarafından yaratılmış bir biçim değil, doğal bir biçimdir. Bu yaklaşımın örnekleri Perspolis, Pasargad, Yazd ve Shushter'in Ostodan'larında görülür. M.Ö. 4. yüzyılda Aristobulus[2], Pasargad'daki Büyük Kiros'un mezarını böyle anlatmıştır: "Mezar...dikdörtgen biçimde ve kare kesilmiş taşlardan yapılmıştır. Yukarıda, çatısı olan bir taş oda ve çok dar bir kapı var, öyle ki çok kısa boylu bir adamın geçmesi için bile sıkıntılıdır. Odada, Kiros'un cesedinin konulduğu altın bir laitvar." (Iranicaonline. https://bit.ly/2W9aErc) (Görsel 4).

Görsel 4. Büyük Kiros Mezarı, MÖ 6. yy. Pasargad, İran. UNESCO. Erişim: 04.10.2019. https://bit.ly/2ohh1vG

[1] Kemiklik

[2] İskender'in Doğu seferberliğinde eşlik etmiştir. Hatıraları aktarılarak M.Ö. 2. yüzyılda yazılan *Anabasis of Arrian* kitabında yazılmıştır.

Orta ve Yakın Doğu kökenli teolojilerin çoğuna göre, ahlaki bir ders almak ve böylece, Aristocu anlatımla Katharsis'e varmak amacıyla, mezarlıkların gezilmesi önerilmiştir. Buna rağmen, Yahudilik, Hıristiyanlık ve İslam düşüncelerinin ölüm konusuna yaklaşımlarının temel farkları bulunmaktadır. Örneğin, Batı'da Hıristiyanlığın yükselişiyle *memento mori*[1] düşüncesinin aynı anlamda karşıtına İslamiyet'te rastlanmaz. Bu fark, Muhammed'den hadis olarak aktarılan *ölmeden önce ölünüz*[2] ibaresinde gizli olan istek ve eylemle, *memento mori*'deki pasiflik kıyaslanırsa, özetlenebilir. Tasavvufa yakın yorumcular, bu cümleyi tefsir ederken, iki tür ölümün varlığından bahsetmişlerdir: Birisi fizyolojik ölüm, diğeri ise istekle mümkün olan ve şehvetleri terk etmek anlamına gelen ölüm (Al Razi, 2002, s. 14). Batı düşünce tarihinde, *istek* kavramıyla ilgili olarak İslamiyet ile Hıristiyanlık arasındaki farkı vurgulayan filozofların önde gelen ismi Nietzsche'dir. Ancak, Nietzsche'nin İslamiyet'in farklı dallarını tanıdığı konusu çok tartışılabilir bir mevzudur. Gerçeğe çok yakın ihtimalle, onun söz ettiği İslamiyet'in, Hıristiyanlığa en yakın İslam dalı olan Şiilikle bir ilgisi yoktur. 16. ile 18. yüzyıllar arasında İran'da yaygınlaştırılan Şiilikte, isteğe bağlı ölümle, kırmızı ölüm yani kılıçla ölmek ve şehit olmak arasında güçlü bir bağ vardır. Ancak, *memento mori* fikrine yakın bir düşünce, Ali'ye mensup bu şiirde aktarılmıştır: "İnsanoğluyla, kibir! Ne alaka, başlangıcı pis bir su, sonu kokuşmuş bir ceset, kendini doyuramaz ve vakayı (ölümü) bir an bile erteleyemez." (İbn-i Abi Hadid, 2019, s. 150).

Farklı coğrafya ve çağlardan örnek gösterilen düşünceler ve eserlerden anlaşılır ki ölümle imge ilişkisi bir taraftan da büyük ölçüde ölümle ceset arasındaki ilişkiden etkilenmektedir. Ölülerin iskeletleriyle dolu, Paris, Lima veya Brno kentlerindeki elektrikli lambalarla ışıklandırılan, havasız ve nemli yeraltı Ossuary'lerini[3] gezerken, ölümden soyut bir imge oluşturulabilir. Çünkü burada çürümekte olan cesetle değil, bir yığın beyaz kemikle karşılaşılır. "...ölümden korkmak, sadece bireyin yok oluşuyla değil, aynı zamanda cesedin bozulup çürümesiyle de ilgilidir...hayatta kalanlar, cesedin çürümesiyle ortaya çıkan korkuda, ölmüş şahıs tarafından onların sırtına yüklenmiş belirsiz bir kin ve düşmanlık bulurlar." (Bataille, 1986, s. 56) (Görsel 5).

---

[1] Ölmen gerekliliğini hatırla.

[2] Tasavvuf kitaplarının bazılarında, bu cümle Muhammed'den bir hadis olarak kayıt edilmiştir. Ama İslam tarihi boyunca bazı hadis uzmanları bu sözün Muhammed'e ait olmadığı ve bir sufi düşüncesi olduğunu savunmuşlardır. Bu sözü hadis olarak kayıt eden kaynaklar: (Amoli, 1989, s. 378), (Fergani, 2000, s. 264). Bu ibarenin hadis olmadığını ve tasavvufa ait olduğunu savunanlar kaynaklar da mevcuttur (Al Razi, 2002, s. 14).

[3] Kemiklerinin koyulduğu yer.

Görsel 5. Brno Ossuary, 17. yy, Çek Cumhuriyeti Brno'da bulunan Aziz James kilisesi. Kişisel Arşiv.

Gadamer, 1996 tarihinde yayınladığı *Ölüm Tecrübesi* başlıklı makalesinde, modern toplumlarda ölüm tasvirinin yavaş yavaş ortadan kalkması gerçeğini, realitenin teknolojik kontrolüne dayandırmış ve çağımızın gerçeklerine bakarak "Ölüm ve dolayısıyla da yaşamın mitolojiden arındırılmasından" bahsetmiştir (2002, s. 105). Tüm uygarlık tarihine ters bir şekilde, ölüm imgesinin çağımızın kentlerinde yok olmasına kanıt olarak, mezarlıkların kent dışına taşınması, cenaze törenlerinin kent sokaklarından yok oluşu ve ölümün hastaneye taşınma gerçeği sunulabilir. "Ölümün, gerçek anlamda şahsilikten uzaklaştırılması modern hastanede daha ileri derecelerde görülür." (Gadamer, 2002, s. 105). Bu konuda istatistikler önemli bir şey açıklamaktadır.[1] Ölümle ilgili kültürel ürünler her ne kadar sanat eserinden uzak olsalar da artık teknik olarak yeniden üretilebilirlik çağında sanat yapıtının ilkeleri gibi ritüel değerlerden arınmıştır ve sadece gösteriş için yapılmaktadır.[2] Bu sonuç daha önce bahsedilen çelişkili durumlardan biridir; zira ölümle ilgili imgelerde beklenen şey ritüelin ta kendisidir.

---

[1] *Research and Market* pazarlama araştırma kurumunun 2018'de yayımladığı istatistiklere göre, Amerika'da 2018-2023 tarihleri arasında, ölümle ilgili sanayi 4% artışla 68 milyar dolarlık bir piyasaya dönüşemesin ön görülmektedir (Cision PR newswir. https://prn.to/2TmEXcX). Bu konuda İran için herhangi güvenilebilir bir istatistik mevcut değil.

[2] "Bu değişen durumlar sanat yapıtının öbür niteliklerini olduğu gibi bıraksalar da, sanat yapıtının şimdi ve burada oluşunun değerini kesinlikle düşürür. Ve bu yalnızca sanat için değil." (Benjamin, 2015, s. 15).

> Günümüzün gelişmiş toplumlarında, ölüm düşüncesini olabildiği kadar uzağa itmek fikrine güçlü bir eğilim vardır. Sonunda kendi varlığımızın gerçek bir parçası olarak ölümle karşılaşabiliriz; kendi yaşamımızı, özellikle de başkalarına karşı davranışımızı, kendi sınırlı zamanımıza göre ayarlayabiliriz. Bunu kendi görevimiz saymalıyız ki zamanı geldiğinde başkalarından ayrılmayı kendimiz ve başkaları için olabildikçe kolay ve keyifli kılalım. Sonunda bu soruyu sorabiliriz: Bu görev nasıl üstlenilir? (Elias, 2001, s. 1).

Norbert Elias'ın sorusuna, konu aldığımız İran'daki mezar taşları ve ona benzer ürünler, bir cevap önermektedirler. Bu cevabın temeli ölümü unutmak ve unutturmaktır. Durum ne olursa olsun, hastanede, herkesin davranışı bu temele dayalıdır. Örnek alınan mezarlıklarda ise, ölümle ilgili imgeler şeklinde tasarlanan mezar taşlarında görülür. Bu cevabın kitsch olduğunu kanıtlamak için ilk önce bu taşların ritüel değere sahip olmadığı halde sahipmiş gibi sunulduğunu ve gösteriş için hazırlandığını göz önünde bulundurmak gerekir. Örneğin yazılan Kuran ayetleri metinden kopmuş ve anlamsızlaşmış cümlelere dönüşmüşler. Teknolojinin üstün becerisi sayesinde kaligrafik hatla kazılan bu ayetler bile karşı estetik durumuna düşmüş kutsal alana değil, tamamen –Kundera'nin tabiriyle–"varoluşum ve unutuluş arasındaki durağa" yani kitsche işaret etmektedir (Kundera, 1987, s. 279). Çoğu taşların üzerinde yazılmış: "Tanrı'danız ve ona geri döneceğiz"[1] ibaresi, kimlik için bir spor kulübünün formasıyla çekilen fotoğraf yanında, eğer bir ironi değilse –ki kesinlikle bu örneklerde ironi kast edilmemiştir– kitsch bir pastiştir (Görsel 6).

Görsel 6. Tebriz Mezarlığı. Kişisel Arşiv.

[1] Kuran, Bakara, 156. ayet. Müslümanlar, *İstirca* tabiriyle isimlendirilen bu ayeti birisinin ölümünden haberdar olduklarında kullanırlar. Ayet, ölüm karşısında sabırlı olmaya davet etmektedir.

Bu örneklerin kitsch olmasının asıl sebebi sadece ölümden sahte bir imge sunmaları ve insan yaşamının en derin konusu olan ölüm düşüncesini gündelik hayatın yüzeyselliğine bulaştırmaları değildir. Teknoloji gölgesinde kalmış kültür endüstrisi tarafından tasarlanmış bu mezar taşları, günümüz insanının ölüm düşüncesini olabildiği kadar uzağa itme isteğinin birer örnekleriler. Onları kitsch kılan nedenin temeli de budur. Dolaysıyla gerçekçi tarzlarını ne kadar göze soksalar da kişiliksizler ve ölümün unutuluş simgesi yani kitschler. Herhangi bir mecazi anlam ya metafordan yoksun oldukları için izleyiciden yorum beklememekteler. Ölüme karşı izleyicilerine, Elias'ın söylediği gibi kolaylık sağlamak için tasarlanmışlar. Geçmiş ve şimdiki zaman arasında hareket etmedikleri için izleyicinin kendi ölümüyle ilgili bir düşünce uyandırmamaktalar. Kundera'nın çimlerde koşan çocuk örneğinden hareket edilirse, verilen örnekler ikinci gözyaşını akıtırlar: Mezarlıkta izleyiciyi nostaljik bir havaya sokarak onu tüm insanlar kategorisine sokarlar. Olalquiaga'nın sınıflandırmasına göre bu örnekler nostaljik kitsch numuneleri olarak ele alınabilir (Görsel 7).

Görsel 7. Tebriz Mezarlığı.[1] Kişisel Arşiv.

Bu ürünlerin klasik dönemdeki veya rönesanstaki ölüm imgeleriyle herhangi bir ilişkisi söz konusu olamaz. Bunun nedeni onların endüstriyel bir nesne olmaları değildir Onların zanaatla herhangi bir bağı da yoktur. Konu, görsel dil ve amacın farklılığıdır. Ölümden sanatsal imge, mitolojik ya teolojik dünyayı ve ölümün kitsch imgesi gündelik yaşamı esas alır. Sanat eseriyle kitsch nesneler arasındaki fark, şiir ile tek kullanım ve tek amaçla yazılmış bir karalama yazısındaki farktır. Heidegger'in tabiriyle "Sanat eserinde hakikat iş başındadır." (Heidegger, 2011, s. 50). Ama kitsch nesne işlevine uygun bir şekilde tasarlanmamış bir araç gibidir.

[1] Şaşırtıcı bir şekilde, Şii mollaların çoğunluğuna göre kadın portresini mezar taşı üzerinde kullanılması, "eğer yozlaşmaya yol açmazsa" fıkhî açıdan caizdir (Shafaqna. https://bit.ly/39LDuUD). Gerçi Sistani ve Makarem gibi mollalar bu konuyu uygun bulmuyorlar ama kesin olarak da haram ilan etmemişler (Makarem. https://bit.ly/35Ak561) (Sistani. https://bit.ly/2QPLaMY). Yasal olarak herhangi bir kurala karşı değildir.

Sanat eseri varlığın hakikatini açıklarken, ölümün kitsch imgesi, hiçbir şey açıklamaz; çünkü aynı zamanda hiçbir şeyi de gizleyemez. Bir sanat eseri –örneğin bir Yunan tapınağıyla– kendi dünyasını yaratır. "Mimari eser Tanrı'nın bir görünümünü kapsar ve bunu, bu gizlilikte, açık sütunlarla kutsal alanlara götürür. Tanrı tapınak sayesinde tapınakta mevcut olur." (Heidegger, 2011, s. 37). Halbuki ölüm tecrübesinin çağrıştırdığı kutsallık, yokluk, belirsizlik gibi konularla ilişki kurmaktan kaçan ölümün kitsch imgesi, herhangi bir kitsch nesne gibi kendine has bir dünya yaratamaz. Böylece varlığın anlamlandırması bağlamında önemli bir fırsatı kaçırır. Ölümden imge yaratmak, Dasein'ın önemli özelliğini yani *Dasein'ın ölüme doğruluğunu*[1] açığa çıkarma fırsatına sahiptir. Ama ölümün kitsch imgesi, *ölümle ilgili düşünmeyi*[2] *gündeliğe*[3] karıştırarak bu fırsatı kaçırır. Bu şekilde bu imgelerin muhatabı, gündelik dışında kendinin anlamdan yoksun olduğu düşüncesine sürüklenir. "*Yoklukta*[4] duran varlık– Dasein'ın olduğu gibi– gizli endişe temelinde, insanı yokluğun kapıcısı yapar." (Heidegger, 1977, s. 108). Heidegger'e göre, yoklukla karşılaştığımızda, *varolanların*[5] üstüne erişmek (transcendent), "Bizi metafiziğin ta kendisiyle yüzleştirecektir." (Heidegger, 1977, s. 108). Ölümün kitsch imgesi, tam bu durumda metafizikle yüzleşmenin ve ona Heidegger'ce karşı durmanın da önünü keser. Böylece, Dasein'ın ölüme doğru ilerlemekte olduğu düşüncesine varma yolunda duvar örer. "Yoklukla karşılaştığımızda ortaya çıkan, kendi ölümcüllüğümüzün öneminin idraki, esasen varlığın anlam ve hakikatinin idrakidir ve söylenebilir ki, görünüşe göre metafizik de tamamen bundan ibarettir." (Kraus, 1998, s. 119). Ölen kişinin portresini gerçek üstücü bir tavırla Kabe gibi kutsal mekanlarda tasvir edilmesi de, düşüncenin Kraus'un dediği metafiziğe erişmesinde yardım etmez. Bu yaklaşım zaten kitschin başka bir boyutunu göstermektedir (Görsel 10). Zira inanç değil sadece gösteriş alanına işaret etmektedir. Örneklerin arasında kitschin en bariz şekilde kendini dışa vurduğu numuneler, renkli olanlardır. "Ölüm imgesi kuvvet ve ciddiyet, masumiyet ve yok oluş ve siyah beyaz ton gerektirir; kesinlikle hafifçe olsa bile … herhangi bir renkte boyamaya, meleklerin kanatlarına, fırfırlı şapellere … ihtiyaç duymaz." (Dorfles, 1970, s. 137). Renkli örneklerin birinde (Görsel 12), güneş batımında çölde giden bir deve kervanı resmedilmiştir. Bir halı tasarım ustasına ait başka bir örnekte (Görsel 8), Rembrandt'ın *Gece Devriyesi* tablosu görülmektedir.[6] Başka bir mezar taşında (Görsel 11), Kuran ayetleriyle çevrili, takım elbisesiyle bir sporcu portresi nakşedilmiştir. Bir başkasında (Görsel 9), elinde sigara tutup işli bir mobilyada oturan bir portre yer almaktadır. Bu örneklerin hepsi, teknolojiyle ilişkilenmiş kitschin sınır tanımazlığının birer kanıtlarılar.

---

[1] Sein-zum-Tode, Being-Toward-Death, Being- Unto-Death

[2] Denken an den Tod, Thinking about Death

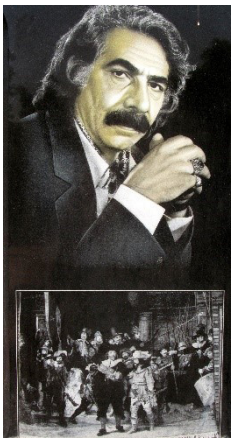
[3] Allt ä glichkeit, Everydayness

[4] Das Nichts, Nothingness

[5] Seiend, Entity, Being

[6] Bu mezar taşının üstünde Rembrandt'ın tablosunun olmasının sebebi, vefat eden halı ustasının tabloyu halıya aktarmasıdır.

Örnek gösterilen mezar taşları, varlığı düşünme doğrultusunda değiller ve ölümü kitschleştirerek, yarattığı imgenin izleyicisini, köksüz ve genel birer Das Man[1] olduğunu varsaymaktalar. Gerçekçi bir tarzda olsalar da kişiliksiz olduklarının sırrı, varlıktan ayrı düşmelerinde gizlidir. Kendi ölümüne doğru ilerleyişini düşünmeyen Dasein, kendine yabancılaşır. Ölümün kitsch imgesi ise, bu yabancılaşmayı normal bir durum olarak sunar. Bu taşların, ontolojik açıdan salt bir taşla önemli bir farkı yoktur. Zira kendilerine has bir dünya yaratmaktan acizdir. "Bir eseri eser yapan şey, bir taraftan eserin dünyasıyla, öbür taraftan Heidegger'in Her-stellen dediği ve zorlukla kurmak anlamına gelen şeyle oluşturulur." (Ahmadi, 2004, s. 535). Verilen örneklerin, zorlukla değil, katalogda tek bir işaretle seçildikleri için herhangi bir zeminden–hatta ölen kişinin gerçek hayatının zemininden bile–kopuk durmaktalar.

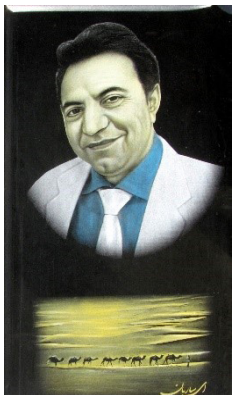


Görsel 8. Tebriz Mezarlığı Mezar Taşı Örnekleri Kişisel Arşiv.

Görsel 9. Tebriz Mezarlığı Mezar Taşı Örnekleri Kişisel Arşiv.

Görsel 10. Tebriz Mezarlığı Mezar Taşı Örnekleri Kişisel Arşiv.

Görsel 11. Tebriz Mezarlığı Mezar Taşı Örnekleri Kişisel Arşiv.



Görsel 12. Tebriz Mezarlığı Mezar Taşı Örnekleri Kişisel Arşiv.

[1] Genel olarak insan

Heidegger'e göre, "Birey–Dasein, karmaşıktır. O, *Ben-öz*[1] ve *İnsan-özü*[2] içerir. Birey çoğu zaman asil değildir. Yani onun davranış biçimleri, özerk ve bağımsız seçimler değil, kamuoyu tarafından belirlenenlerdir; bu durumda o, Heidegger'in deyişiyle Das Man, veya (daha iyi değişle) *insanlara*[3] dönüşür. Gayri asil durumda, ben, insana dönüşür." (Young, 1998, s. 121). Bu gayri asil Dasein'ın davranışlarını belirten Das Man, ondan önemli beklentileri olan ve bunun karşılığında asil olmayan Dasein'a rahatlık, hafiflik hissi ve varoluşumsal ıstıraptan kurtulmayı vaat eder. Modern toplumda yaşayan bireyi, herhangi bir ayrıcalığı ve neticede herhangi bir görevi olmadığını düşünerek, tüm insanlar gibi ona rahat diye adlandırdığı doğum, yaşam ve ölüm sağlar ve ona ölümü göz ardı etmek gerekliliğine inandırır. Fert öldüğünde de başka insanları ölümün ciddi bir şey olmadığını gösteren bir mezar taşı altında çürütür. "En temel anlatımla, gayri asil yaşam, ölümden kaçmaktan ibarettir." (Young, 1998, s. 121). Ölümün kitsch imgesi, izleyicisinin gayri asil Dasein olduğunu önceden varsayarak, onun için sunduğu yalan, ölüm karşısında bile, yalnız olması değil, başkalarıyla birlikte olmasıdır.

Görsel 9. Tebriz Mezarlığından Mezar Taşı Örnekleri. Kişisel Arşiv.

Gösterilen örneklerin etik olmamaları, modern toplumda, ölümle ilgili düşüncenin sığlığını aşikâr etmektedir. Bir olimpik kahramanının mezar taşının dört köşesinde, kazandığı madalyonların yerleştirilmesi, sadece kötü bir tasarım değil, kültür endüstrisi tarafından metafiziğe nasıl bakıldığını gösteren bir örnektir. Bu taşlar, düşünebildikleri yüzeysel bir metafizikten, kitsch imgeler sunmaktadır (Görsel 9).

[1] I-self
[2] One-self
[3] One

Sonuç

Kundera'nın düşüncesine dayanarak, kitsch kavramını ölüm imgesiyle ilişkilendirip onu Heidegger'in Düşüş kavramı üzerinden okumaya çalışmak, kitsch imge konusunda farklı bir perspektif oluşturabilir. Bu yeni bakış açısından bakmayı gerekli kılan neden, modern toplumlarda, kitsch imge vasıtasıyla ölümü olabildiği kadar uzak tutma gerçeğidir. İran toplumundan verilen mezar taşı örnekleri, bu gerçeğin bir kanıtını teşkil etmektedir. Kitsch, Dasein'ın hususiyetlerini yok sayarak onu, Das Man'a dönüştürür. Dasein'ın önemli hususlarından biri onun ölüme doğru ilerleyişidir. Ölümden kitsch imge, Dasein'a bu özelliğini unutturarak, onun ölüm karşısında asil ve ılımlı davranmaktan alıkoyar.

Ölümün kitsch imgeleri, kültür tarihindeki ölüm imgelerinin tersine, metafor ve mecaz yaratamazlar. Onların seçtikleri plastik dilin kaynağı, gündelik hayatın gerçek görünüşüdür. Ancak bu besin kaynaklarını kitsch imgeye dönüştürürler.

Kaynakça

Aftabnews. Erişim: 06.01.2020. https://bit.ly/2s1L3Wm

Ahmadi, Babak. (2004). *Truth and Beauty; Lectures on the Philosophy of Art*. Tehran: Markaz. ie

Alphin, C., Debrix, F. (2020). *Necrogeopolitics: On Death and Death-Making in International Relations*. New York: Rouledge.

Al Razi, Abu Zekeriya Yahya ibn-i Meaz. (2002). *Cevahir al-Tesevvuf*. Kahire: Mektebet al Adab Yayını.

Amoli, Seyed Heyder. (1989). *Cami-ül Asrar ve Manba-ül Anvar*. Tehran: Elmi-Farhangi.

Attfield, Judy. (2006). Redefining kitsch: The politics of design. *Home Cultures*, 3, s. 201-2012.

Bataille, Georges. (1986). *Erotism, Death and Sensuality*. (M. Dalwood, Çev.). San Francisco: City Lights Book.

Benjamin, Walter. (2015). *Teknik Olarak Yeniden-Üretilebilirlik Çağında Sanat Yapıtı*. (G. Sarı, Çev.). İstanbul: Zeplin Düşünce.

Cision PR Newswire. Erişim: 06.01.2020. https://prn.to/2TmEXcX

Dorfles, Gillo. (1970). *Kitsch an Anthology of Bad Taste*. London: Studio Vista.

Demske, James M. (1970). *Being, Man and Death, A Key to Heidegger*. Lexington: The University Press of Kentucky.

Ebadian, Mahmood. (2015). An Introduction to Hegel's Aesthetics. Tehran: Farhangestan-e-Honar.

Elias, Norbert. (2001). *The Lonliness of the Daying*. (E. Jephcott, Çev.). London: Continuum.

Fergani, Said-aldin Said. (2000). *Şams-i Meşarig al Derari*. Qum: Tabligat-e Eslami.

Gadamer, Hans George. (2002). *Ölüm Tecrübesi*. (A.R. Aydın, Çev.). Samsun: Dinbilimleri Akademik Araştırma Dergisi.

Heidegger, Martin. (1977) *What is Methaphisics.* (D. Farrell Krell, Çev.). New York: Harper and Row.

Heidegger, Martin. (2008). *Varlık ve Zaman*. (K.H. Ökten, Çev.). İstanbul: Bahçeşehir Üniversitesi Yayınları.

Heidegger, Martin. (2011). *Sanat Eserinin Kökeni*. (F. Tepebaşlı, Çev.). Ankara: De Ki basım.

Hamshahrionline. Erişim: 25.04.2020. https://bit.ly/2VWZPsj

Hovart, Saša. (2013). Forgetting in the Ground of Kitsch and Falling with Kundera and Heidegger. *Synthesis philosophica*, 28, s. 161-176.

İbn-i Abi Hadid, HÎbat-Allah. (2019). *Nehcülbelağe Şarhı*. Tehran: Neyestan.

Iranicaonlinei. Erişim: 28.04.2020. https://bit.ly/2W9aErc

Kraus, Peter. (1998). *Death and Metaphisics: Heidegger on Nothingness and the Meaning of Being*, Jaff Malpas. London: Robert C. Solomon, Death and Philosophy, Routledge.

Kundera, Milan. (1987). *Varolmanın Dayanılmaz Hafifliği.* (F. Özgüven, Çev.). İstanbul: iletişim Yayınları.

Lavin, Irving. (2004). *Michelangelo, Moses, and The Warrior Pope*. Washington: National Gallery of Art Publication.

Leveritt, William A. G. (2016). *Dionysian Triumph Sarcophagi*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). The University of Nottingham, Nottingham.

Makarem. Erişim: 07.01.2020. https://bit.ly/2QPLaMY

Olalquiaga, Celeste. (1998). *The Artificial Kingdom, A Treasury of The Kitsch Experience*. New York: Pantheon Books.

Ortlieb, S.A., Carbon, C.C. (2019). A Functional Model of Kitsch and Art: Linking Aesthetic Appreciation to the Dynamics of Social Motivation. *Hypothesis and Theory*, 28. s. 2. Erişim: 25.04.2020. https://bit.ly/3bEoVCL

Panofsky, Erwin. (1983). *Meaning in the Visual Arts*. Chicago: Chicago University Press.

Shafaqna. Erişim: 07.01.2020. https://bit.ly/39LDuUD

Shayegan, Daryush. (2004). *Idols of The Mind and Perennial Memory: Essays on Comparative Philosophy*. Tehran: Amir-Kabir.

Sistani. Erişim: 07.01.2020. https://bit.ly/35Ak561

Young, Julian. (2002). *Heidegger's Late Philosophy*. Cambridge: Cambridge University Press.

Young, Julian. (1998). *Death and Authenticity*. London: Robert C. Solomon, Death and Philosophy, Routledge.

Wawrzycka, Jolanta W. (1992). Betrayal as a Flight from Kitsch in Milan Kundera's The Unbearable Lightness of Being. *Milan Kundera and The Art of Fiction*. New York: Garland Publishing.

SANAT YAZILARI, 2020; (43): 503-542 / ARAŞTIRMA MAKALESİ

YAZI KARAKTERİ VEYA FONT TASARIMINDA SÜREÇ, YÖNTEM VE TEMEL YAKLAŞIMLAR

PROCESS, METHODS AND BASIC APPROACHES IN TYPEFACE OR FONT DESIGN

ANIL SARIKAVAK
Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Grafik Anasanat Dalı Sanatta Yeterlik Programı
anilsarikavak@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-9270-2223

Öz: *Gutenberg 1450'lerde ilk metal harf dökümünü geliştirmiş ve hareketli hurufatla basım tekniğini keşfetmiştir. 19. Yüzyılda gelişen teknik aletler sayesinde süreç, yöntem ve yaklaşım bir parça değişmiş, 20. Yüzyıldaki mühendislik bilgisi bu zanaatin yerini almıştır. 1950'lerden bugüne – metal hurufattan foto-dizgiye, foto-düzenlemeden bilgisayarlı dizgiye – harf ve dizgi teknolojisinde baş döndüren gelişmeler yaşanmıştır. Günün gereksinimleri çerçevesinde bilgisayarlarda sayısal olarak yüzlerce, binlerce ve hatta on binlerce font bulunmaktadır. Bu, büyük bir değişimin göstergesidir. Öyleyse geçmişte ve günümüzde bir yazı karakteri veya font tasarımının üretim süreci nasıl işler? Hangi yöntem veya teknikler kullanılır? Yazı karakteri tasarımında temel yaklaşımlar nelerdir?*

Makalenin amacı bu sorulara yanıt vermektir. Geçmişten günümüze yazı karakteri üretim sürecindeki değişime açıklık getirmektir. İncelemede nitel araştırma yöntemi kullanılacaktır. Araştırma literatür taraması ile desteklenecektir. Sonuç olarak, daha nitelikli işler yapabilmek amacıyla açıklama yapılacaktır. Günümüzde bir yazı karakteri veya font tasarımında tipografik tasarımın öznel ve nesnel sorunsallarına, değişken olgularına ve işlevsel çözümlemelerine dikkat edilmesi gerektiği vurgulanacaktır.

Anahtar Sözcükler: *Grafik Tasarım, Tipografi, Harf Tasarımı, Yazı Karakteri, Font Tasarımı.*

GELİŞ TARİHİ: 01.03.2020 | **KABUL TARİHİ:** 01.06.2020

Abstract: *Gutenberg developed the first metal letter casting in the 1450s and discovered the printing technique with movable types. Thanks to the technical tools developed in the 19th century, the process, method and approach have changed somewhat, engineering knowledge in the 20th century replaced this craft. From the 1950s to the present day – from metal type to photo-typesetting, from photo-composing to computerized typesetting – there have been dizzying developments in typefaces and font technology. Within the framework of today's requirements, computers have hundreds, thousands and even tens of thousands of fonts. This is a sign of great change. So how does the production process of a typeface or font design work in the past and today? What methods or techniques are used? What are the main approaches in typeface or font design?*

The purpose of the article is to answer these questions. The font from the past to the present is to clarify the change in the production process. Qualitative research method will be used in the review. The research will be supported by literature review. As a result, an explanation will be made to do more qualified work. Today, it will be emphasized that in a typeface or font design, attention should be paid to subjective and objective problems, variable phenomena and functional analysis of typographic design.

Keywords: *Graphic Design, Typography, Letter Design, Typeface, Font Design.*

Giriş

Çoğu insan için bir yazı karakteri veya font tasarlamak sanki bir çırpıda yapılabilecek kadar kolay bir işmiş gibi gelir. Elbette günümüzün normal okur-yazarlarına böyle gelebilir, ancak gerçekten farkına varmış ve aydınlanmış bir kişi için bu iş göründüğü gibi değildir. İnsanoğlu tarihsel süreçte okuma ve yazma becerisini nasıl ve ne zorluklarla kazandığını pek bilmez. Sanki eski çağlardan beri yaygın bir okur-yazarlık olduğu zannedilir. Dini eğitim için öyle düşünülse de, laik eğitim için gerçekler oldukça farklıdır. Hâlbuki 19. yüzyıldaki millet ve 20. yüzyılın modern ulus-devlet yapılanmasıyla birlikte kitlesel okur-yazarlık eğitiminin sürdürüldüğü çok çabuk unutulmuştur.

2. Dünya Savaşı sonrası kurulan Birleşmiş Milletler'deki Ekonomik İşbirliği ve Kalkınma Ajansı (*OECD*) gibi ilgili örgütler sayesinde dünya genelinde okur-yazarlık oranları – örneğin, yıllık olarak hazırlanan PISA (*Programme for International Student Assessment:* Uluslararası Öğrenci Değerlendirme Programı) ve FISS (*First International Science Study:* Birincil Uluslararası Bilim Çalışması) benzeri raporları ile – izlenmekte ve modern ve demokratik yaşam için gerekli olan bu becerinin cahillik, işsizlik ve sefaletin ortadan kaldırılması için yaygınlaştırılması önem taşımaktadır (OECD. https://www.oecd.org/pisa/).

Yazı, insanoğlunun gelişmesini sağlayan en önemli buluşudur; öyle ki, "buluşlarından biridir" demek yeterli olmayabilir, çünkü henüz hiç bir buluş onun yerine ikame edilememiştir. Geliştirildiği antik çağlardan günümüze abece dizgelerini halen kullanıyor olmamız bunu göstermektedir. Yazı karakteri veya fontlar ise düşünceleri kalıcı kılan bu antik, klasik ve modern yazıların ya da abecelerin biçimsel ve biçemsel görünümleridir. Geçmişten günümüze onların biçim ve biçemleri görsel bir dışavurum, düşünsel bir yansıtma, kavramsal bir aktarma ve estetik bir nitelik sunmaktadır. Bu, onların hangi araç gereçle, hangi ortamda kullanmak üzere, nasıl ve ne amaçla düzenlendiğine bağlıdır.

Bugüne değin yazı tarihi ve abece tasarımı üzerinde çalışan birçok araştırmacı tarafından dili görsel anlamda kaydetmek için geliştirilen abecelerin kendi çağını, ruhunu, duygusunu ve varoluş amacını yansıttığı belirtilir. Diğer yanda, bir yazı karakteri veya fontun biçim ve biçemleri onların birbirinden farkını ve birbirine göre değerlerini de oluşturur. Bunları anlayabilmek, günümüz yazı karakteri veya fontlarına nasıl ulaşıldığını kavrayabilmek için tarihsel süreçte yazı karakteri veya font üretim teknolojisindeki gelişmelerin incelenmesi yararlı olacaktır. Yazı tarihi, tipografi ve kaligrafi alanlarında bugüne değin oluşturulmuş büyük bir bilgi hazinesi ve engin bir literatür bulunmaktadır ki, tarihsel süreci anlamak için bunların belli başlı olanlarının incelenmesi bile yeterli olacaktır.

Örneğin, basım ve yayın tarihi sıralamasıyla aşağıda sunulan kitaplar hem amacı hem de kapsamı itibariyle yazı tarihi, kaligrafi ve tipografi hakkında oldukça aydınlatıcı bilgileri içermektedir:

David Gates 1969'da basılan "Lettering for Reproduction" adlı kitabında Modern dönemde harf ve yazı karakteri tasarımında görsel algı kuralları çerçevesinde nelere dikkat edilmesi gerektiğine yoğunlaşmaktadır. Alexander Lawson 1970'de yayınlanan "Printing Types: An Introduction" adlı eserinde tipografik tasarımın temel bileşenleri, yazı karakteri sınıflandırması ve font çeşitlerine odaklanmaktadır. Warren Chappell 1970 tarihli "A Short History of the Printed Word" kitabında basım harflerinin öncesinden modern döneme değin gelişimini farklı etkenler ve dolaylı teknik gelişmeler bağlamında incelemekte, böylelikle bir başucu kaynağı oluşturmaktadır. Şevket Evliyagil'in 1972'de Ajans-Türk Matbaacılık Sanayii tarafından basılan "Basım Sanayii'nin Temel Kavramları" adlı eseri ülkemizde o yıla kadar yayınlanan en geniş kapsamlı alan ve uzmanlık bilgisini içeren bir ders kitabı niteliğindedir. Joseph Blumenthal'ın giriş yazdığı 1973 yılında basılmış "Art of the Printed Book: 1455-1955, Masterpieces of Typography Through Five Centuries from the Collections of the Pierpoint Morgan Library" adlı kaynak eser basılı kitap sanatının tarihçesini seçilmiş örnekler üzerinden aktarmaktadır.

James Hutchinson'un 1983'te yayınlanan kitabı "Letters" harfler üzerinden yazı ve tipografi tarihini resimli örneklerle sunan bir el kitabıdır. Allan Haley'in 1992 basım tarihli "Typographic Milestones" kitabı ise Gutenberg'den Jan Tschichold'a ünlü on sekiz hurufat tasarımcısının hayat öyküleri ile başarılarını ele alır. Reinhard Kunze'nin 1992'de yayınlanan "DuMonts Handbuch Kalligraphie: Einführung in Geschichte, Theorie und Praxis der Handschriftlichen Gestaltung" adlı eseri bir kaligrafi el kitabı olarak el yazısı tasarımının tarihçesi, teorisi ve uygulaması üzerine bir kaynak kitaptır. Yine Allan Haley'in 1995'te yayınlanan "Alphabet: The History, Evolution and Design of the Letters We Use Today" adlı eseri Latin abecesi temelinde harflerin tarihi, evrimi ve tasarımı hakkındadır. David Harris'in 1995'te yayınlanmış "The Art of Calligraphy: A Practical Guide to the Skills and Techniques" adlı kitabı kaligrafi sanatının tarihçesi yanı sıra beceri ve teknikler hakkında rahat ve uygulanabilir bir rehber olma amacındadır. Namık Kemal Sarıkavak tarafından 1997'de yayınlanan "Tipografinin Temelleri" kitabı Şevket Evliyagil'in eserinden sonra tipografi alanında temel kavramları ve son gelişmeleri içeren bir kitaptır.

Kısaca 2010'lardan bu yana yazı, kaligrafi ve tipografi alanında her geçen gün çeviri veya derleme kitap çalışmaları Türkçe olarak da yayınlanmaktadır. Bunlar arasında Carl Faulmann'ın "Yazı Kitabı" (2001), Anne-Marie Christin'in "A History of Writing: From Hieroglyph to Multimedia" (2002), Georges Jean'in "Yazı, İnsanlığın Belleği" (2002), Namık Kemal Sarıkavak'ın "Görsel İletişim ve Grafik Tasarımda Çağdaş Tipografinin Temelleri" (2004), "Sayısal Tipografi 1; Basımcılık ve Yayıncılıkta Aygıt, Donanım ve Yazılım Teknolojisinin Gelişimi" (2005), "Sayısal Tipografi 2; Batı'da ve Ülkemizde Sayısal Harf/Font Tasarımcıları" (2005), Gavin Ambrose ve Paul Harris'in "The Fundamentals of Typography" (2006), "Tipografinin Temelleri" (2012) ve yine Namık Kemal Sarıkavak'ın "Kaligrafik ve Tipografik Deneysel Tasarımlar" (2014) bulunmaktadır.

Ek olarak kaynakçada gösterilen diğer yayınlar da incelenebilir. Bu kitaplarda yazı, tipografi ve kaligrafi hakkında yer verilen tarihi bilgi dışında, 21. yüzyıl öncesi (yani daha ziyade 1985'lerdeki masaüstü yayıncılık ve dijital tipografi öncesi) dönemin yazı karakteri veya font tasarımındaki eski süreç, yöntem ve temel yaklaşımlar hakkında da açıklamalar mevcuttur. Ancak masaüstü yayıncılık, *Postscript* ve internet devrimi yazı ve tipografi kültürünün yeniden kurgulanmasına yol açmıştır.

Bundan dolayı, makalenin amacı tarihsel süreçte hurufatın tasarım süreci, üretim tekniği ve yöntemlerini özetledikten sonra, bir yazı karakteri veya font tasarımında günümüze dair süreç, yöntem ve temel yaklaşımların neler olduğuna odaklanmaktadır.

Tarihsel Süreçte Yazı Karakteri ile Font Tasarımı ve Üretimindeki Teknolojik Gelişmeler

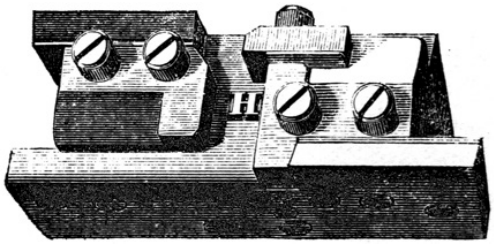
Antik Mısır, Yunan ve Roma gibi dönemler yazma yüzeyi olarak papirüs ve parşömenin kullanıldığı el yazısı çağlarıdır. Roma'nın yıkılışı sonrası Ortaçağ ile Gotik dönem ise yazma yüzeyi olarak parşömenden adım adım kağıda geçilen kaligrafinin (yazı sanatının) altın yüzyıllarıdır. Gutenberg öncesi bu çağlarda keşişler, alimler, bilginler ve yazıcılar (*scribers*) tarafından geliştirilen yazı kültürü genel olarak anonimdir. Yazı karakteri tasarımının kime ait olduğuna yönelik ilk öznel bilgiler elbette Rönesans dönemine aittir. Erken Rönesans'ın Hümanist bilgelerinin elyazmalarında (*manuscripts*) bulunan özgün hümanistik el yazısı karakterlerinin basılı eser üretmek amacıyla 16. yüzyılda font tasarımına dönüşümü ancak Gutenberg'in 1440'ların sonuna doğru geliştirdiği hareketli hurufat (*movable type*) dizgesiyle mümkün olmuştur. Üstelik "basımcılığın bulunuşunun kalbi hareketli hurufat ilkesidir." (Godine, 1973, s. 3).

Gutenberg'in buluşu, yani icat edilen veya mükemmelleştirilen şey aslında hareketli hurufatın kullanımıdır – üstelik, neredeyse tamamıyla – erken Modern dönemin hurufat dökümüne benzemektedir. Aslında basımcılık bu zamandan önce çoktandır yapılmaktadır. Çinliler 8. yüzyıl kadar erken bir dönemde ağaç kalıplardan baskı yaparlar ve bu ksilografi olarak adlandırılan bu işlem/yöntem aşamalı olarak oyun kartlarının üretimi için ilk kullanılan yer olan Avrupa'ya taşınır. Bununla birlikte, Gutenberg ilk kolay uygulanabilir basımcılık baskı tezgahını geliştirmiş görünmektedir. Hareketli hurufatla basımcılık üzerine henüz tam olgunlaşmamış çabalar bir miktar daha öncesinde de vardır. Harflenmiş (*lettered*) sayfanın daha hızlı yeniden üretimi sorununu çözmek için birçok kişinin denemesi bulunmaktadır. Olasılıkla metalde kazıma (*etching*) ve asit oyma (*engraving*) gravür işlemleri bu deneylerin bazısı yapılırken üretilmiştir; ancak ağaç kesim (*woodcut*) tekniği zaten bilinmekte ve kalıp kitaplar (*block books*) için yaygın olarak kullanılmaktadır. Gutenberg'in üretiminin, hem teknik mükemmellik ve hem de estetik değer açısından rakiplerinin herhangi birinin yaptığından, hepsinden öteye aşıp gittiği araştırmacılar tarafından büyük oranda kabul edilmektedir. Onun muştaları kesim, çoğaltma kalıplarını yapma ve ayarlanabilir kalıpta metal harfi (*type*) dökme dizgesi 20. yüzyılın son çeyreğine kadar, çeşitli işlemler çoğunlukla mekanik

araçlar sayesinde yapılmasına rağmen devam etmiştir. Gutenberg hurufat dökümcülüğü (*type-casting*) tekniğini geliştirmiştir ve aynı zamanda metal harflerin bilinen ilk tasarımcısıdır (Nesbitt, 1957, s. 49-50).

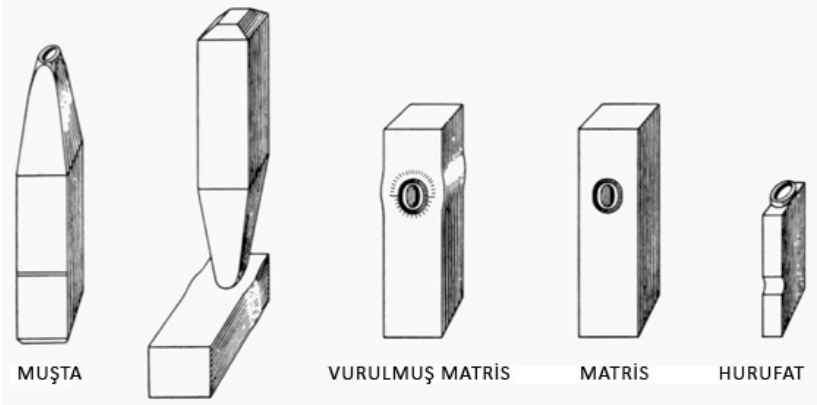
> Gutenberg değiştirilebilir hurufatı yapmak için elverişli bir yöntem aramaya başladığında, onun için öncelikli sorun harflerin karakteri değil, kendi döneminin el yazmaları içinde en iyi taklit edilebilir olanı bulmaktır. O dönem Mainz'da Kuzey Gotiği en yaygın kullanılan yazı türüdür. Gotik harf biçimleri dik yazı türüne göre daha kolay yazıldığı ve üstelik daha kolay kesildiği için ilk harf kesiminde kullanılır.
>
> ... Gutenberg'in başlattığı ilerlemenin on beşinci yılıyla birlikte, birkaç dik yazı karakterinin kalıcı değeri ve geniş etkisi görülmüştür. Zamanında, elbette, dik yazı Almanya hariç her yerde Gothic yazının yerini almıştır. Almanya'da ise Fraktur'lar, Schwabacher'ler ve bazı Rotunda'ların oldukça yaygın bir beğeniyle kullanımı onların yerini dik fontların almaya başladığı II. Dünya Savaşı'na kadar devam etmiştir (Chappell, 1970, s. 38).

Bir kuyumcu ailesinin üyesi olarak, Gutenberg (1397–1468) muştaları kesmeyle, çoğaltma kalıplarıyla, döküm kalıplarıyla, metal alaşımlarla, vb. aşinadır. Bu, kitap baskısı için metalin küçük öznel parçaları üzerine abecenin her bir harfini çizme ve kesme yeteneği demektir. Gutenberg'in fontu noktalama imleri (*punctuations*), bağlantılar (*ligatures*), kısaltmalar (*abbreviations*) vb. yaklaşık iki yüz yetmiş farklı karakterden oluşmaktadır. Bu hurufat karakterleri (yani, basım için metalde dökülmüş harfler) daha sonra el ile kelimelerin ve sayfaların sınırsız bireşimde bir arada dizilmiş, baskı sonrası dağıtılmış ve tekrar tekrar kullanılanlar da dâhil olmak üzere sonraki çalışmalarda yeniden basılmıştır. 42-satırlı İncil (*42-line Bible*) her bir sayfasında hurufatın yaklaşık iki bin beş yüz parçasını içerir. Her bir parçasının harf harf hizalanması için, baskı tezgâhında kilitlenme yeteneğine sahip olması için, görüntülerin birkaç bini bulan yeniden baskıya dayanması amacıyla yeterli sertlikte olması için, metal harflerin kesin ve hassas dökülmüş olması gerekir. Bu nedenle her bir harfin birbirinden farklı genişliğine göre yeniden ayarlanabilir bir döküm kalıbı oluşturulur (Görsel 1). Üstelik sürekli, ağır ve yoğun baskı amacıyla geliştirilmiş Gutenberg'in baskı makineleri için Almanya'da döneminde bir bağcılık bölgesi olan Mainz'ın elle çevirmeli vidalı sıkma düzeneklerinin (*press*) örnek alındıkları konusunda araştırmacılar arasında herhangi bir şüphe de yoktur (Godine, 1973, s. 3).



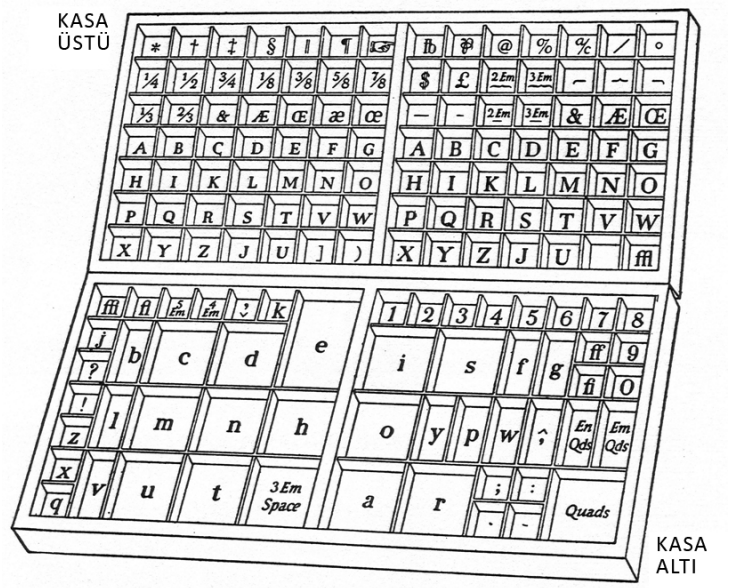
Görsel 1. Sanatçısı Bilinmiyor. Gutenberg'in geliştirdiği ayarlanabilir, birbirine geçmeli, iki L parçadan meydana gelen ve çoğaltma kalıbı yerine gösterim amacıyla bir H hurufatını içeren, ahşap destekli elde sıcak kurşun döküm yapma düzeneği gravürü. De Vinne, Theo L. (1969). *The Invention of Printing*. Detroit: Published by Gale Research Co., s. 57.

Gutenberg çağının baskı süreci harf tasarımı ile başlar. Onun bastığı ilk kitapta kullandığı hurufat dönemin en iyi Alman Gotik el yazmalarından sadık ve güzel bir biçimlendirme olan Texture yazısının baskı harfidir. Gutenberg'in sanatı ve teknik yetenekleri, yaptığı 42-satırlı İncil'in hurufatında açıkça ortaya çıkar. Hurufat üretimi, bir çelik parçası üzerinde "muşta" (*punch*) oluşturmak amacıyla her bir harfin suretinin çizilmesi ve ayrı ayrı kesilmesiyle başlar. Daha sonra harflerin yüksek kabartma (pozitif) kesilmiş biçimlerinin bulunduğu bu çelik muştalardan "çoğaltma kalıpları" (*matrix*) üretilir. Bu kalıplarda harf içe oyuk (negatif) görünür. Bir sayfada düzenlemeye başlamak için yeterli miktarda yüksek kabartma dökülmüş metal harfleri ya da hurufatı temin etmek gerekir. Bu nedenle çoğaltma kalıplarının yerleştirildiği bir döküm kalıbı (*mold*) içine bir kepçe sayesinde kaynatılarak eritilmiş kurşun harf harf dökülür (*casting*) (Görsel 2).



Görsel 2. Sanatçısı Bilinmiyor. Metal harfin üretimin sürecindeki temel aşamaları gösteren gravür. (Soldan sağa) 1- Muşta (*punch*); 2- Çelik muşta ile çoğaltma kalıbı yapımı; 3- Muştalanmış metal (*strike*); 4- Soğumuş çoğaltma kalıbı (*matrix*) 5- Dökülmüş metal harf (*type*). Carter, Sebastian. (2002). *Twentieth Century Type Designers*. London: Lund Humpries Publishing, s. 12.

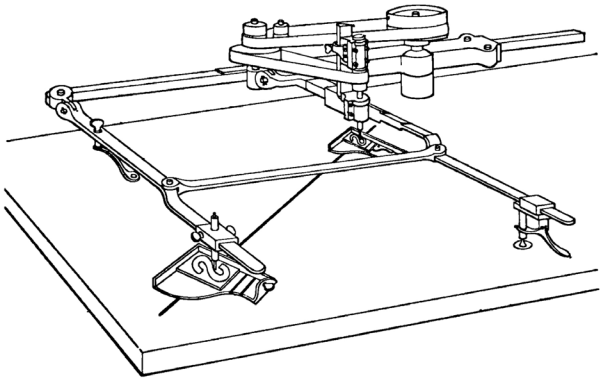
Bitmiş hurufat (*type*) daha sonra büyük harfler kasa-üstüne (*upper-case*), küçük harfler kasa-altına (*lower-case*) olmak üzere, ahşap kutularına (yani, hurufat kasalarına) yerleştirilmiştir (Görsel 3). Gutenberg'in düzenleyicileri (*compositor*) ve basımcıları (*pressmen*) tarafından hurufatın kırka yirmilik bir sayfası dizilip basılmıştır. Baskı sonrasında, hurufat sayfası tekrar kasaları içine dağıtılmış, bir sonraki kırka yirmilik sayfalar ancak o zaman düzenlenebilmiş, yerleştirilebilmiş ve basılabilmiştir. Böylece 1284 sayfanın sonuncusunun da tamamlanabilmesi için dizgici (yani, düzenlemeci) ve basımcıların bu işleme sabırla devam ettiği anlaşılmaktadır (Godine, 1973, s. 4).



Görsel 3. Rudolph Ruzicka, 1922, Basımcının majiskül ve miniskül dökülmüş metal harfleri için ikili hurufat kasası / A Classical Latin Font Case. Daniel Berkeley Updike'ın "Printing Types" kitabı (s. 21) için çizilmiştir. Chappell, Warren. (1970). *A Short History of the Printed Word*. New York: Alfred A. Knopf Inc. Publishing, s. 53.

Bu uygulama, 19. yüzyılın son on yıllarındaki Linotype makinesinin tanıtımına ve daha sonra da dönel dizgi kalıbının (*stereotyping*) geliştirilmesine kadar kitap düzenlemesinin temel bir yöntemi olarak kalmıştır. Satır dizgi dökümü yapan Linotype ile metal harfi tek tek dökerek klavye aracılığıyla dizen Monotype makinelerinin mucitleri yaklaşık 450 yıl boyunca el ile harf harf ve bu nedenle yavaş dizilen hurufatı özdevimli olarak büyük bir hızla dizmenin ve dökmenin yöntemlerini bulmuşlardır, ancak bu gelişmede yine temel olarak Gutenberg'in kurşun hurufat döküm ve basım ilkesi "*movable type*" yer almıştır.

Harfin suretini metal yüzeye çizme, çelikten kesme, çoğaltma kalıbı alma veya çıkarma ve de kurşun, antimuan ve kalay karışımından oluşan metalde dökme işlemleri 19. yüzyıl boyunca geliştirilen birçok teknik sayesinde gitgide kolaylaştırılmış ve üstelik daha mükemmel yapmanın yöntemleri geliştirilmiştir. Bu süreci kolaylaştıran araçların başında pantograf gelmektedir. Pantograf "bir biçimi büyülterek veya küçülterek kopya etmek için kullanılan kollu, eklemli bir cetvel türüdür." (sözlük. https://sozluk.gov.tr/). Pantograf, aslında denetlenebilir büyüklükte, oldukça ayrıntılı ve titiz bir biçimde, üstelik kesin ölçülerde çizilmiş bir harfin arzu edilen küçük boyutlarında (veya tam tersi boyutlarda) hatasız çizimini sağlayan mekanik bir araçtır (Görsel 4).



Görsel 4. Sanatçısı Bilinmiyor. Herhangi bir ağaç ya da metal harfin biçiminin aslına sadık olarak daha küçük (en az 24 punto) veya daha büyük ölçüde aktarımında kullanılan pantograf aleti çizimi. De Vinne, Theodore L. (1900). *The Practice of Typography*. New York: The Century Co., s. 349.

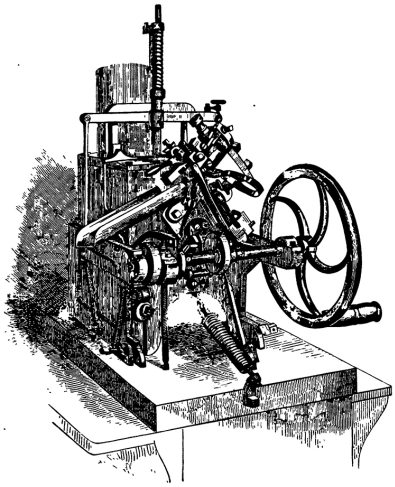
Gutenberg tipografisinde metal harfler 72 puntoya kadar dökülür. Daha büyük puntoda dökülecek harflerden yapılan dizgiyi kullanmak – örneğin, bir font kasası için kullanılacak metalin fazlalığı, onun ağırlığı, maliyeti ve üstelik ezilme ve bozulmaya daha açık olması gibi – birçok açıdan akılcı değildir. Bu nedenle genel olarak 14 ile 72 punto aralığı başlık, ilan ve vurgulama dizgisi için, 9 ve 12-14 punto aralığındaki yazı karakterleri normal bir kitap ya da gazetenin metin dizgisi için, 9-8 ile 7 punto aralığı resim altı açıklamalar için ve 7-6 ile 4 punto aralığı ise kartvizit gibi daha yakından bakılacak küçük alanlardaki dizgi için kullanılır. 4 puntodan küçük hurufatı kesmek ve dizmek hem çok zordur, hem de okunması güçtür. Üstelik baskıda kullanıldıkça çok çabuk bozulur, yıpranır. Bu nedenlerle 4 puntodan küçük hurufat yapılmaz. Diğer yanda 72 punto üstü metal dizgi ise daha önce ifade edildiği gibi her açıdan masraflıdır. Her ne kadar 24 punto (*2-line pica*) ve üstü için mümkün olsa da, genel olarak 72 puntodan büyük ölçülerin gereksinildiği dizgiler için ahşap ya da ağaç hurufat kullanılır.

> 1834'te New Jersey, Allentown'dan William Leavenworth, pantografı ahşap veya ağaç harf (*wood type*) üretimine uyarlar. Bu makine ahşap üzerine harfin tüm el çizimlerini gereksiz kılar. Pantografa takılan bir örnek takımdan, vasıfsız bir işçi bile işlenmemiş - yani üzerine çizilmemiş - ahşabı iki satırlık pika ölçüsünden yukarıya doğru çeşitli ebatlarda kesebilir ve her ölçüde örnek harfin tutarlı bir yeniden üretimi olur. Pantograf, paralel kenarlı biçimde şekillendirilecek olan ferforje ve çeliğin güçlü bir şekilde eklemlenmiş ve ayarlanabilir açık bir çerçeveli mekanizmasıdır (De Vinne, 1900, s. 348).

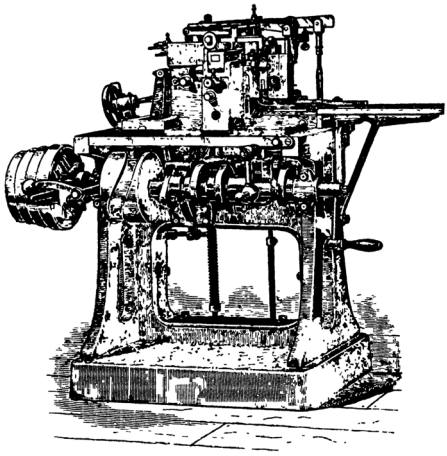
İşte bu nedenle pantograf aleti hem küçük punto metal harf çizimlerini, hem de büyük punto ahşap harflerin üretimi için, kısaca bir yazı karakteri tasarımının her bir harfinin istenilen puntolarda çizimlerini ister ağaç isterse metal yüzeylere hatasız bir biçimde gerçekleştirebilmeyi mümkün kılmıştır. Diğer yanda 19. yüzyılın ikinci yarısında fotoğraf tekniklerinin metal, cam ve selüloid yüzeylere görüntü (imge) aktarımında kullanımı ile klişe tekniğinin gelişimi metal harf çizim, kesim ve üretim süreçlerini hızlandırmıştır.

Hurufat dökümünü tek tek elle yapmak yerine, bir işletimde çoklu döküm yapmak üzere çeşitli hurufat döküm makineleri (*type-casting machine*) geliştirilmiştir. Bu konuda en başarılı çabalardan biri Parisli Henri Didot tarafından gerçekleştirilmiştir. 1819'da özellikle aşırı küçük metal harf fontunu dökmek için "polymatype" kalıbını bulmuştur. Bu yöntemin faydalarını içeren hurufat döküm makinesi patenti 1833'te ve 1868'de David Bruce'a aittir. Ancak bu kalıp yöntemi, oldukça küçük gövdeler için kendisinden sonra gelenlerce sıklıkla kullanılmış olmasına rağmen, diğer hurufat dökümcüler tarafından uyarlanmamıştır (De Vinne, 1900, s. 22-24).

Sıcak hurufat döküm işi çok bilinmeyenli sorunları içermektedir. Özellikle metal karışım oranı hurufatın büyük ya da küçük punto olmasına göre değişebilir. Hurufat küçüldükçe baskıda ezilmesi ve zarar görmesini önlemek için daha sert bir metal karışım içermelidir. Diğer yanda döküm sırasında kalıplarda aşırı ısının oluşturduğu hava kabarcıklarını önlemek ve düzgün, hızlı ve çoklu bir hurufat dökümü gerçekleştirmek için 19. yüzyılın ilk çeyreğinden 20. yüzyıla değin birçok buluş yapılmış ve patenti alınmıştır. David Bruce tarafından 1868'de geliştirilen hurufat döküm makinesi (Görsel 5) sonrasında bir başkası Henry Barth tarafından 1888'de geliştirilmiştir (Görsel 6). Onun yapısı ve işlem dizgesi Bruce'unkinden radikal bir biçimde farklıdır (De Vinne, 1900, s. 22-29).



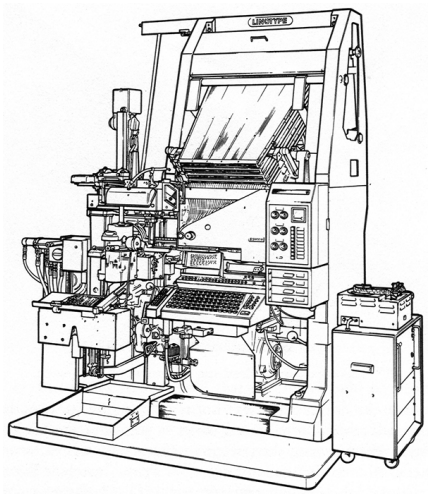
Görsel 5. Sanatçısı Bilinmiyor. David Bruce tarafından geliştirilen hurufat döküm makinesinin gravürü. De Vinne, Theodore L. (1900). *The Practice of Typography*. New York: The Century Co., s. 23.



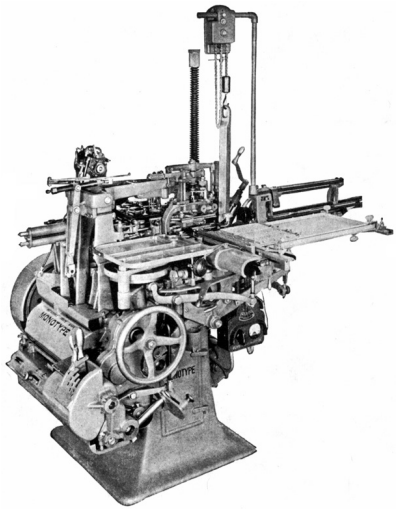
Görsel 6. Henry Barth tarafından geliştirilen çoklu hurufat döküm makinesinin gravürü. De Vinne, Theodore L. (1900). *The Practice of Typography*. New York: The Century Co., s. 28.

20. yüzyılda mühendislik bilimleriyle birlikte gelişen metal harf kesim ve döküm aygıtları sayesinde yazı karakteri tasarımı da teknik ve mühendislik çiziminin bir uygulama alanına dönüşür. Metal harf çizim ve kesim sürecinde kuyumculuk sanatında yetişmiş ustaların zanaatkârane uygulamalarının yerini artık yavaş yavaş bu işe gönül vermiş mühendis düşün-

celi sanatkarlar almaya başlar. Bu girişimciler – özellikle Linotype, Monotype ve diğerleri gibi – yarı öz devimli (*semi-otomatic*) ve tam otomatik sıcak metal harf dizgi ve döküm aygıtlarını geliştirir (Görsel 7, 8). Böylelikle, hurufat dizgi ve döküm işlemleri birleştirilir. Kitlesel iletişimin daha geniş çevrelere ulaşması açısından ihtiyaç duyulan özdevimli dizgi makineleri sayesinde, daha hızlı ve daha yoğun dizgi gövdeleri ve düzenlemeleri üretmenin önü açılır.



Görsel 7. Sanatçısı Bilinmiyor. Bir klavye işleticisi (*keyboard operator*) tarafından kullanılan Linotype satır dizgi ve döküm aygıtının çizimi. Chappell, Warren. (1970). *A Short History of the Printed Word*. New York: Alfred A. Knopf Inc. Publishing, s. 191.

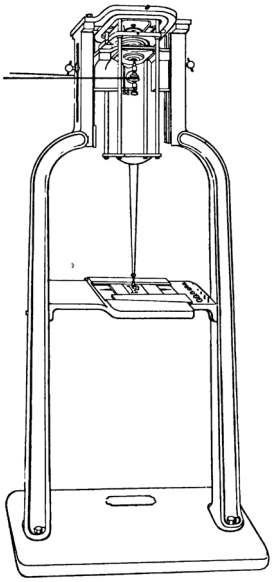


Görsel 8. Sanatçısı Bilinmiyor. Monotype sıcak kurşun hurufat döküm aygıtının fotogravürü. Evliyagil, Şevket. (1972). *Gazete Yayımlama Yöntemleri*. Ankara: Ajans-Türk Matbaacılık Sanayii Bilim Yayınları Serisi No: 5, s. 146.

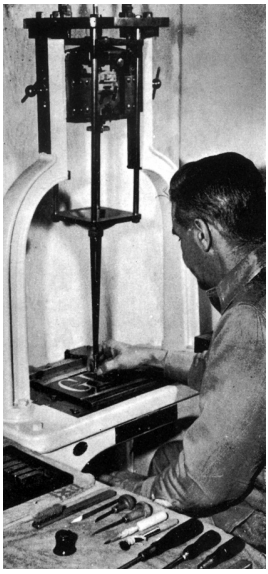
> Hurufat dizgi teknolojisinde en engin gelişmelerden biri Linotype makinesinin 1886'da Ottmar Mergenthaler tarafından icadıdır. Bu makine tipografik özdevime doğru ilk büyük adımı temsil eder. ... Bütünüyle özdevimli dizgiye öncülük eden önemli bir diğer ilerleme 1887'de Tolbert Lanston tarafından icat edilen Monotype makinesidir. Bu makine bir bütün satırdan daha ziyade her bir zamanda bir karakter döker. Monotype iki parçanın birlikteliğiyle düzenlenmiştir: bir klavye ve bir harf / dizgi döküm aracı. ... Özdevimli hurufat dizginin gelişiminde Ludlow bir yeri bulunan bir yarı özdevimli satır dökümcü (*linecaster*) bir diğer makinedir. Linotype ve Monotype'a benzemeksizin, Ludlow bir klavyeye sahip değildir ama hem el hem de makine üretiminin ikisiyle birlikte birleştirilebilir. ... Satır döküm dizgi için önemli bir gelişme de Teletypesetter olmuştur. Bu – Linotype ve Intertype'a eklemlenebilen – delinmiş bant-sürüşlü (*perforated tape-driven*) makine 1928'de tanıtılmıştır. Genel geçer bir daktiloya benzer bir makine tarafından deliklenmiş (*punched*) olan bant uzak bir büro tarafından yaratılabilir ve makineyi haber servisleri için değerli kılan telli hatlar sayesinde satır dökümcüye aktarılabilir (Carter ve diğerleri, 1981, s. 93-96).

İlerlemeler bir yanda basım ve yayıncılığın gereksindiği kitlesel üretim için daha hızlı ve düzenli bir dizgi yapma ve üretme olanağı sağlarken, diğer yanda geçmişin değerli yazı ka-

rakterlerinin yeniden kesimlerini ve üstelik dönemin arzu edilen tarzlarının izlerini taşıyan yeni tasarımların geliştirilmesini teşvik eder. Bu ve benzeri şirketler yüzyıl başında dizgi aygıtlarının yanı sıra, pantoğraf aletinin de daha etkili kullanımını sağlayan yeni nesil hurufat kesim (*punch-cutter*) makinaları geliştirmiştir (Görsel 9, 10). Aslında hurufat çoğaltımı için gerek duyulan ve ilk asıl örnek olan muştanın (*punch*) kesimi de oldukça güçlük içeren ve zaman alan başlı başına bir uzmanlık ve uğraştır. Zaman ilerledikçe muşta kesimlerinin de daha hızlı yapılması ihtiyacı ortaya çıkmış, 19. Yüzyıl'ın Endüstri Devrimi Çağı'nda yarı otomatik (yani daha hızlı ve daha kaliteli) muşta kesimleri yapmak üzere çeşitli aygıtlar geliştirilmiştir.

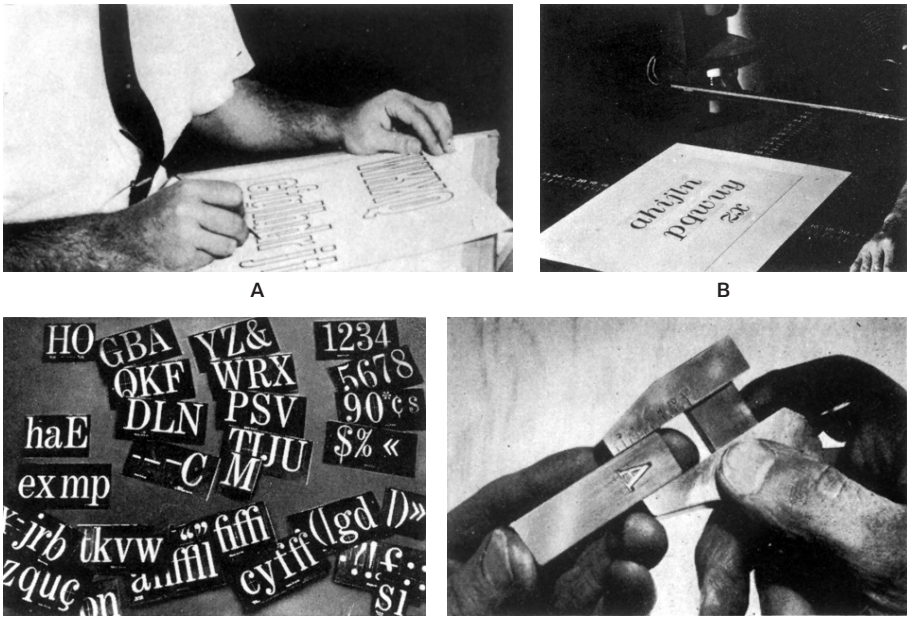


Görsel 9. Morris Fuller Benton, 1890'lar, *Punch-Cutting* Makinası. M. F. Benton'ın geliştirdiği muşta kesim aygıtı çizimi. De Vinne, Theodore L. (1900). *The Practice of Typography*. New York: The Century Co., s. 351.



Görsel 10. Bu makineyi kullanarak metalde harf kesimi yapan bir ustanın fotoğrafı. Evliyagil, Şevket. (1972). *Basım Sanayii'nin Temel Kavramları*. Ankara: Ajans-Türk Matbaacılık Sanayii Bilim Yayınları Serisi No: 3, s. 40.

20. yüzyıl başında yazı tasarımı işi bir yanda usta kaligrafların harfleri yazarak veya çizerek biçimlendirmesinde ve yönlendirmesinde ilerlemektedir. Diğer yanda çağın ruhuna, dönemin anlayışına ve estetiğine uygun çalışmalar ise bilimsel eğitim almış tasarım yönetmenleri tarafından gerçekleştirilmektedir. Bu bilimsel ve teknolojik gelişmeler metal harfin üretimini kolaylaştırmış ve yaygınlaşmasına katkıda bulunmuştur. Artık, basımevleri ve yayınevleri için metal harf çizimi, kesimi, dökümü ve üretimi oldukça bilimsel bir altyapıda teknik çizim ve mühendislik temeline oturtulmuştur. Bu işlem Görsel 11'de dört karede gösterilmektedir.



Görsel 11. (A) Tasarımcı biçimlendirmek istediği yazı karakterini çizim araç gereçleri sayesinde gerçekleştirir. (B) Bu çizimden reprodüksiyon yöntemleri sayesinde filmi alınır. (C) Muşta kesim makinasında kesilmesi amacıyla çizim ya da imge söz konusu film sayesinde metal yüzeye aktarılır. (D) Muştalar kesildikten sonra, çoğaltma kalıbı (*matrix*) almak/çıkarmak için kullanılır. Her türlü denetimi yapılan çoğaltma kalıbı hurufat dökümü amacıyla kullanılır. Evliyagil, Şevket. (1972). *Basım Sanayii'nin Temel Kavramları*. Ankara: Ajans-Türk Matbaacılık Sanayii Bilim Yayınları Serisi No: 3, s. 40.

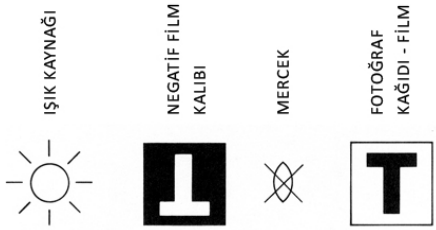
20. yüzyılın ilk yarısında Görsel 11'de aşamaları gösterilen yöntem ve teknikler kullanılarak, bir yanda, basımevleri ve yayınevleri için çalışan ve üreten hurufat dökümhanelerinde eski yazı biçimleri çoğaltılmış ve de ufak tefek farklılıklarla güncellenmiş, aynı zamanda çağın ihtiyaç duyduğu yeni yazı tasarımı arayışına da girilmiştir. Bu dönem boyunca üretilen metal hurufat kasaları dünyaya dağılmıştır. Diğer yanda, 19. yüzyılda optik ortamdaki gelişmeler sayesinde 20. yüzyılın ilk yarısında foto-dizgi sistemlerinin ilk nesilleri geliştirilir. Foto-dizginin gerçek anlamda piyasada kullanıma ve uygulanmaya geçmesi – optik ve mekanik düzeneklerde daha kolay işletim yöntemlerinin geliştirilmesi sayesinde – ancak 2. Dünya Savaşı sonrasında mümkün olmuştur. Nihayetinde foto-dizgi sistemleri iki farklı temelde ilerler.

> Foto-dizgi (*phototypesetting*) alanındaki bazı araştırmalar 1880'ler kadar erken bir zamanda yapılmış olmasına karşın, hurufat dizginin bu yeni biçiminin uygulanabilirliği İkinci Dünya Savaşı'nın bitişine değin mümkün olmamıştır. Basım teknolojiside hurufat baskı veya tipo baskı (letter-press) araçlarından ofset taşbaskının foto-grafik işlemlerine doğru gelişirken, dizgi alanında ise küçük teknolojik değişim yaşanmaktadır.
>
> Gelinen aşamada foto-dizgi ve sayısal (*digital*) dizgi grafik sanatlarda harfin dizgisinin geçerli ve en önemli yöntemleridir. Intertype'ın Fotosetter'ı ve Mergenthaler Linoty-

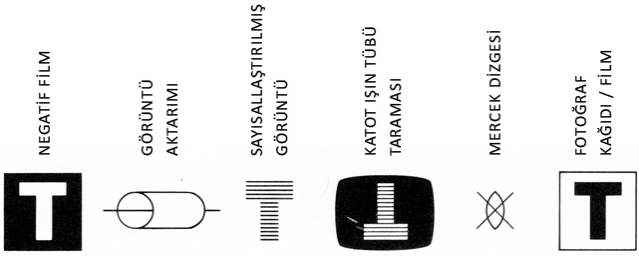
pe'ın Linofilm'inin gelişimine değin, klavyeli foto-dizginin birinci, yani ilk nesli, sayısız diğer dizgeler geliştiriliyorken, ancak 1950'de tanıtılır. Dizgi hızı, karakter tanıma ve ergonomi (makine ve insan arasındaki uyumlu ilişkiler) konularında ilerleme sürmektedir. Dizgeler arasında elektronik uzmanlaşmanın düzey veya dereceleri değişmesine karşın, foto-dizgi iki temel sınıflandırmaya bölünür: Bunlar foto-optik dizgeler ve foto-tarama dizgeleridir (Carter ve diğerleri, 1981, s. 96).

Foto-optik (*photo-optical*) dizgeler film, diskler, kanavalar, bantlar ve tamburlar üzerinde bir asıl font biçiminde yazı karakterini taşır (Görsel 12). Bu negatif görüntüler foto-dizginin harf kalıplarıdır (*matrices*). Onlar optik olarak foto-grafik film ya da kağıda (pozlama yöntemiyle) ışınsal olarak aktarılır. Dizgi ölçülerinin bir çeşitlemesi birçok dizgede tekil bir ana kalıp (*master*) fontundan ele geçirilir. Bir işletici metni ve düzenleme monitöründe dizgi özelliklerini girer. Gelişmiş bilgisayar teknolojisi bu dizgi işlemini denetlemek için kullanılır.

Foto-tarama (*photo-scanning*) dizgeleri ise foto-optik dizgelerin birçoğuna benzemeksizin, karakterleri bir ana kalıp fontu biçiminde depolar (Görsel 13). Bununla birlikte, karakterler film ya da kağıt üzerine foto-grafik olarak pozlanmazlar, daha ziyade onlar elektronik olarak taranır veya noktalara ya da çizgilere ayrıştırılır. Bu sayısallaştırılmış karakterler foto-grafik kağıt ya da filme ışınsal olarak aktarılır. Karakterler bir kez sayısal olarak yaratıldıkları zaman, onların görünüşü kolaylıkla değiştirilebilir. Ağırlık, genişlik ve eğim özdevimli olarak değiştirilebilir. Foto-tarama dizgeleri foto-optik dizgelerinden çok daha yüksek hızda iş görür (Carter ve diğerleri, 1981, s. 96-97).



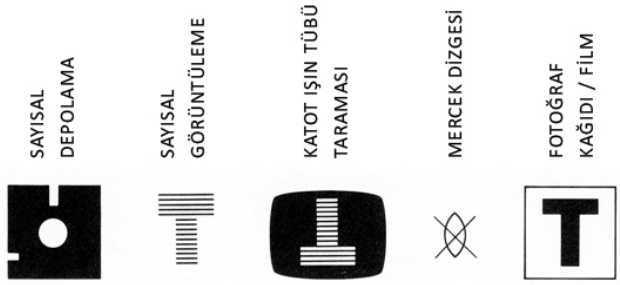
Görsel 12. Foto-optik dizgesi ışık kaynağı, negatif film çoğaltma kalıbı, büyütme veya küçültme için mercek dizgesi ve foto-grafik kağıt ya da film aşamalarından meydana gelir. Carter, R., Day, B., Meggs, P. (1981). *Typographic Design: Form and Communication.* New York: Van Nostrand Reinhold, s. 97.



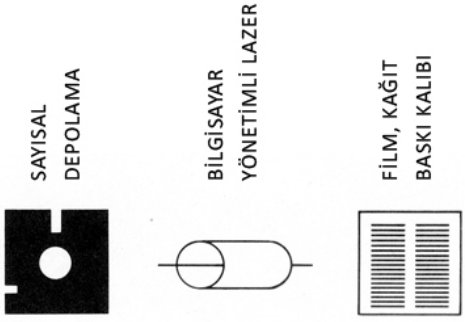
Görsel 13. Foto-tarama dizgesi ise optik negatif çoğaltma kalıbı, görüntü aktarımı, sayısallaştırılmış görüntü, katot ışın tübü (*CRT*) taraması, mercek dizgesi ve foto-grafik kağıt ya da film aşamalarından meydana gelir. Carter, R., Day, B., Meggs, P. (1981). *Typographic Design: Form and Communication.* New York: Van Nostrand Reinhold, s. 97.

1960'lardan itibaren masaüstü yayıncılığın başladığı 1985'lere değin, foto-dizgi ve foto-düzenleme dizgeleri son derece geliştirilir. Optik görüntü pozlama veya mekanik aktarım için foto-grafik agrandizman düzeneklerinden, görüntüleri yeniden üretme süreçlerinde elektronik olarak tarama ve sayısallaştırma yöntemleri sayesinde daha yüksek bir denetim ve düzenleme aşamasına geçilir. Süreç, nihayetinde optik temelli foto-dizgiden bilgisayar temelli sayısal (*digital*) dizgiye evrilir.

Foto-dizgi ile sayısal dizgi arasındaki önemli ve büyük bir fark dizginin depolanmasında oluşur. Ana-kalıp (*master*) fontların foto-grafik diskler, tamburlar, kanavalar ya da bantlar üzerinde depolanmasından daha ziyade sayısal ana-kalıp fontlar *floppy disc, compact disc* ya da *hard disc* gibi bir manyetik ortam üzerinde bit örüntüleri olarak elektronik bir biçimde depolanabilir. 1970'li ve 1980'li yılların bilgisayar ve dolayısıyla sayısal temelli dizgi ve düzenleme makineleri bağımsız olarak, her bir ölçüyü birlikte, fontların yüzlercesini depolama ve taşıma özelliğine sahiptir. Bunlar da iki türdür: Sayısal tarama dizgeleri ve sayısal lazer dizgeleri (Görsel 14, 15).



Görsel 14. Sayısal Tarama Dizgesi sayısal depolama, sayısallaştırılmış görüntü, *CRT* tarama, büyütme veya küçültme için mercek dizgesi ve ve foto-grafik kağıt ya da film aşamalarından meydana gelir. Carter, R., Day, B., Meggs, P. (1981). *Typographic Design: Form and Communication*. New York: Van Nostrand Reinhold, s. 100.

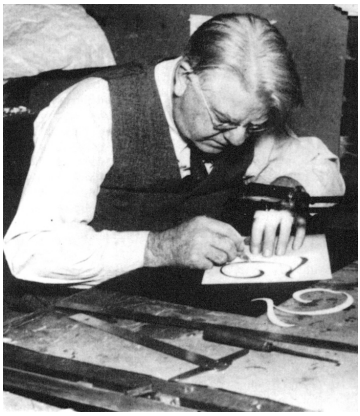


Görsel 15. Sayısal Lazer Dizgesi ise sayısal depolama, bilgisayar yönetimli lazer, foto-grafik kağıt, film ya da baskı kalıbı (*CtP*) aşamalarından meydana gelir. Carter, R., Day, B., Meggs, P. (1981). *Typographic Design: Form and Communication*. New York: Van Nostrand Reinhold, s. 100.

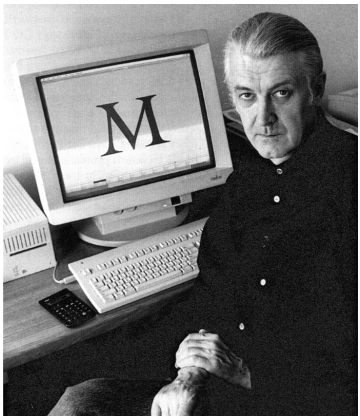
1960'larda ve 1970'lerde geliştirilen iş istasyonları ve anahtar teslim bütüncül yazılım ve donanım sistemleri şeklindeki son derece pahalı olan bilgisayarlar ancak 1980'lerle birlikte kişisel düzeyde küçük girişimcilerce satın alınabilecek bir üretim ve maliyet düzeyine iner. Tarayıcılar gibi girdi, bilgisayarlar gibi düzenleme ve yazıcılar gibi çıktı donanımı ile veri işlemleri için gereksinilen yazılımların hep birlikte daha uygun bir düzeye gelmesi sonucu masaüstü yayıncılık (*desktop publishing*) aşamasına geçilir. Bu süreçte sayısallaştırılmış görüntülemede temel sorun çözünürlük olarak ortaya çıkar. Yani dizgi ve görüntülemenin kalitesi çıktı çözünürlüğüne bağlı olur. 1990'larla birlikte lazer yazıcılar zaman içinde daha yüksek çözünürlükte sonuç üreten ve çıktı veren bir gelişmişliğe ulaşır. 2000 ve sonrası günümüzde tipografik dizgi ve düzenlemede artık tamamen yüksek çözünürlük sunan sayısal yazılımlar ve donanımlar kullanılmaktadır.

Bilgisayar Ortamında Bir Yazı Karakteri veya Fontun Tasarım Süreci

Günümüzde bir yazı karakteri veya bir font tasarlamak geçmişe oranla artık oldukça kolaylaşmıştır. 20. yüzyılın ilk yarısında bir yazı karakterini çizme veya bir fontu biçimlendirme süreci mimar veya mühendis titizliği ile ayrıntılı bir biçimde harf çizimleri ve paftalarının hazırlanmasını gerektirmekteydi. Elbette bu durum daha önceki yüzyıllarda ancak kuyumcu titizliğiyle ve zanaatkârane bir duyarlılıkla ele alınabilen işlemin Endüstri Devrimi boyunca gelişen teknik ve teknolojiler sayesinde nispeten daha genel geçer ve bilimsel açıdan gerçekleştirilmesini mümkün kılmıştır. 20. yüzyıl boyunca bu gelişim sürmüş, bilgisayarlaşmanın sağladığı yetkinlik sayesinde bir yazı karakteri veya fontu tasarlama, zaman içinde, ekran üzerinde çok daha yüksek denetimli bir sürece dönüşmüştür. Amerikan basımcılığında 20. yüzyıl başında en üretken yazı karakteri ve font tasarımcısı Frederic W. Goudy'nin tasarım yöntemi ve süreci ile yüzyılın sonuna doğru sayısal tasarımda efsane olan isim Matthew Carter'ınki bu dönüşümü açık bir biçimde ortaya koymaktadır (Görsel 16, 17).,



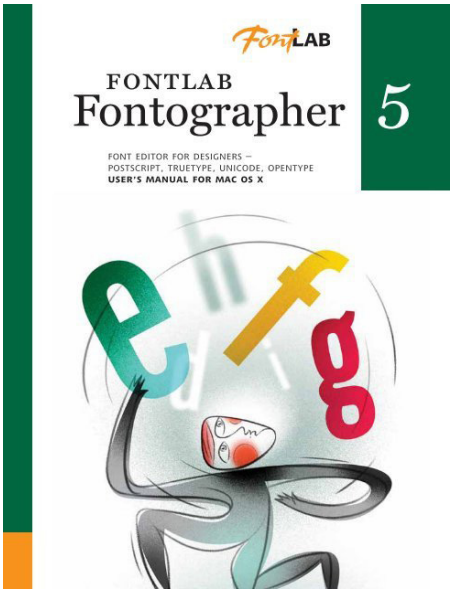
Görsel 16. Frederic W. Goudy (1865-1947). New York, Rochester Teknoloji Enstitüsü. The Cary Koleksiyonu. Carter, Sebastian. (2002). *Twentieth Century Type Designers*. London: Lund Humpries Publishing, s. 43.



Görsel 17. Matthew Carter (1937-). Carter, Sebastian. (2002). *Twentieth Century Type Designers*. London: Lund Humpries Publishing, s. 170.

2000 sonrasında vektörel çizim programlarında tasarlanmış düzenli harf çizimlerini ya da fırça, markör vb. çeşitli serbest resimleme araçları ile biçimlendirilmiş düzensiz harf görüntülerini bir font düzenleme programına aktarmak, orada ele almak veya çizmek, vektörlere dönüştürmek, işlemek, yerleştirmek ve nihayetinde bir font oluşturmak neredeyse bir günlük mesai saati içinde gerçekleştirilebilmektedir. Elbette kapsamlı çalışmaların daha fazla zaman alması muhtemeldir. Örneğin, Netflix özel yayın platformunda izlenebilen "Abstract: The Art of Design"ın 8. bölümü "Digital Type Design"da (Soyut: Tasarım Sanatı – Sayısal Harf Tasarımı) yer alan Jonathan Hoefler'a göre, bir font tasarımında kapsamlı çalışmaların günler veya aylar sürmesi söz konusu olabilir.

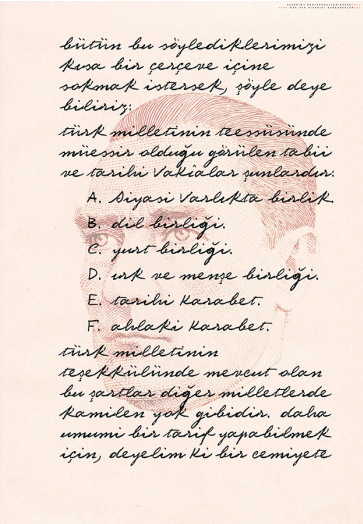
1985'lerden itibaren yaşanan gelişmeler sonucunda sayısal tipografi alanında başlangıçta öğrenmesi ve kullanması karmaşık olan Ikarus ve Metafont gibi font tasarım ve üretim programlarının yerini günümüzde son derece pratik, kullanıcı dostu bir anlayışla bir parça da sezgisel olarak işlem yapılabilen uygulamalar almış olup günümüzde hızlı bir biçimde öğrenilebilmektedir. Artık bu yazılımların yeni sürümleri piyasaya sunulmaktadır. Bunların içinde başlangıçtan beri kullanımı oldukça yaygınlaşmış ancak 2005'te bir süre kullanımı sınırlanmış olan, ilk önce 1984'de *Altsis Corp.* tarafından oluşturulan ve 1993'de *Macromedia* tarafından satın alınarak 4.05 sürümü geliştirilen ve günümüzde *DPTsoft* tarafından *OpenType* özelliği de eklenerek satışa sunulan *Fontographer 5* (Görsel 18) ile 2000'lerden itibaren kullanımı her iki platformda da yaygınlık kazanmış ve yine aynı kuruluş tarafından en son pazara sunulan *FontLab 7* (Görsel 19) programları ayrıcalıklı önemlerini sürdürmektedir (Sarıkavak, 2005-a, s. 136-141).



Görsel 18. Fontlab'ın sürümü olan "Fontographer 5" kullanım kılavuzu kapağı.
Google. Erişim: 17.11.2020. https://www.google.com/search?q=fontlab+ fontographer).

Görsel 19. "Fontlab 7" kapak görseli. Google. Erişim: 17.11.2020. https://www.google.com/search?q=fontlab+ fontographer).

Günümüz yazı karakteri veya font tasarımcıları artık bu yeni programlar aracılığıyla tasarımlarını gerçekleştirmekte ve üretmektedir. Yazı karakteri veya font tasarımı alanında birçok ünlü tasarımcı bulunmaktadır. Yerli, yabancı bu çağdaş tasarımcılar hakkında bilgi sunan ve sayısal (*digital*) tipografi hakkında olası tüm bilimsel ve teknolojik açıklamaları içeren iki kitap N. K. Sarıkavak tarafından hazırlanmış ve 2005'te Başkent Üniversitesi tarafından yayınlanmıştır. Her iki kitabın ilgili bölümlerinde, bir yazı karakterini veya fontu tasarlama ve onu üretme sürecinde yeni ve farklı bir tasarım geliştirmenin önemine değinilmekte, fontu biçimlendirmek için farklı esin kaynaklarından hareket edilebileceği belirtilmektedir (Sarıkavak, 2005-a, s. 11-12; 2005-b, s. 223). Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucu önderi Gazi Mustafa Kemal Atatürk'ün Yurttaşlık Bilgisi, Geometri vb. gibi kitapları için not aldığı defterlerinde kendisince kullanılan orijinal el yazısından (*manuscript*) hareketle, Sarıkavak 2003'de 'NKS Ata Elyazısı / Kurşunkalem' adını verdiği fontu tasarlamıştır (Görsel 20).



Görsel 20. Namık Kemal Sarıkavak, 2003, 'NKS Ata Elyazısı / Kurşunkalem' fontu, dizgi örneği düzenlemesi. Kişisel Arşiv.

Bir başka örnek olarak, sayısal tipografi alanında hem tasarlayan ve üreten, hem de Font-Font kuruluşu aracılığıyla genel dağıtıcılara font pazarlayan, İngiliz tasarımının önde gelen isimlerinden ve font tasarımında kavramsal çalışmalar yapan Neville Brody, yayınladığı uluslararası tipografi süreli yayını olan FUSE dergisi aracılığıyla sayısal fontların geliştirilmesinde öncülük etmiştir (Görsel 21, 22). Günün sanat ve tasarım alanında ortaya çıkan ya da editörler tarafından belirlenen kavramlarına yönelik olarak, FUSE süreli yayını 1990'lardan itibaren 20 yıl boyunca her sayısında seçilen tasarımcıların fontlarına ve tasarımlarına yer vermiş, onlar tarafından hazırlanan ve düzenlenen font tanıtım afişlerini gerçek boyutta yayın ekinde dağıtmıştır (Brody, Wozencroft, 2012, s. 3-5).

Neville Brody, böylelikle, sadece işlevsel olarak var sayılan bir zanaat alanında bir yazı karakteri veya font tasarlama işinin aslında öncelikle bir kavramlaştırma olduğunu, günün ve geleceğin değerleri ve zamanın ruhu açısından sanatsal, felsefi ve estetik yaklaşımların da nasıl olabileceğini göstermiştir.

Görsel 21. Neville Brody, 1991, 'FF State' fontu, dizgi örneği. Brody, N., Wozencroft, J. (2012). *Fuse 1-20 – From Invention to Antimatter: Twenty Years of Fuse*. Köln: Taschen GmbH, s. 12.

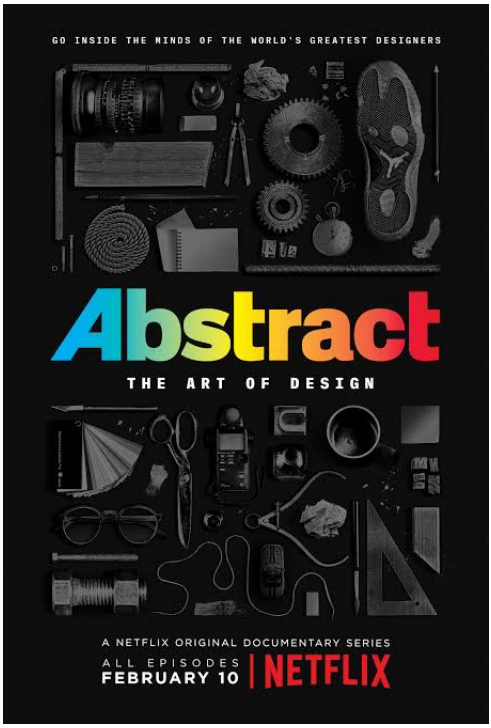
Görsel 22. Neville Brody, 1991, FF State fontu, tanıtım afişi. Brody, N., Wozencroft, J. (2012). *Fuse 1-20 – From Invention to Antimatter: Twenty Years of Fuse*. Köln: Taschen GmbH, s. 13.

Brody'nin açtığı yolda, günümüzde sayısal font alanında sadece yazı karakteri veya font üretmeyen, aslında tipografinin geldiği aşamada, bir araç olarak tekno-punk yaşantıya sunabileceği yeni bakışları, katmanları, düşünce ve görüşleri ve yaşantıya katabileceği işlevsel ve görsel değerleri de araştıran ve sorgulayan M. Kisman, P. Baines, Z. Licko, J.v. Rossum, E.v. Blokland, J. Barnbrook ve J. Hoefler gibi sayısız yeni kuşak font tasarımcıları da ortaya çıkmıştır.

Diğer yanda, örneğin, daha öncesinde kendisinden bahsedilmiş ve sayısal font tasarımında önemli ve haklı bir yere sahip olan Jonathan Hoefler'ın yazı karakteri veya font tasarım ve üretim sürecini belgeselleştiren, 2017 ve 2018'de hazırlanan ve orijinal adı "Abstract; The Art of Design" (Türkçe olarak tanıtımlarda "Soyut Düşünce") başlığı altında, "Font Design" (Font Tasarımı) içerikli 8. bölümü 2019'da Netflix tarafından dizi olarak yayınlanmıştır. Hoefler, videosunda fontları tasarlamadan önce neler çizeceği konusunda nerelerden beslendiğini, onları nasıl ve neden ele alıp dönüştürdüğünü, bir font tasarım sürecinin hangi aşamalardan geçtiğini, bu sürecin ne kadar zaman aldığını ve nasıl sonuçlandırıldığını anlatmaktadır. Kısaca, belgeselde bir profesyonelin font tasarım süreci hakkında gerçekten öğretici açıklamaları bulunmaktadır (Görsel 23).

Şu bir gerçektir ki, her tasarımcının bir tasarım sürecine yönelik olarak yaklaşımı farklılıklar içerebilir. Uzmanlar ve profesyoneller genel olarak önemli olanın doğru, yeni, etkili,

yaratıcı, estetik ve nitelikli bir sonuca ulaşmak olduğunda birleşir. Bir tasarım öğrencisine aktarılan genel olarak yayınlarda ve kitaplarda sunulmuş teknik, süreç ve yöntemlerdir. Örneğin, Ellen Lupton'ın editörlüğünü yaptığı "*Graphic Design Thinking: Beyond Brainstorming*" (Grafik Tasarım Düşüncesi: Beyin Fırtınasının Ötesi) adlı ve "*How to Generate Ideas*" (Düşünceleri Nasıl Yaratırız) alt başlıklı eserinde sorunların nasıl tanımlandığı, düşüncelerin nasıl geliştirildiği, biçimlerin nasıl oluşturulduğu ve bu konularda tasarımcıların nasıl düşündüğüne yönelik tasarım ve üretim süreçleri tanımlanmakta, yöntem ve teknikler önerilmekteyken mesleki profesyonellerin, akademik uzmanların veya tasarımcı / sanatçıların her birinin bu aşamaları kendilerine özgü yaşadıkları ve uyguladıkları da bir diğer gerçektir (Lupton, 2011, s. 6-7).



Görsel 23. Netflix tarafından 2019 Şubatında tüm bölümleri yayına sunulan orijinal belgesel dizisi "Abstract; The Art of Design"ın tanıtım afişi. Google. Erişim: 17.11.2020. https://m.media-amazon.com/images/M/MV5BMTUyMDU4NzE0Nl5BMl5BanBnXkFtZTgwMzg0MDQyMTI@._V1_UX182_CR0,0,182,268_AL_.jpg).

Prof. Tevfik Fikret Uçar tarafından hazırlanmış "Görsel İletişim ve Grafik Tasarım" adlı eserin en son yayınlanan 10. baskısında "Yazı Karakteri Tasarımı" başlığı altında konuya ilişkin açıklamalar mevcuttur. Buna göre, Uçar, kitabında font tasarlama sürecini 1- araştırma, 2-planlama ve tasarım yönetimi, 3- eskizler ve çizim, 4- sayısallaştırma, 5- birleştirme ve 6- üretim, sonuçlandırma ve sunum başlıklı aşamalarla tanımlamakta ve açıklamaktadır (2019, s. 239-249).

Kısaca, birçok profesyonel font tasarımcısının bir fontu tasarlama süreci, işlemler ve teknik uygulamalar açısından farklılıklar taşısa da, en genel olarak ortak başlıklar 1- font gereksinimi, 2- font esin kaynakları, 3- geçmişte araştırma, 4- taslak çalışmaları, 5- ayırdedici özelliklerin belirlenmesi, 6- bilgisayar ortamına taşıma, 7- fontu oluşturma, 8- deneme dizgileri, 9- son ayarlar ve 10- piyasaya / kullanıma sunuş şeklinde sıralanabilir.

T. F. Uçar'ın da aşağı-yukarı aynı veya benzer başlıkları bir font tasarım ve üretim sürecinin aşamaları olarak tanımladığı, ele aldığı ve kitabında açıkladığı görülmektedir. Daha açık ve kesin tanımlar sunmak amacıyla söz konusu on (10) başlık altında belirtilen aşamaların neyi içerdiği ve ne demek olduğu elbette kısaca izah edilebilir, ancak yeni bir tasarım çalışmasına geçmeden önce belirlenmiş bu başlıklar temelinde aşağıdaki sorular öncelikle ve mutlaka sorgulanmalıdır.

Font Gereksinimi: Günümüzde sayısal ortamda internet sayesinde on binlerce ve hatta yüz binlerce fonta erişebilmek ve edinebilmek mümkündür. Bunların çoğunluğu makul bir ücret karşılığında satılmaktadır. Ancak bir o kadarını da ücretsiz olarak indirmek ve paylaşmak olanaklıdır. Bu şartlar altında halen yeni bir font tasarımına ihtiyaç var mıdır?

Font Esin Kaynakları: Masaüstü yayıncılık ve 2000 sonrası aşamada, font tasarımındaki yeni eğilimler, güncel moda, gerekliliklerden ortaya çıkan farklı tasarım ihtiyaçları ya da özgün harf/yazı tasarımları nasıl mümkün olabilir?

Geçmişte Araştırma: Siber uzaydaki on binlerce ya da yüzbinlerce font arasında henüz düşünülmemiş bir tasarım mümkün müdür? Benzersiz bir font biçimlendirmek gerçekten olası mıdır? Bu, ne kadar yeni ve özgün olabilecektir? Yapılacak bir yeni tasarımın daha önce yapılmış kendi benzerleri içindeki farkı, yeri ve önemi öngörülebilmekte midir?

Taslak Çalışmaları: Fontun gerekliliği, esin kaynaklarının cazibesi ve orijinalliği ile geçmiş araştırmasında yinelemeye düşmeyecek, yeni, özgün, farklı ve iş görecek bir sonuca doğru ilerleyebilmek mümkün müdür? Yeni tasarım hakkında ön fikirler veya karalamalar geliştirilebilir mi? Bunların toplamı bir font biçimlendirmeyi sağlar mı?

Ayırdedici Özelliklerin Belirlenmesi: Yazı karakterleri veya fontların çoğunu birbirinden farklı kılan özellikleri son derece duyarlı bir görüş gereksinir. Üstelik bir abece içinde birbirine benzemeyen her bir karakterin tek bir dil, tarz, etki veya bütünlük içermesi için her birinde tekrar ve ritme dayalı hem ayırt edici hem de belirleyici özellikler belirlenmiş midir?

Bilgisayar Ortamına Taşıma: Bilgisayarlar kes, kopyala ve yapıştır özelliğiyle öyle ya da böyle kağıtlara çiziktirilmiş karalamaların veya taslakların taranarak aktarılabildiği, temizlenebildiği, düzeltilebildiği, geliştirilebildiği, ayarlanabildiği, donatılabildiği ve tüm özellikleriyle tamamlanabildiği bir sayısal ortamdır. Bundan önceki aşamalarda sorulacak sorulara "evet" yanıtını alan tüm düşünsel ve eylemsel tasarım çabası artık bu aşamaya aktarılabilir.

Fontu Oluşturma: Fontu oluşturma aşaması sistematik işlem ve süreçlerden meydana gelir. Baştan alınacak önlemler ya da yapılacak hazırlıklar font tasarım sürecinin düzgün işlemesini, a'dan z'ye tüm *alphanumeric* karakterler ile eklerinin bir bütün dil ve görsellik içinde geliştirilmesini sağlayacaktır. Programların birbirleri ile işbirlikleri hakkında bilgi edinilmeli, bu özelliklere göre font(lar) oluşturulmalıdır.

Deneme Dizgileri: Genel olarak tüm karakterlerinin tasarım işlemi tamamlanmış bir fontun hem font düzenleme programı içinde, hem de diğer uygulama programlarında deneme dizgileri yapılarak uygunsuz harf boşluk ilişkileri, sözcük boşluğu, satır boşluğu ve diğer boşluklama ayarlamaları yapılmış mıdır? Özdevimli boşluklama işlemleri uygulanmış mıdır?

Son Ayarlar: Deneme dizgileri sonucu ortaya çıkan olası tasarım, düzenleme ve boşluklama ayarları yeniden gözden geçirilmiş ve fontun mükemmel iş görmesi için gerekenler yapılmış mıdır? Gösterim ve metin dizgileri için gerekli olan "*kerning*" ve "*tracking*" ayarları çalışıyor mu? Fontun Postscript dizgisi ekranda *WYSiWYG* (ne görüyorsan onu elde edersin) ilkesine uygun düzgün görüntülenebiliyor mu?

Piyasaya/Kullanıma Sunuş: Yaratılacak font çalışmasının tasarım amacı baştan belirlenmiş midir? Bu font tasarımının amacı ve hedef kitlesi nedir? Amaca yönelik fontun tanıtım stratejisi geliştirilmiş midir? Hangi grafik araç ve ortamlar aracılığıyla tanıtım faaliyetleri yürütülecektir?

İşte, bu sorulara verilecek yanıtlar açısından öncelikli zihinsel bir sorgulama sonrasında, söz konusu başlıkların ne demek olduğu, neyi içerdiği ve bir font tasarım sürecindeki yeri ve önemi aşağıda daha geniş bir biçimde açıklanmaktadır.

1- Font Gereksinimi

Günümüzde artık neredeyse tamamen internet ortamında font temin edilmekte ve paylaşılmaktadır. Birçok sayısal font satan, dağıtan, paylaşan ve sunan font satıcısı (*dealer*) bulunmaktadır. Çoğu geçmişin metal döküm font üretimine işaret eden "font dökümhanesi" tanımını – halen, kendi adına gönderme yapacak şekilde "*foundry*" terimi olarak – kullanmaktadır. Bu sayısal font satış ve pazarlama sitelerinde binlercesini ve hatta yüz binlercesini görmek mümkündür.

Hale hazırda sayısız font her an kullanıma hazır ve onlara erişmek internet sayesinde yeni medyada mümkünken, herhangi bir nedenle henüz tasarlanmamış bir fontu düşünmek, yeni ve farklı bir font tasarlamak ne kadar mümkündür? Yani neredeyse tasarlanmamış bir fontun kalmadığını söylemek çok daha olası iken, nasıl bir gerekçe bir tasarımcıyı kendi fontunu üretme sürecine yönlendirir?

Kısaca, gerçek anlamda yeni, özgün, yaratıcı, farklı ve iş gören bir fonta ihtiyacın olup olmadığı akılcı bir biçimde değerlendirilmelidir. Bunlar neler olabilir?

Mesela, yeni bir font yapmaya ihtiyacın nedeni maddi olabilir. Satıcılara para ödemeden, bir tasarımcının kendi fontunu hızlı ve etkili yapabilmesi mümkündür. Ya da zamanı bol olan bir tasarımcı, masraf yapmadan kendi zamanını nakit olarak kullanabilir ve kendi fontunu yapabilir. Olasılığı oldukça düşük olmasına karşın, belki, siber ortamda var olan fontlar arasında kendi düşündüğü font henüz gerçekleştirilmemiş olabilir.

Örneğin, tarafımca hazırlanmış olan "20. Yüzyılda Tasarlanmış Önemli Fontların Dönemin Tasarım Anlayışlarıyla Etkileşimi ve Deneysel Font Çalışmaları" başlıklı basılmamış yüksek lisans tezinde uygulama çalışmaları olarak geliştirilen beş adet fonttan biri bu makale için ele alınmaktadır. 2018'de tamamlanmış olan söz konusu tezin ileri sürdüğü iddiaları kanıtlamak veya sınamak amacıyla modern dönemin bazı akımlarının tarz özelliklerine uygun olarak o zaman font çalışmaları yapılmıştır. Dekotrat fontu bunlardan biridir (Görsel 24).

Görsel 24. Anıl Sarıkavak, ASF Dekotrat Fontu, 2018, ilk biçimlendirme (*master*) çalışmaları. Kişisel Arşiv.

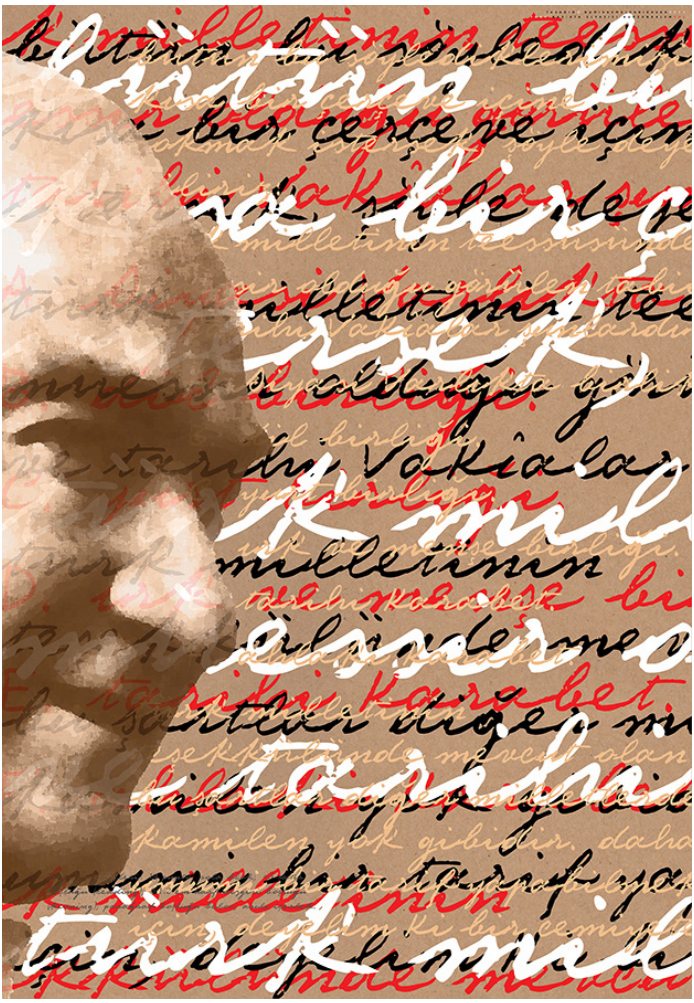
Hem ArtDeco tarza hem de iki savaş arası dönemin gelişen bürokratik yapısına göndermede bulunmak amacıyla "Dekotrat" olarak adlandırılan font çalışması üç ayrı biçim ve iki biçimin üç ayrı biçemi şeklinde geliştirilmiştir. Dekotrat Prisma, Dekotrat fontun başlıklama (*initial*) veya gösterim (*display*) fontu olarak tek biçemde geliştirilmiştir. Dekotrat fontun metin fontları ise Dekotrat Babyface ve Dekotrat Fatface font biçimleridir. Bu her iki biçimin ince (*light*), normal (*book*) ve kalın (*bold*) olmak üzere üç biçemi geliştirilmiştir.

2- Font Esin Kaynakları

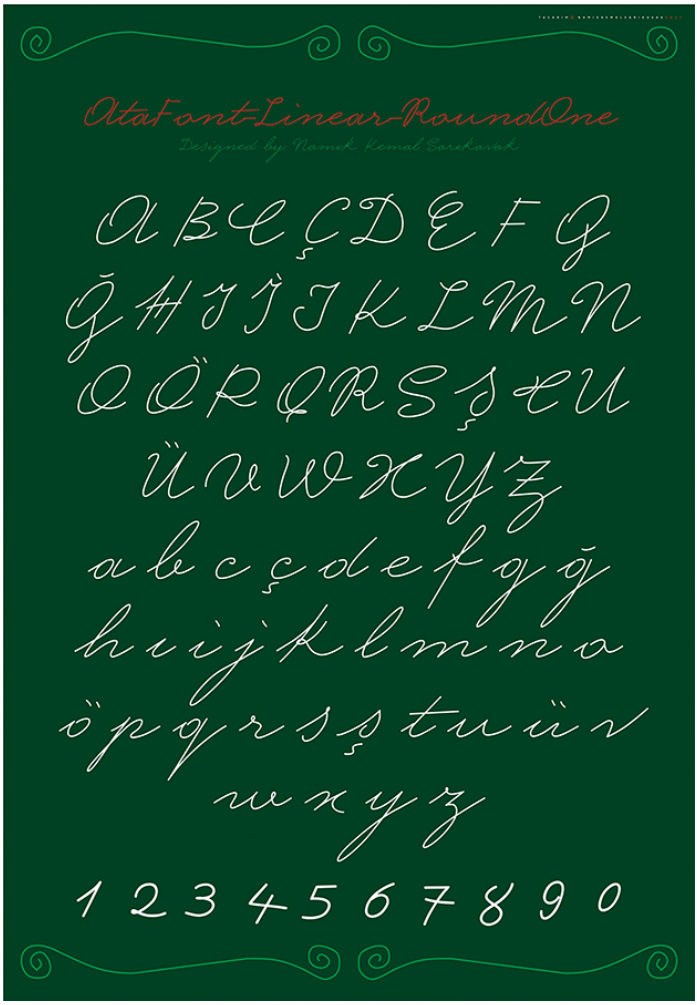
Bir tasarımcı var olan sayısız (yüzbinlerce) fonttan herhangi birini kullanmak yerine, rüyasını gördüğü ya da hayalini kurduğu ve gözünde canlanan yazı karakteri veya fontun gerçek-

ten daha önce düşünülemeyecek kadar özgün bir fikri altyapıya sahip olduğundan emin olmalıdır. Öznel ya da kişisel el yazılarına dayalı fontlar böyle fontlardandır. Önemli olan o kişinin önemi, yazısının özgünlüğü ve biricik olup olmadığıdır.

Örneğin, Namık Kemal Sarıkavak tarafından 2003 yılında geliştirilen 'NKS-Ata-Elyazısı-Kurşunkalem-001' ile 2007 yılında tasarlanan 'AtaFont-Çizgisel-YuvarlakUç-Bir' fontları Türkiye Cumhuriyeti'nin kurucusu Gazi Mustafa Kemal Atatürk'ün el yazısından hareketle geliştirilmiş fontlardır (Görsel 25, 26). Daha öncesinde - içinde birçok yabancı devlet adamının da yer aldığı - binlerce el yazısı (*script*) font piyasada mevcutken, Atatürk'ün gerçekten kendine özgü biricik el yazısı 2003 yılından daha önce henüz hiç yapılmamıştı (Sarıkavak, 2005-a, s. 12; 2005-b, s. 223; 2014, s. 177).



Görsel 25. Namık Kemal Sarıkavak, 2003,
'NKS Ata Elyazısı Kurşunkalem 001' fontu. Kişisel Arşiv.



Görsel 26. Namık Kemal Sarıkavak, 2007,
'AtaFont Çizgisel YuvarlakUç Bir' fontu. Kişisel Arşiv.

Bu çalışma, öncelikle Atatürk'ün nutuk ve söylemlerinin tipografik tasarımlarda görselleştirebilmesi amacıyla geliştirilmiştir. Yani ciddi bir gereklilik mevcuttur. Ticari tasarımlar için değil, aksine sadece akademik ve kültürel çalışmalar için geliştirilmiştir. Bu nedenle piyasaya satış amacıyla asla sunulmamıştır. Fakat akademik, sanatsal ve kültürel çalışmalar yapacak çevrelerle paylaşılmıştır. Üstelik daha öncesinde hiç kimse tarafından böyle bir çalışmanın yapılmamış olması bu fontun tasarım sürecindeki özgün bir esin kaynağına işaret etmektedir. Bu font çalışması 2008'in Nisan ayında yayınlanan Grafik Tasarım Görsel İletişim Kültürü Dergisi'nin 19. sayısının 50. ve 57. sayfaları arasında tüm yapım sürecini gösterecek bir biçimde "Sayısal Font Tasarımında Esin Kaynakları ve Atatürk'ün Eserlerinde Kullandığı Elyazısından Hareketle Oluşturulan Bir Sayısal Font Projesi," başlığı altında

yayınlanarak kamuoyu ile paylaşılmıştır. Bu yayından tam 4 yıl sonra, ne yazık ki, bu font çalışmasının telif hakları bir tüccar tarafından tüm etik ve ahlaki kurallar çiğnenerek ihlal edilmiş ve "Atatürk" adını taşıyan niteliksiz bir font belgesi 2012 yılında ticari ortamda dağıtılmıştır.

3- Geçmişte Araştırma

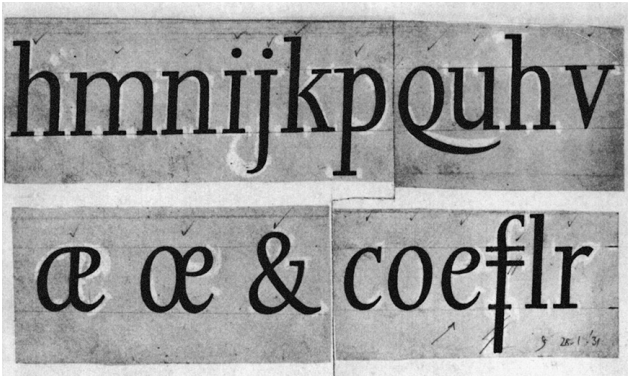
Bir font tasarlamadan önce, geçmişi bilmek gerekir. Kaligrafik yazı sanatçısı ve yazı tasarımcısı Judith Sutcliffe "Kaligrafik Eğitim" başlığı altında Fontographer gibi bir yazı karakteri veya font tasarım programında herhangi bir fontu tasarlanamadan önce, tasarımcılara "Geçmiş ve şimdiki Batı, Doğu ve Orta Doğu kaligrafisine bir parça göz atarak başlayın. Sizin kendi yerel kütüphaneniz ya da kitapçınızın grafik bölümü eski ve çağdaş kaligrafi iş örneklerini içeren kitaplara sahip olabilir." diyerek öğüt vermekte, tarihsel ve kültürel araştırmanın önemine değinmektedir (1996, s. 77). Geçmişi bilmeden ve araştırmadan, elinde donanım ve yazılım bulunan önüne gelen herkesin bir merak ve tutkuyla kendi fontunu yapmaya kalkıştığı günümüzde, ne yazık ki, bu nedenle bir font kaosu yaşanmaktadır.

Diğer yanda satış firmalarının rekabet yarışı geçmişte olduğu gibi günümüzde de sürmekte, her firma satışı yüksek fontun kendi sürümünü de geliştirmekte ve piyasaya tedarik etmektedir. 19. ve 20. yüzyılın çeşitli dönemlerinde; metal hurufat çağında, foto-dizgi ve düzenleme aygıtlarının geliştirildiği geç modern dönemde ve masaüstü yayıncılığın başından beri süren post-modern zamanlarda farklı donanım üreticileri aynı zamanda kendi yazılımlarıyla kullanmak üzere kendi font sürümlerini halen üretmektedir. Geçmişte Claro, Europa Grotesque, Helios, Triumvireate, Vega ve Apple lisanslı Geneva gibi adlar altında üretilmiş olan Linotype lisanslı Helvetica ile Microsoft lisanslı Arial fontları bu rekabetin açık bir yansımasıdır (Sarıkavak, 2004, s. 45). Bu nedenle, İnternet ortamında yüzbinlerce fonta erişilebilse de, birbirlerinin tıpkısı, oldukça benzerleri veya ufak farklılıklarla yenilenmiş sürümleri ile karşılaşmak son derece mümkündür.

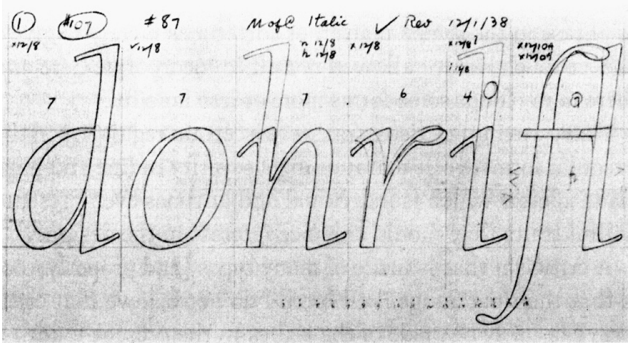
Tüm bunlardan dolayı, arzulanan, istenilen ve aranılan özelliklere sahip fontların olup olmadığını araştırmak ve incelemek gerekmektedir. Böyle bir araştırma, tasarımcıyı değerli bir zamanı gereksiz olarak tüketmekten ve onca olası zahmetli üretim masrafından kurtarabilir.

4- Taslak Çalışmaları

Fontun gerekliliği, esin kaynaklarının cazibesi ve orijinalliği ile geçmiş araştırmasında yinelemeye düşmeyecek, yeni, özgün, farklı ve iş görecek bir sonuca doğru gidilebileceği konusunda herhangi bir tereddüt kalmadığı zaman, ön fikirler veya karalamalar font taslak çalışmaları olarak geliştirilebilir ve ilerletilebilir. Taslak çalışmaları, teknoloji ne kadar değişirse değişsin, bir tasarımcının görsel notları ve düşsel imgeleridir. Hem geçmişin ünlü yazı karakteri ve font tasarımcılarının hem de çağdaşların görsel öngörülerini küçük eskiz, taslak, ayrıntılı veya gelişmiş çizim vb. özellikle bilfiil çizerek denedikleri aşağıda sunulan görsellerde izlenebilir (Görsel 27, 28, 29, 30, 31).

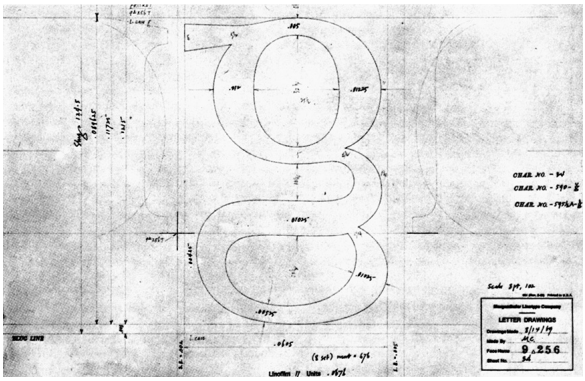


Görsel 27. Eric Gill, 1931, 'Johanna Italic' fontu için çizim çalışmaları. Monotype Corporation Arşivi. Carter, Sebastian. (2002). *Twentieth Century Type Designers*. London: Lund Humpries Publishing, s. 41.



Görsel 28. Frederic W. Goudy, 1938, Kalifornia Üniversitesi Basımevi için 'California Old Style' fontu çizim çalışmaları, 1940'da basılan Typologia'dan alınmıştır. Carter, Sebastian. (2002). *Twentieth Century Type Designers*. London: Lund Humpries Publishing, s. 40.

Görsel 29. George Trump, 1956, 'Trump Mediaeval Italic' fontu ilk taslak çalışmaları. Offenbach'daki Klingspor Müzesi izniyle, Fotoğraf: Michael Harvey. Carter, Sebastian. (2002). *Twentieth Century Type Designers*. London: Lund Humpries Publishing, s. 40.



Görsel 30. Matthew Carter, 1969, 'Olympian' fontu için tamamlanmış bir çizim. Carter, Sebastian. (2002). *Twentieth Century Type Designers*. London: Lund Humpries Publishing, s. 41.

Görsel 31. Namık Kemal Sarıkavak, 2002, 'NKS Kesim Bold' fontu, eskiz çalışmaları. Kişisel Arşiv.

Bir yazı karakteri veya bir font *alfanumeric* (yani, rakamlar ve harfler) tüm karakterler ve rakamlar ile noktalama işaretlerini de içeren bir tam abece takımıdır. Üretilirken, sınırlı tutulabilir ya da geniş düşünülerek dilin özelliklerine göre aksan imlerini ve güncel yazımda gereksinim duyulan genel geçer tüm göstergesel karakterleri de içerebilir (Görsel 32).

Görsel 32. Anıl Sarıkavak, 2018, (sol sütün) 'ASF Dekotrat BabyFace Light' ve (sağ sütun) 'ASF Dekotrat FatFace Light' fontu. Bilgisayarda geliştirilen taslak çalışmaları. Kişisel Arşiv.

Bu elbette yazı karakteri veya fontun metin amaçlı mı, yoksa gösterim dizgisi amacıyla mı geliştirildiğine, yani ne kadar, nerede ve ne amaçla kullanılacağına bağlıdır. Bu amaca uygun olarak taslak çalışmaları sınırlı veya geniş olarak geliştirilebilir. Seçenekli, değişken ve çok amaçlı bir font çok daha fazla taslak geliştirmeyi gereksinir.

5- Ayırdedici Özelliklerin Belirlenmesi

Bir yazı karakteri veya fontun neden ve niçin yapıldığı, amacın ne olduğu, nerede ve hangi amaçla kullanılacağı onun tasarımında belirleyici olacaktır. Elbette - Latin abecesi temelinde bir Türkçe font yapılacağı varsayımından hareketle – kullanım amacının metin veya gösterim fontu olup olmaması fark etmeksizin, abecenin en temel konstrüksiyonlarından, geometrik ve yapısal kurgusundan, vurgu, oran ve ölçü ilişkisinden hareket edilmesi gerektiği açıktır (Görsel 33).

Görsel 33. Anıl Sarıkavak, 2018, 'ASF Dekotrat Prisma' fontu, taslak çalışmaları. Kişisel Arşiv.

Çeşitli tarz, akım veya etkileri üretmek amacıyla yapılacak olan grafik fontlar hariç, her yazı karakteri veya font bir temel abece yapısı üzerinde inşa edilir. Eski-biçem veya eşit-en geometrik yapılarının dışında karma veya kuralsız geometrik yapılar da var sayılabilir. İşte bu noktada, birbirine benzemeyen her bir karakterin tek bir dil, tarz, etki veya bütünlük içermesi için her birinde tekrar ve ritme dayalı hem ayırt edici hem de belirleyici özelliklerin geliştirilmesi gerekir.

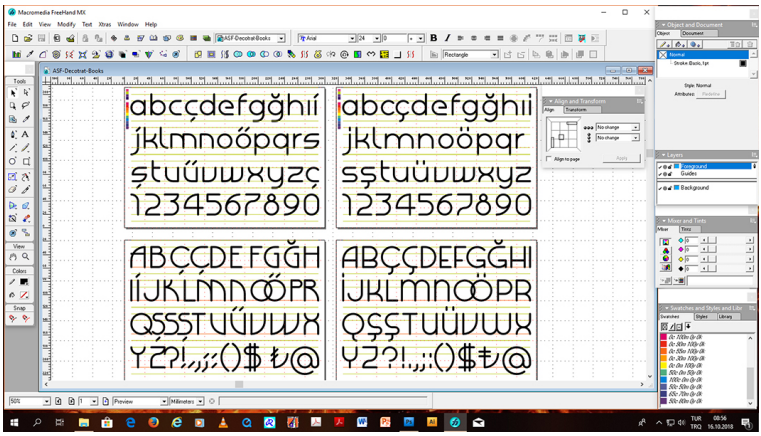
Örneğin, kaligrafi sanatçısı Judith Sutcliffe şöyle der:

> Kaligrafi bir metal harfle aynı şey değildir. Metal harf genellikle dikkatli bir biçimde yapılandırılır, gergin desteklenir ve temizce çizilir. Kaligrafi ise sıklıkla daha gevşektir, grafiksel olarak daha dışa vurumcu ve akıcıdır ve onu çizdiğimiz araca daha yakın bir biçimde bağlı kalır (1996, s. 77).

Yani tasarlanan yazı karakteri veya font şayet bir kaligrafik yazı geliştirmek için ise, üretilmek istenen görsel etkileri sunacak özelliklere sahip olması için söz konusu ayırt edici özelliklerin belirlenip eklenmesi gerekecektir.

6- Bilgisayar Ortamına Taşıma

1990'ların sonunda bile, font tasarım programlarında Postscript 3 sayesinde ayrıntılı tasarımlar yapabilmek ve görsel etkiler içeren özgün, farklı, efektif ve dinamik yazı karakterleri veya fontlar yapabilmek mümkün kılınmıştı. Judith Sutcliffe, daha önce sözü edilen yazısında, yüzyıllar boyunca kaligrafik canlılıkla yazan insanların kullandığı yazma aletlerinin herhangi bir çeşidi gibi, Fontographer'ı da düz-kesik uç bir dolmakalemi ya da bir Çin fırçasını taklit etmek için kullanmanın mümkün olduğunu vurgulamaktadır (1996, s. 77). Kısaca bilgisayarlar kes, kopyala ve yapıştır özelliğiyle öyle ya da böyle kağıtlara çiziktirilmiş karalamaların veya taslakların taranarak aktarılabildiği, temizlenebildiği, düzeltilebildiği, geliştirilebildiği, ayarlanabildiği, donatılabildiği ve tüm özellikleriyle tamamlanabildiği bir sayısal ortamdır (Görsel 34).



Görsel 34. Anıl Sarıkavak, 2018, (solda) ASF Dekotrat BabyFace Book ve (sağda) ASF Dekotrat FatFace Book fontu. Bilgisayarda gerçekleştirilen taslak çalışmaları. Kişisel Arşiv.

7- Fontu Oluşturma

Burada font tasarlamanın birçok yöntemi denenebilir. İlk olarak, daha önce hazırlanmış ön karalama ya da taslaklar *tiff* formatında taranarak font tasarım programına alınabilir. Her karakter kendi kutusuna yerleştirilir. Dış çizgileme (*tracing*) aleti kullanılarak vektörel çizimlere dönüştürülür ve düzeltme ve ayarlamalardan sonra font tamamlanabilir. İkinci olarak, arzu edilen fontun tamamı bir çizim programında çizilir ve *eps* formatında font tasarım programına alınarak ve kendi yuvalarına yerleştirilir, ayarlama ve düzenleme işlemlerinden sonra bu font da tamamlanabilir. Üçüncü olarak, hayal edilen font tamamen söz konusu üzerinde çalışılan font tasarım programında çizilir, ayarlanır, düzenlenir ve tamamlanır. Bir başka seçenek, alt katmana bir konstrüktif harf yapısı koyarak üzerinde serbest çizim

araçlarıyla ve/ya da zorlama tuşlarının da katkısıyla düzenli tasarımlar çizmektir. Bu, aynı zamanda farklı bir uygulama olarak, basınca duyarlı çizim tabletleri üzerinde de gerçekleştirilebilir. Böylelikle geliştirilen çizimler font programına aktarılarak gereken işlemlerden geçirilir ve font oluşturma işlemi sayesinde fontlar nihayetinde yaratılabilir (Görsel 35).

Görsel 35. Anıl Sarıkavak, 2018, (solda) ASF Dekotrat BabyFace Bold ve (sağda) ASF Dekotrat FatFace Bold fontu. Bilgisayarda gerçekleştirilen taslak çalışmaları. Kişisel Arşiv.

8- Deneme Dizgileri

Elbette, "*generate*" edilen fontlar işletim dizgelerinin fontlar klasörüne yüklenmek suretiyle etkin kullanıma sokulmalı, aşağıda tam dizgisi verilen "Lorem ipsum" gibi örnek bir metin dizgisi ile denenmelidir.

> Lorem ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit, sed do eiusmod tempor incididunt ut labore et dolore magna aliqua. Ut enim ad minim veniam, quis nostrud exercitation ullamco laboris nisi ut aliquip ex ea commodo consequat. Duis aute irure dolor in reprehenderit in voluptate velit esse cillum dolore eu fugiat nulla pariatur. Excepteur sint occaecat cupidatat non proident, sunt in culpa qui officia deserunt mollit anim id est laborum (Google. https://loremipsum.io/).

Farklı puntolarda dizilmek suretiyle, dizgideki leke etkisinde olası biçimsel düzensizlikler, boşluk düzenindeki sıkışıklık ya da gevşeklikler ve dizginin diğer özellikleri ile font tasarımının toplamdaki kalitesi gözden geçirilerek değerlendirilebilir, geriye dönük olarak çalışma

belgesi üzerinde yeni düzeltme, ayarlama ve düzenleme işlemleri yürütülmek suretiyle aksayan durumlar iyileştirilerek fontun gereksindiği mükemmel sonuca ulaşılabilir (Görsel 36).

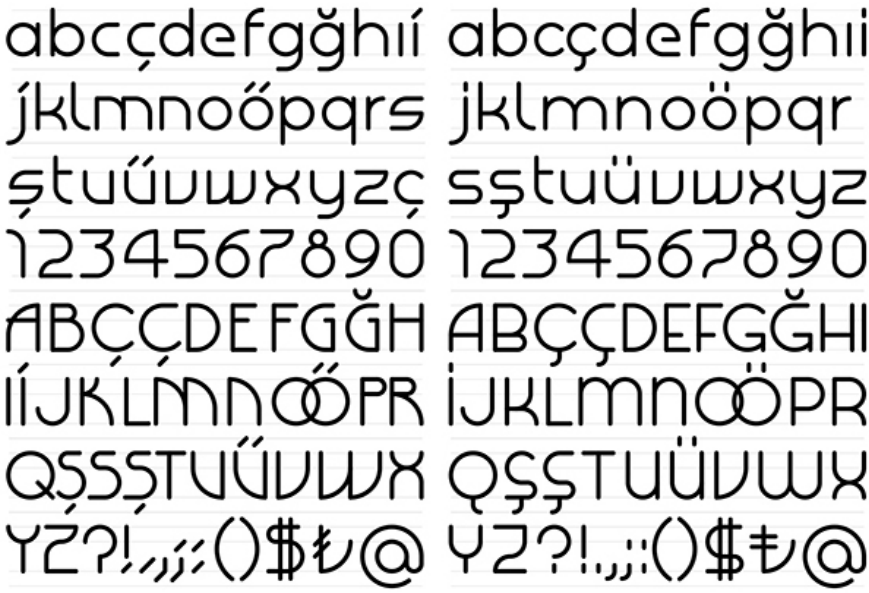
Görsel 36. Namık Kemal Sarıkavak, 2018, Başöğretmen Atatürk. Başlıkta ASF Dekotrat Prisma ve metin dizgisinde ASF Dekotrat FatFace Light fontu uygulanmış bir afiş tasarımından ayrıntı. Kişisel Arşiv.

16. yüzyıldan günümüze dizgi örneği (*type specimen*) sayfaları, kartelaları veya katalogları kullanılacak dizginin hangi puntoda nasıl bir etki sunduğunu görmek ve değerlendirmek amacıyla hazırlanır ve tüketicilerine sunulurdu. Günümüzün bilgisayar ortamında dinamik web siteleri aracılığıyla örnek dizgi denemeleri daha fontu satın almadan önce arzu edilen örnek dizgiler aracılıyla gerçekleştirilmekte ve incelenebilmektedir. Bu olanak, artık basılı kaynakların yerini gitgide elektronik dergi, kitap ve katalogların aldığı günümüz e-yayıncılığında, istenilen fontun genel özelliklerini incelemek, denemek ve niteliğini değerlendirebilmek açısından önem taşımaktadır. Aynı zamanda bilgisayarlarda bulunabilecek font yönetim programları seçilen herhangi bir fontun istenilen puntoda dizgi örneğini ya varsayılan metin üzerinden ya da girdisi yapılacak istenilen metin üzerinden görsel olarak sunabilmektedir.

9- Son Ayarlar

Font tasarım ve düzenleme programları aracılığıyla tasarlanmış olan herhangi bir yeni font çalışmasının çeşitli yazı örnekleriyle, çeşitli punto ve uygulamalarla denenmesi ve her ya da arzu edilen açıdan istenilen sonucu verebilmesinin sağlanması için son ayarlamaların

yapılması gerekir. Bunun için font tasarım sürecinde baştan sona oluşturulan ve kullanılan tüm belgeler saklanmalı, nihai ayarların yapılabilmesi için gerekli belgenin üzerinde yeniden çalışılabilmelidir (Görsel 37).

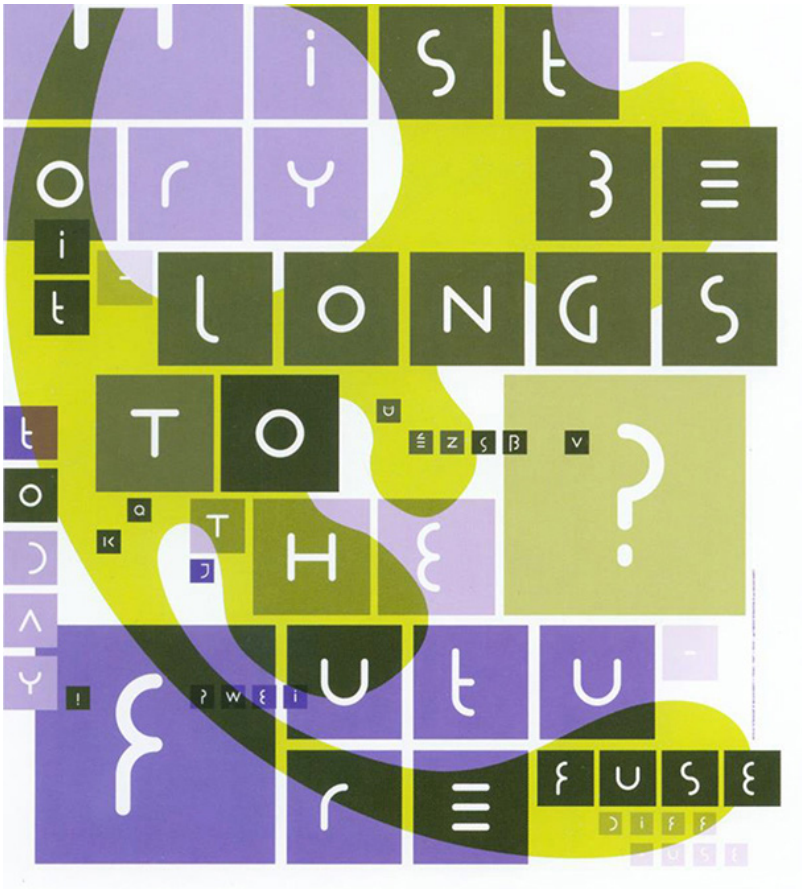


Görsel 37. Anıl Sarıkavak, 2018, (solda) ASF Dekotrat Prisma, ASF Dekotrat BabyFace ve (sağda) ASF Dekotrat FatFace fontları. Dizgi örneği (*type specimen*) çalışmaları. Kişisel Arşiv.

10- Piyasaya veya Kullanıma Sunuş

Fontların tasarlanış amaçları onların piyasaya nasıl arz edileceğini de belirleyecektir. Örneğin, 1960 ve 1970'lerdeki foto-dizgi zamanının optik ve ilk sayısal font üreticileri font tanıtım afişleri tasarlatmış ve foto-dizgi ya da foto-düzenleme aygıtlarını sattıkları kuruluşlara reklam ve promosyon amacıyla sunmuşlardır.

1990'larda adım adım gelişen masaüstü sayısal font kuruluşları hem yayınladıkları uluslararası (örneğin, "Fuse" gibi) dergiler aracılığıyla hem yenilikçi ve *avant-garde* fontlar geliştirmeyi teşvik eder, her sayıda belirlenmiş usta tasarımcılara kavramsal niteliğiyle sipariş edilen tasarımlar, font tanıtım afişleri niteliği taşıyan özgün afiş tasarımları şeklinde hazırlanır ve derginin promosyonu olarak afiş boyutunda basılı halde dergi ekinde dağıtılırdı (Görsel 38).



Görsel 38. Malcolm Garrett, 1991, Stealth, Fuse No:1. Brody, N., Wozencroft, J. (2012). *Fuse 1-20 - From Invention to Antimatter: Twenty Years of Fuse*. Köln: Taschen GmbH, s. 30.

Nihayetinde, bu sorulara verilecek yanıtların olumlu olması ve gereken hazırlıkların uygun bir biçimde gerçekleştirilmesiyle birlikte, tüm bu aşamaların - süreç, yöntem ve temel yaklaşımlar - sonucunda elbette özgün, yeni ve işlevsel fontlar oluşacaktır.

Günümüzde, kağıt tüketiminin azaltılması amacıyla, artık bu tasarımlar dijital olarak paylaşılmakta, dileyen kendi çıktısını alabilmektedir. Bu nedenle artık basmak ve kağıt tüketmek yerine sayısal olarak paylaşmak – her türlü görsel iletişimin yeni medyada ekran temelinde yapıldığından da hareketle – daha doğru bir yaklaşımdır. Kağıt gibi kaynağı doğa olan ortamlar sınırlıdır. Halbuki en azından şimdilik sayısal ortam – yani, siber uzay – sınırsızdır.

Çağımızda belgelerin dijital olarak saklanması, korunması, erişilmesi, paylaşılması ve tüketilmesi çok daha kolay, ucuz, ekonomik ve faydalıdır. Tüm bunlara karşın yapılacak yeni fonta bir web sitesinden erişilebilmeli, dijital tanıtım afişi mutlaka tasarlanmalıdır (Görsel 39, 40, 41).

Görsel 39. Anıl Sarıkavak, 2018, ASF Dekotrat BabyFace ve ASF Dekotrat FatFace fontlarının Book biçemleri için tanıtım ve dizgi örneği çalışmaları. Kişisel Arşiv.

Görsel 40. Anıl Sarıkavak, 2018, ASF Dekotrat BabyFace ve ASF Dekotrat FatFace fontlarının Bold biçemleri için tanıtım ve dizgi örneği çalışmaları. Kişisel Arşiv.

Görsel 41. Anıl Sarıkavak, 2018, ASF Dekotrat Prisma fontu için tanıtım çalışması ve dizgi örneği düzenlemesi. Kişisel Arşiv.

Tartışma

Günümüzde bir yazı karakteri veya bir font tasarlamak geçmişe oranla artık oldukça kolaylaşmıştır. Vektörel çizim programlarında tasarlanmış düzenli harf çizimlerini ya da fırça, markör vb. çeşitli serbest resimleme araçları ile biçimlendirilmiş düzensiz harf görüntülerini taratarak bir font düzenleme programına aktarmak, orada ele almak veya çizmek, vektörlere dönüştürmek, işlemek, yerleştirmek ve nihayetinde bir fontu oluşturmak - hem uzak ve hem de yakın geçmişe oranla - oldukça kısa bir süre içerisinde gerçekleştirilebilmektedir. Ancak bir takım sorularla yapılması düşünülen yeni bir tasarımın ne kadar akılcı, mantıklı, gerekli, ekonomik ve yararlı olabileceği daha öncesinden düşünülmeli ve değerlendirilmelidir. Kısaca, gerçek anlamda yeni, özgün, yaratıcı, farklı ve iş gören bir fonta ihtiyacın olup olmadığı akılcı bir biçimde değerlendirilmelidir.

Sonuç

Rönesans çağındaki Gutenberg'in işlem ve yöntemleri, Sanayi Devrimi sonrası 19. yüzyılın Viktorya çağında gelişen tekniklerle zanaatkarların yaklaşımları, 20. yüzyıl başındaki modern çağda çağdaş yazı karakteri tasarımcıları ve 20. yüzyıl sonundaki dijital tipografi alanından postmodern font tasarımcılarının konu hakkındaki süreç, yöntem, görüş ve düşüncelerine metin içinde yer verilmiştir. Tarihsel gelişimi içinde değerlendirildiğinde, yazı karakteri veya font tasarımında süreç, yöntem ve temel yaklaşımların zamana, teknolojiye ve tasarımcıya göre farklılıklar gösterdiği görülmektedir. Zaman içinde gelişen her yeni teknolojinin yazı karakteri veya font tasarım süreci ve yöntemini kolaylaştırdığı yapılan inceleme ve alan yazın taramasından anlaşılmaktadır. (Makale içinde bu konuda birçok örnek mevcuttur. Bu örnekler literatür taraması sonucunda adı ve basım yılı anılmış ve içeriği açıklanmış onca yayından alınmış ve kullanılmıştır. Daha öncesinde yeterince alıntı ve atıf yapıldığı için, burada bu örnekler tekrarlanmamıştır.)

Günümüzün sayısal ve yeni ortamlarında çoğu font dağıtıcısı veya satıcısı kendi web sitesi üzerinden istenilen kısa dizgilerin yapılmasına olanak sağlamakta, tüketicinin talep edeceği fontu denemesine ve örnek dizgiler sayesinde nihai kararı vermesine katkıda bulunacak fırsatları sunmaktadır. Üstelik günümüzün teknoloji geliştiricileri artık yapay zekâ ile font tasarım süreçlerini birleştirmeye yönelmiştir. İnternet ortamında arandığında rastlanabilecek çeşitli makalelerde görülebileceği üzere, son zamanlarda yapay zeka ile font tasarımına yönelik gelişmeler de mevcuttur. (Bu araştırma ve inceleme yazısının temel sorunu olmadığı için, konuya ancak bu kadar değinilmektedir.)

Buradan hareketle, geleceğin - yeni teknolojilerle birlikte - fontları hızlı ve etkili üretilebildiği bir durumu getireceği öngörülebilmektedir. 2000 sonrası yıllardaki *Unicode* temelli ve *OpenType* formatlı günümüz font dünyası *AI* (Yapay Zeka) veri tabanı ve *Variable* (Değişken) font biçimlemesiyle daha ileri bir aşamaya doğru yeniden evrilmeye başlamıştır.

Kaynakça

Brody, N., Wozencroft, J. (2012). *Fuse 1-20 – From Invention to Antimatter: Twenty Years of Fuse*. Köln: Taschen GmbH, Germany.

Carter, R., Day, B., Meggs, P. (1981). *Typographic Design: Form and Communication*. New York: Van Nostrand Reinhold.

Chappel, Warren. (1970). *A Short History of the Printed Word*. New York: Alfred A. Knopf Publishing.

De Vinne, Theodore L. (1900). *The Practice of Typography: A Treatise on the Processes of Type-making, the Point System, the Names, Sizes, Styles and Prices of Plain Printing Types.* New York: The Cencury Co.

Godine, David R. (1973). *The Art of the Printed Book 1455-1955: Masterpieces of Typography Through Five Centuries from the Collections of the Pierpont Morgan Library.* New-York: USA.

Google. Erişim: 17.11.2020. https://m.media-amazon.com/images/M/MV5BMTUyMDU4NzE0Nl5BMl5BanBnXkFtZTgwMzg0MDQyMTI@._V1_UX182_CR0,0,182,268_AL_.jpg).

LaCroix, S., Jones, B. (Yapımcı), Oakes, B. (Yönetmen). (2017). *Abstract: The Art of Design (Jonathan Hoefler: The Font Design).* [Belgesel]. USA: Netflix.

Lupton, Ellen. (2011). *Graphic Design Thinking: Beyond Brainstorming.* New York: Princeton Architectural Press.

Lorem Ipsum. Erişim: 02.12.2019. https://loremipsum.io/

Nesbitt, Alexander. (1957). *The History & Technique of Lettering*. New York: Dover Publications.

OECD. Erişim: 10.02.2020. https://www.oecd.org/pisa/

Sarıkavak, Anıl. (2018). *20. Yüzyılda Tasarlanmış Önemli Fontların Dönemin Tasarım Anlayışlarıyla Etkileşimi ve Deneysel Font Çalışmaları.* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Selçuk Üniversitesi, Konya.

Sarıkavak, Namık Kemal. (2005-a). *Sayısal Tipografi 1; Basımcılık ve Yayıncılıkta Aygıt, Donanım ve Yazılım Teknolojisinin Gelişimi.* Ankara: Başkent Üniversitesi Yayınları.

Sarıkavak, Namık Kemal. (2005-b). *Sayısal Tipografi 2: Batı'da ve Ülkemizde Sayısal Harf/ Font Tasarımcıları.* Ankara: Başkent Üniversitesi Yayınları.

Sözlük. Erişim: 20.02.2020. https://sozluk.gov.tr/

Sutcliffe, Judith. (1996). Calligraphic Tutelage. *Using Fontographer.* s. 77-80. San Francisco: Macromedia Inc.

Uçar, Tevfik F. (2019). *Görsel İletişim ve Grafik Tasarım.* İstanbul: İnkilap Yayınevi.

SANAT YAZILARI, 2020; (43): 543-558 / ARAŞTIRMA MAKALESİ

20. VE 21. YÜZYIL PERSPEKTİFİNDEN PARAMETRİK TASARIM*

PARAMETRIC DESIGN IN THE 20TH AND 21TH CENTURY PERSPECTIVE*

ARŞ. GÖR. **CEYHUN ŞEKERCİ**
Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi Mimarlık Fakültesi İçmimarlık Anabilim Dalı
ceyhunsekerci@gmail.com
ORCID ID: 0000-0003-1533-8760

PROF. **PELİN YILDIZ**
Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Anabilim Dalı
pelin13@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-7201-8213

Öz: *Bu çalışma, parametrik tasarım kavramını bilimsel tanımlamalar doğrultusunda değerlendirmekte, tarihsel süreçte nasıl ortaya çıktığını irdelemektedir. Çalışmanın odağını oluşturan parametrik tasarım kavramı, en temel anlamıyla ele alınan konunun birçok parametre yardımıyla çözümlenip farklı sonuçlar elde edilmesine olanak sağlayan bilgisayar destekli bir yaklaşım olarak tanımlanmaktadır. Günümüzde tasarımın her alanında önemli bir yere sahip olan bu kavramın tasarım alanında nasıl katkı sağladığı çalışmanın bir alt konusunu oluşturmuştur. Bu amaçla, parametrik tasarım kavramı nicelik ve nitelik problemi olarak ele alınmış, tasarım bilgisinin üretim aracı, temsil aracı ve inşa aracı olarak değerlendirilmesi gerektiği vurgulanmış; tarihsel süreç içerisindeki gelişimi değerlendirilmiş ve parametrik tasarım yöntemlerinden günümüz tasarımcılarının nasıl faydalanması gerektiğine odaklanılmıştır.*

Anahtar Sözcükler: *Parametrik Tasarım, Parametre, Tarihsel Süreç, Parametrik Tasarım Süreci, Parametrik Tasarımın Geçmişi.*

* Bu makale, Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü Doktora Programı kapsamında Prof. Dr. Pelin Yıldız danışmanlığında hazırlanan "Parametrik Tasarım Yaklaşımının İç Mimarlık Eğitimine Etkisi" başlıklı doktora tezinden üretilmiştir.

GELİŞ TARİHİ: 03.06.2020 | **KABUL TARİHİ:** 21.09.2020

Abstract: *This study evaluates the concept of parametric design in line with scientific definitions and examines how it emerged in the historical process. The concept of parametric design, which forms the focus of the study, is defined as a computer-aided approach that allows the subject to be solved with the help of many parameters and to obtain different results. How this concept, which has an important place in every field of design, contributes in the field of design, is a sub-topic of the study. For this purpose, the concept of parametric design has been addressed as the problem of quantity and quality, and it is emphasized that design knowledge should be evaluated as a means of production, means of representation and construction; Its development in the historical process has been evaluated and it has been focused on how today's designers should benefit from parametric design methods.*

Keywords: *Parametric Design, Parameter, Historical Process, Parametric Design Process, History of Parametric Design.*

1. Giriş

Teknolojinin gelişmesiyle birlikte tasarım alanlarında uygulanan birçok yöntem değişmiştir. Değişen ve gelişen yöntemler sanat, sağlık, mühendislik, ekonomi, sosyal, beşeri bilimler, tasarım, endüstri, mimarlık ve içmimarlık gibi birçok alanda etkisini göstermiştir (İnceoğlu ve İnan, 2020, s. 50). Özellikle mimarlık ve içmimarlık alanlarında yaşanan teknolojik gelişmeler tasarım probleminin daha iyi çözümlenmesi, oluşturulması, analiz edilmesi, değiştirilmesi ve sunulmasını sağlamıştır. Teknolojik gelişmeler bir yandan mimarlık ve iç mimarlık tasarım alanında çeşitli olanaklar sunarken bir yandan farklı disiplinlerin ele aldığı birçok konu mimarlık ve iç mimarlık tasarım alanını etkilemiştir. Dijital teknolojilerin yalnızca mimarlık ve iç mimarlık tasarım sürecinde değil, aynı zamanda tasarım sonrası uygulamalarda iç mekân tasarım ve üretim aşamasında da etkileyici bir paradigma olduğu vurgulanmaktadır. Mimarlık ve iç mimarlık alanlarında geleneksel yaklaşım yöntemi ile el çizimi kullanılarak oluşturulan tasarım, tasarımcının bilgi ve tecrübesi oluştururken dijital teknolojinin kullanıldığı yaklaşımda yaratıcı düşünce (yapay zekâ) ön planda olmaktadır. Yaratıcı düşüncenin hâkim olduğu ve teknolojik olanakların getirdiği önemli gelişmelerden biri de parametrik tasarımdır.

Parametrik tasarım en temel anlamıyla birçok parametrenin kodlanarak birbiriyle ilişkilendirilmesi ve ilişki dizisi aracılığıyla gerçekleştirilen bir üç boyutlu tasarım süreci olarak tanımlanmaktadır (Savaş, 2019, s. 46). Parametrik tasarım araştırmalarının ve uygulamalarının tarihi, neredeyse 1800'lü yılların ortalarından günümüze kadar uzanabilmektedir. Bu yıllarda özellikle matematik ve fizik alanında kendini gösteren parametrik tasarım yaklaşımın mimarlık alanına 1963 yılında iki boyutlu ilk modelleme aracı olan Sketchpad ile ve iç mimarlık alanına ise yaklaşık 21. yüzyıl başlarında girdiği gözlemlenmektedir (Davis, 2013).

Değiştirilebilen, geliştirilebilen ve hatasız çizimler yapabilen Ivan Shutherland tarafından geliştirilen Sketchpad programının geleneksel çizimlerle karşılaştırıldığında daha hızlı sonuç üretebildiği bildirilmiştir. Zamanla teknoloji alanında yaşanan bu tür yazılımların ve donanımların gelişmesini sağlayarak üç boyutlu çizimlerin önünü açmıştır. Ardından tasarımın belirli amaç ve süreçlerine hizmet eden modelleme araçları kullanıcının hizmetine sunulmaya başlanmıştır.

Parametrik tasarım sayesinde tasarımcının farklı fikirleri kolay, hızlı, güvenilir ve kaliteli olarak üretebileceği düşünülmekte, tasarımcıya modeli silmeden ve yeniden çizmeden üzerinde değişiklikler yapma ve yeniden şekillendirme imkânı sunabilmekte, ürünün görsel olarak algılanmasını sağlamakta ve geometrik özelliklerin oluşumunu hızlandırmaktadır (Alafandy ve Al-Kazzaz, 2018, s. 179). Parametrik tasarım yaklaşımımın gelecekte ortaya çıkacak olan yeni akımlara öncülük edeceği düşünülmektedir.

Bu çalışmada parametrik tasarım kavramı bilimsel tanımlamalar doğrultusunda değerlendirilmiş, tarihsel süreçte nasıl ortaya çıktığı irdelenmiştir. Bu amaç doğrultusunda mimar

ve iç mimarların parametrik tasarım yöntemlerinden nasıl faydalanması gerektiği vurgulanmıştır.

2. Parametrik Tasarım Kavramı ve Önemi

Günümüzde mimarlık ve iç mimarlık alanlarında birçok araştırmacı ve tasarımcı tarafından kullanılan parametrik tasarım kavramının farklı birçok tanımı bulunmaktadır. Dijital teknolojinin gelişmesi ile birlikte parametrik tasarıma ilişkin yapılan tanımlar da değişmiş ve gelişmiştir. Parametrik tasarım ele alınan konunun birçok parametre yardımıyla çözümlenip farklı sonuçlar elde edilmesine olanak veren bilgisayar destekli bir yaklaşımdır. Parametrik tasarım kavramı içerisinde yer alan parametre, bir biçimin yapılma şeklini belirleyen ya da sınırlandıran (Oxford Advanced Learners Dictionary, 2020), belirli bir ihtiyaca göre değiştirilebilen (Janssen ve Kaushik, 2013, s. 705) niceliksel (rüzgâr, çevresel koşullar, yükseklik, genişlik, doku, ölçü, topografya, ışık, kullanıcı sayısı, enerji gereksinimi gibi) ve niteliksel veri olarak tanımlanmaktadır. Tasarım kriterlerini oluşturan parametrelerin bir arada bütüncül ve çok yönlü irdelenmesi parametrik tasarımın temelini oluşturmaktadır. Parametrik tasarıma yönelik tasarımcılar tarafından yapılan farklı açıklamalarda da benzer bulgular görülmektedir.

Wassim Jabi, parametrik tasarım ile ilgili fikirlerini şu sözler ile ifade etmektedir.

> Tasarımcılar, tasarım sürecinde çeşitli parametreler arasında kurdukları ilişkileri, parametrik tasarım yazılımları sayesinde çözümlemeye başlayarak; bu yazılımlar sayesinde kullanılan bağımsız parametreler değiştirerek tasarımcıya tasarım modelini güncelleme ve yeni alternatifler sunma imkânı sağladığı belirtmiştir (2013, s. 9-11).

Robert Woodbury, parametrik tasarımı "karmaşık geometrilerin ve yapıların tasarımını manipüle etmek ve bilgilendirmek için elemanlar (parametreler) arasındaki ilişkinin kullanıldığı tasarım paradigması" olarak ifade etmektedir (2010, s. 11).

Alex Kilian parametrik tasarım ile ilgili olarak "Bir tasarım sürecinde uygun parametrelerin belirlenmesi tasarımda doğru çözümleme için gereklidir." açıklamasını yapmıştır (Gane, 2004).

Ayrıca James Kilpatrick, parametre kavramının hem nicel hem de nitel olarak da düşünülmesi gerektiğini bildirmiştir (1985, s. 211-212). Tasarım bilgisinin algılanması, kullanılması, organize edilmesi, mantıksal yöntemlerle karakterize edilmesi için nitel düşünce yaklaşımın benimsenmesi gerekmektedir. Tasarımcı nitel açıdan bilişsel olarak yaşadığı süreçleri, mekân üretim süreci üzerinden nasıl kurallarla tanımladığını, bu tanımı okunur kılan kodlamaları nasıl sistematize ettiğini ve hangi parametreler üzerinden ifade ettiğini anlamaya çalışır.

Aslan ve Kızıltepe parametrik tasarım ile ilgili fikirlerini şu sözler ile ifade etmektedir.

> Sanal dünyanın ve dijital teknolojilerin gelişiminin, 21. yüzyılın form diline olan etkisi, bu etkiyle tasarımda "akışkan form" olarak da adlandırılan topolojik geometrinin günümüz form dilinin ana karakterlerinden biri olarak öne çıkması, (kaynağını tersinler nitelikte) günümüz teknolojilerinin de bu formları daha gerçekçi ve bilgi verir nitelikte temsil etme becerisi, kuşkusuz ki görmezden gelinemez. Ancak "yapmanın bilgisi"ne ilişkin gelişmeler katlanarak artarken, "yapmanın düşüncesi" de aynı oranda yeniden ve yeniden ele alınmalıdır (2020).

Tasarımcılar tarafından yapılan açıklamalar değerlendirildiğinde parametrik tasarım üzerinde parametrelerin etkisi olduğu bildirilmekte, tasarım kriterlerini oluşturan parametrelerin bir arada bütüncül ve çok yönlü irdelenmesi yoluyla tasarım sürecine olumlu katkı sağlayacağı ifade edilmektedir.

Parametrik tasarım, tasarım sürecinde ve üretim aşamasında farklı fikirlerin kısa sürede üretilebilmesine olanak sağlamaktadır. Tasarım sürecinin etkin biçimde kontrol edilmesi ve yönetilmesi; tasarımın hassasiyetinin artmasını, tasarlanan ürünün görsel olarak algılanmasını, tasarımcının farklı ve değişken kararlar almasını, tasarımcıya modeli silmeden ve yeniden çizmeden güncellemesi için esneklik sağlar ve geometrik özelliklerin oluşumunu hızlandırır (Alafandy ve Al-Kazzaz, 2018, s. 179). Günümüzde parametrik tasarım yöntemi ile üretilen model, mekânı görsel ve işitsel deneyimleme ve temsil imkânı sunmaktadır. Ayrıca parametrik tasarım yöntemi tasarımın ilk aşamasından son aşamasına kadar olan süreçte, mekâna eleştirel yaklaşma, tasarım üzerinde farklı bakış açıları geliştirme, bir ürünün farklı varyasyonlarını inceleyebilme, kolay kullanım ve zaman tasarrufu açısından oldukça önemlidir. Ek olarak parametrik tasarım gerek tasarımcının gerek mimar ve iç mimarların motivasyonunu artırmakta, yaratıcılığını geliştirmekte, yeni fikirler üretmelerine olanak sağlamaktadır.

3. 20. Yüzyıl ve Parametrik Tasarım

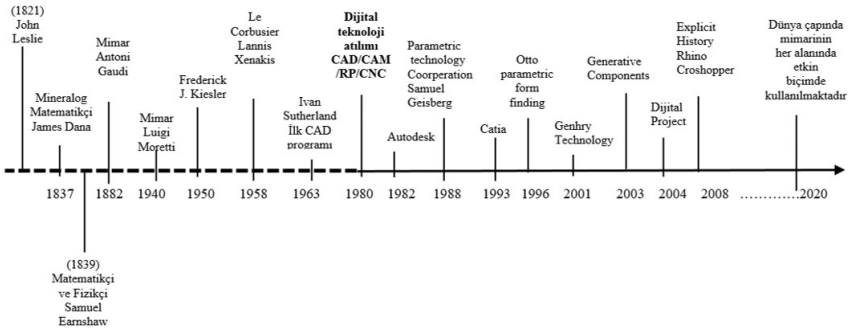
Teknolojinin doğa üzerinde hâkimiyeti 20. yüzyılda insanoğlunu etkisi altına almış ve 21. yüzyılda ise bu durum daha da güçlenerek etkisini göstermiştir. Tarihsel süreçte her dönemin teknolojik olanakları ve koşullarına bağlı olarak mimari metodolojiler de farklılaşmıştır. Her ne kadar parametrik tasarım yönteminin dijital teknolojiler ile birlikte ortaya çıktığı düşünülse de kökeni bilgisayarla ilk kez tasarım girişimlerinin başladığı döneminde öncesine aittir. Görsel 1'de parametrik tasarımın tarihsel süreci yer almaktadır. Matematik ve fen bilimlerinde uzun bir geçmişe dayanan parametrik kavramını ilk kez John Leslie 1821 yılında 'Geometrik Analiz ve Eğri Çizgilerin Geometrisi' başlıklı makalesinde kullanmıştır. Parametrik tasarım alanında çalışma yapan Mineralog ve Matematikçi James Dana tarafından kâğıda alınan "On The Drawing of Figures of Crystals" konulu makalede geçmektedir.

Makalede Dana kullanılan farklı değişken, parametreler ve bu parametreler arasındaki oranlarla doğada bulunan farklı tür kristallerin çizilebileceğini bildirmiştir. Hatta kristal

prizma üzerinde parametrik bir düzlem oluşturmuştur ve kullandığı parametrelerin nasıl değiştirilebileceğinden bahsetmiştir (1837, s. 42).

Dana ve birçok matematik bilimcisi tarafından parametrelerin, niceliği tanımlayan denklem seti olduğu ifade edilmektedir. Bir parametrik denklem seti bir dizi parametre ve bir dizi niceliği ifade etmektedir (Weisstein, 2003, s. 2150). Parametreler birbiri ile ilişkili bağımsız değişkenler olarak tanımlanırken, niceliklerin oluşturduğu fonksiyonlar sonucu belirlenmiş ve parametrelerin değişimi sonucu etkilemiştir. Fakat çoğu matematik ve dil bilimcisi parametre kavramını farklı şekilde tanımlayıp, kullanmışlardır. Parametre kavramının sadece nicel olarak değil nitel olarak da değerlendirilmesi gerektiği savunulmuşlardır (Kilpatrick, 1985, s. 211-212). Tanımlar arasında farklılıklar bulunmasına rağmen ortak nokta değişken kavramının bir parametre için en temel özellik olduğu yönündedir.

Parametrik tasarımın matematik alanında kullanımı matematikçi ve fizikçi Samuel Earnshaw (1839) ile birlikte devam etmiştir. Earnshaw soy ismini verdiği teorisinde kataner ve parametrik eğriler kullanarak hiperbolik parametrik yüzeyler üzerinde çalışmıştır. Uzun yıllar sonra bu kataner ve parametrik eğriler Anthoni Gaudi'nin çalışmalarında yer almıştır.



Görsel 1. Parametrik tasarımın tarihsel gelişimi Ertürk Gaucher, Şule. (2018). Kentsel Ölçekli Tasarımlarda Esnek Çözümler İçin Parametrik Metotların Kullanımı. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul. s. 22.

Matematik kökenli olan Mimar Antoni Gaudi (1852-1926) tarafından "parametrik" kavramının mimarlıkla ilişkisi olduğu bildirilmiştir. Gaudi, tasarım hayatının erken yıllarında gotik mimariden etkilenmiştir. Fakat daha sonraki dönemlerde gotik mimariyi eleştirmeye başlamıştır. Gaudi'nin gotik mimariye yönelik eleştirisi ve doğadaki oluşumlara olan ilgisi tasarım alanında yeni yöntemlerin aramasını sağlamıştır. Gaudi tasarımlarında katener eğriler ve hiperbolik parametrik eğriler kullanmıştır. Buna rağmen Gaudi'nin parametrik denklemler hakkında bilgisinin olduğu net olarak bilinmemektedir.

Antonio Gaudi'nin tasarımlarının bugünün teknolojilerini kullanarak analiz eden Mimar Mark Burry tarafından yapılan incelemeler sonucunda Gaudi'nin eserlerinde parametrik geometriyi, hiperbolidleri, paraboloidleri ve katener kemer bağlantılarını kullandığını ana-

liz edilmiştir. Gaudi'nin 1882 yılında yapımına başladığı "La Sagrada Familia" kilisesi tasarımında parametrik modelleri kullandığı özgün bir dil geliştirmişti (Kolarevic, 2009, s. 155). Kilisenin tasarımı aşaması 10 yıl kadar sürmüştür. Parametrik modelin ilk örneklerinden olan tasarımın gelişimi, asılı zinciri ifade eden bir maket ile başlamıştır. Zincirin uzunluğu, konumu, ağırlık noktası parametreler olarak belirlenmiş ve parametreler noktalarla birbirine bağlanmıştır. Ayrıca organik tasarımları analiz etmek için kullandığı katener eğrisinin parametrik denklemini hesaplamayıp, yer çekimi kuvvetini parametrik dizelerde kullanmıştır (Mendilcioğlu, 2017, s. 76).

Yer çekimi, katener eğrisi ve zincirler ile ortaya çıkardığı modelde fiziksel hesaplamalar yapmıştır. Tasarımda fiziksel denklemler doğa yasaları ile manuel olarak hesaplanmış, parametreler değiştikçe yeni modeller ortaya çıkartılmıştır. Modellerin hepsi birbirinden bağımsız şekilde hareket edebilir ve değiştirilebilir özelliktedir. Tasarımında paraboloid, hiperboloid, elipsoid, helikoid gibi birçok geometrik form kullanmıştır (Hernandez, 2006, s. 309-324) (Görsel 2). Gaudi tasarladığı yapının kolonlarında ilişkisel tasarımı uygulamaya koymuştur. Gaudi'nin ölçekli modellerinde, tasarım sürecinin sürekli olarak bir önceki modelle ilişkilendirilip zenginleştirdiği gözlemlenmektedir. Ancak tasarımcıların daha karmaşık geometrileri tasarlayabileceği ve sunacağı ortamların eksikliği uzun yıllar hissedilmiş sonra teknolojinin getirdiği olanaklarla parametrik tasarım araçları geliştirilerek bu durum ortadan kalkmaya başlamıştır.

Görsel 2. Antoni Gaudi, 1982, Kutsal Aile / La Sagrada Familia.
Tadocalidad. Erişim: 31.05.2020. http://www.todocalidad.es/barcelona-la-sagrada-familia/

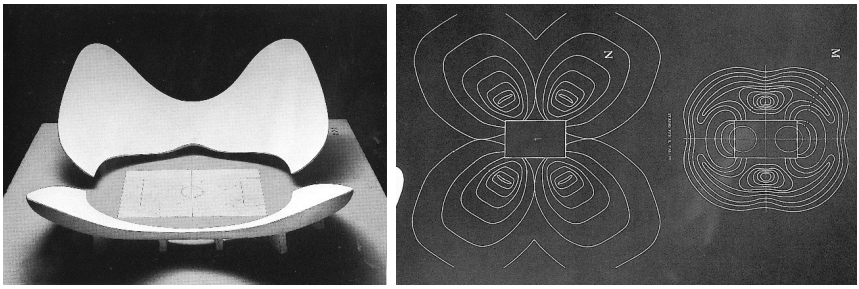
Bilgisayar kullanımının olmadığı ve avantajlarından yararlanılmayan yıllar olarak bilinen 1940-1944 yılları arasında İtalyan Mimar Luigi Moretti tarafından ilk kez parametrik tasarım yönteminin mimarlıkla ilişkisinin olduğunu bildirmiştir. Moretti aynı yıllarda parametre, parametrik denklemler ve tasarım arasındaki ilişkileri açıklayan "Architettura Parametrica" adlı çalışmayı yayınlamıştır. Moretti farklı parametrelere bağlı boyutlar arasındaki ilişkileri

belirlemek ve bunu açıklamak amacıyla parametrik tasarımı tanımlayan sekiz önemli kavrama odaklanmış ve kavramları şöyle açıklamıştır:

> (1)Ampirik (deneysel, deneye dayalı) kararların reddedilmesi, (2)Geleneksel fenomenlerin, sosyal ve teknik değerlerin birbirine bağımlılığına dayanan nesnel gerçekler olarak değerlendirilmesi, (3)Mimari temaların tam ve eksiksiz tanımı, (4)Mimari tema ile ilgili parametrelerinin objektif olarak gözlemlenmesi ve sayısal değerlerinin belirlenmesi, (5)Parametreler arasındaki ilişkilerin tanımı, (6)Koşullandırma unsurlarını ve miktarlarını tanımlamak için bilimsel metodolojilerin bulunması, (7)Mimarın tasarım kararında, analitik incelemeler tarafından belirlenen özelliklerin kullanılması, (8) Mimari form araştırılmasında maksimum alternatif üretmek mimarı strüktürün kesin ve doğru belirlenmesi (Gallo ve diğerleri, 2018).

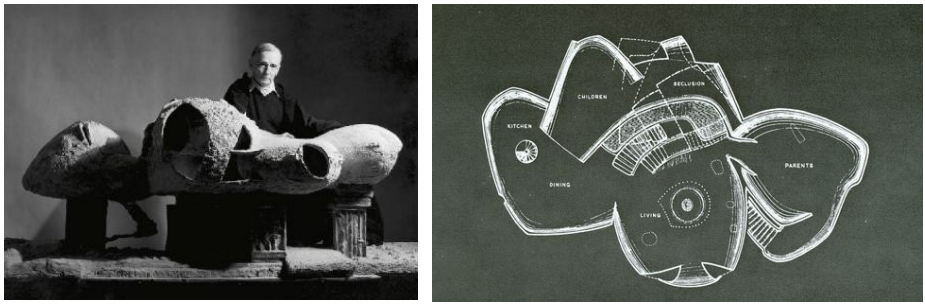
Özellikle parametreler ile tasarım arasındaki ilişkiyi açıklamak isteyen Moretti ortalama yirmi yıl sonra IBM (International Business Machines) 610 bilgisayarını kullanarak parametrik algoritmalarla "Twelform Milan Trienali" stadyumunu tasarlamıştır. Tasarımında gün ışığı, akustik, görüş açısı, stadyum geometrisi ve ekonomik maliyeti içeren on dokuz farklı parametre kullanmış ve bu parametreler arasındaki ilişkiyi ve parametrelerin tasarımla birlikteliğini değerlendirmiştir (Heidari ve diğerleri, 2018, s. 13) (Görsel 3).

Twelform Milan Trienali stadyumunun sürümleri aynı adı taşıyan parametrik mimari sergisinde sunulmuştur (Bucci ve Mulazzani, 2002, s. 114). Benzer şekilde Moretti sergiden sonra birkaç yıl içinde "Watergate Kompleksi"ni bilgisayar kullanarak tasarlamıştır (Livingston, 2002).



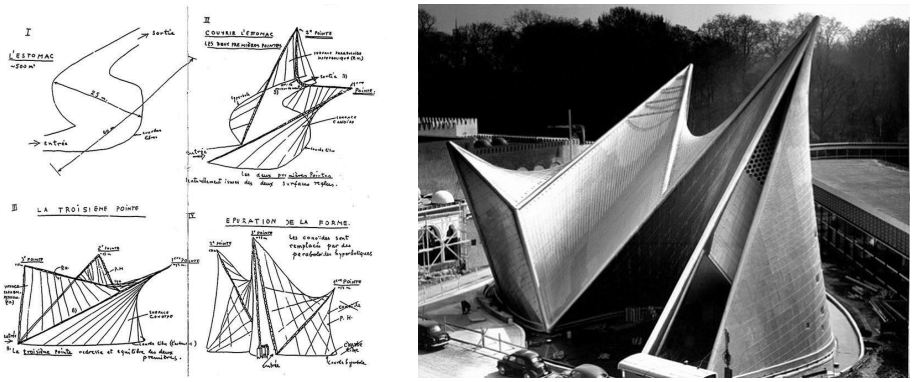
Görsel 3. Luigi Moretti, 1960, Twelform Milan Trienali Stadyumu / Twelform Milan Trienali Stadium. Danieldavids. Erişim: 31.05.2020. http://www.danieldavis.com/a-history-of-parametric/

1950 yılında Frederick J. Kiesler tarafından tasarlanan 'Endless House' geometrisinin oluşturması esnasında da bilgisayar teknolojilerinin kullanıldığı düşünülmektedir. Tasarımını yaptığı binanın köşelerinde ve iç duvarlarında ışığın bozulmadan odanın her köşesine ulaşmasını sağlayan aydınlatma parametresinin yer aldığı görülmüş ve bunun ancak bilgisayar kullanımı ile yapılabileceği öngörülmüştür (Görsel 4).



Görsel 4. Frederick J. Kiesler, 1950, Sonsuz Ev / Endless House. Archdaily. Erişim: 31.05.2020. https://www.archdaily.com/126651/ad-classics-endless-house-friedrick-kiesler

1958 yılında Le Corbusier ve Lannis Xenakis, Brüksel Dünya Fuarına Philips firması için bir pavyon tasarlamıştır. Pavyon tasarımında firmanın ses ve görsel konularda teknolojik üstünlüğünün gösterilmesi hedeflenmiştir. Tasarımın temasını Edgard Verese ait olan "Poem Electronique" isimli, 12 oktavlık şiir oluşturmaktadır. Ana kabuğu oluşturmada Xenakis bestenin, müzikteki bir noktadan diğer bir noktaya devamlı akışını geometrik bir biçim olan hiperbolik parabol olarak matematiksel algoritmasını çıkartmıştır. Kendisi de matematiksel algoritmalarla yazılmış, 12 oktavlık şiirin ritmik iniş ve çıkışlarını belirleyerek geometrik karşılıklarını analiz etmiştir.



Görsel 5. Le Corbusier ve Iannis Xenakis, 1958, Philips Pavyonu / Philips Pavilion. Wordpress. Erişim: 31.05.2020. https://mimaritasarimveelestiri.wordpress.com/2016/06/04/ceviri-kurami-uzerinden-bir-elestiri-iannis-xenakisin-muzik-mimarlik-eksenli-philips-pavyonu/

Görsel 5'te yer alan Phillips Pavyonu, deneysel mimari bir tasarım olsa da mimarlık ve teknolojinin birlikte kullanımı açısından döneminin çok ilerisindedir. Phillips Pavyonu'nun biçimsel yapısında ışık, renk, imge, ritim, ses ve zaman parametreleri kullanılarak tasarlanmıştır. Pavyonun tasarımında 12 oktavlık bir şiirin, algoritmik ve parametrik hesaplamalar ile çözümlenmesi günümüz parametrik tasarım anlayışı ile bütünleşmektedir.

1960'lı yıllarda elektronik çağın bina tasarımı üzerindeki etkisi kongre ve konferanslarda bahsedilmeye başlanmıştır. Aynı yıllarda havacılık endüstrisi tarafından çarpık yüzeyler ve hareketli uçuş yolu simülasyonları için kullanılan bilgisayar teknolojilerinin aynı yıllarda mimarlık tasarım alanlarında da kullanılabileceği öngörülmekte idi.

Mimarlıkta ilk defa bilgisayarın tasarım destekli kullanımı 1963 yılında Ivan Sutherland'ın Massachusetts Teknoloji Enstitüsü'nde yürüttüğü ve doktora tezi kapsamında yazdığı Sketchpad adlı programında gerçekleşmiştir. Sketchpad, "İnsan Makine Arasında Bir İletişim Sistemi" (Sketchpad, A Man Machine Graphical Communication System) başlıklı doktora tezinin özetinde Sutherland şöyle yazmıştı:

> Sketchpad'in kelime dağarcığına tamamen yeni tip koşulların eklenmesi çok kolaydır. Bu koşullar hesaplanabilir olan her şeyi içerebileceği için Sketchpad çok çeşitli sorunların çözümünde kullanılabilir. Örneğin Sketchpad, programda çizilen bir asma köprünün parçalarındaki güç dağılımını bulmak için kullanılabilmektedir (Aktaran Vardouli, 2012, s. 26).

Programda parametrik denklemlerin hesaplamalarını hızlandırmak amacıyla TX-Z bilgisayarı kullanmıştır. Sketchpad programında parametrik kavramı yerine atomik kısıtlamalar kavramı kullanılmıştır (Woodbury, 2010, s. 11). Atomik kısıtlamalar olarak nitelendirdiği sistemde birçok parametre kullanmıştır. Sketchpad'in parametreleri tasarımcı tarafından değiştirilerek, geometriyi yeniden ele alması ve yeni varyasyonları oluşturma kapasitesi dönemi için oldukça radikal ve yenilikçi bir anlayış olmuştur (Mendilcioğlu, 2017, s. 77). Sutherland'ın Sketchpad platformu, o zamanki ilk Computer Aided Disegn (CAD) sistemlerindendir. Bilgisayar ekranında kullanıcılar tarafından "kopyala", "taşı" ve "yapıştır" komutlarını uygulamak Sketchpad platformunda uygulamaktan çok daha fazla mümkündü. Buna rağmen günümüzde kullanılan parametrik tasarım yazılımlarının birçoğu Sutherland'ın Sketchpad platformu'ndan esinlenerek oluşturulmuştur.

Aynı yıl Sketchpad programının tanıtımı Spring Joint Computer Konferansı'nda yapılarak, birçok mühendis ve mimarın dikkati bilgisayar destekli tasarımın üzerine yoğunlaşmıştır.

Bilgisayarın tasarım alanlarında kullanımı 1980'li yılların ortasında üretilmesi ve bu süreçte bir çizim aracı olarak kullanılmasıyla başlamıştır. Özellikle mimari tasarımda 1990'lı yıllarda kabul görmüş ve formu canlandırmak amacıyla kullanılmıştır. Doğrusal olmayan üç boyutlu çizimler ile başlanmış, tasarım ve üretim alanında daha da gelişmiştir. Zamanla karmaşık geometriler ve çok eğikli yüzeyler farklı disiplinlerin ışığında mimarlık alanında etkisini göstermiştir (Özden, 2011). Aynı yıllarda Autodesk firması tarafından ilk vektör tabanlı bilgisayar destekli tasarım ve teknik çizim programı olan AutoCad geliştirilmiştir. 1989'dan beri CAD teknolojisi ile ilgilenen Mimar Frank Gehry CAD programının sadece tasarım alanında değil, mühendislik biliminde de etkisini göstereceğini bildirmiştir. Günümüzde de program çoğunlukla mimarlar, içmimarlar, tasarımcılar ve mühendisler tarafından kullanılmakta olup; inşaat, imalat, mekanik, tesisat ve elektrik gibi birçok alanda yer edinmiştir.

Programda iki boyutlu ve üç boyutlu çizimler yapılabilmektedir. Program sayesinde tasarım şekillenebilmekte, detaylandırılabilmekte ve üretilebilmektedir. Programı kullanıcılarına spesifik ve esnek tasarım imkanları sunmakta, analiz ve simülasyonlar yapılmasına olanak sağlamaktadır.

Programın mobil ve web uygulamaları her zaman her yerde çalışabilme özgürlüğü ve esnekliği sağlamaktadır. İlk çıktıkları yıllarda CAD yazılımları ile daha basit çizimler uygulanabiliyor iken, son yıllarda çıkan CAD programları ile kompleks yapıların tasarlandığı görülmektedir. 1998 yılında üretilen CAD programı kullanılarak tasarımın kavram aşamasından inşaatın bitim sürecine kadar karmaşık formların çözülmesini mümkün hale getirmiştir.

Ayrıca Mimar Frank Gehry, önceleri elle yaptığı tasarımların bilgisayardan daha hızlı ve daha duyarlı olarak yapıldığını bildirirken, daha sonra tasarımı eğmek, germek, bükmek gibi uygulamalar için yeni bir sistemin olması gerektiğini belirtmiştir. 1990'larda tasarımlarını optimize etmek ve doğrudan imalat, inşaat ve maliyet değerlendirmelerini yapabilmek için "Catia" programını geliştirmiştir. Gehry ofisinin IBM RISC 6000 bilgisayarında kullanılan bir yazılım olan Catıa programı mimaride "akıllı" dijital tasarım anlayışını da öncülük etmiştir. Catia yazılımı ile Los Angeles'ta bulunan Disney Konser Salonunun yüzey kaplamaları Parametrik Bezier eğrileri (veya vektörleri) ve 3D yüzey algoritmaları kullanarak tasarlanmış ve maliyet analizi yapılmıştır. Yüzey kaplamanın kalınlığı ve kesme süresinin maliyetleri düz yüzeylerden karmaşık yüzeylere kadar her alanda farklılık göstermiştir. Tasarım catia yazılımı aracılığla dijitalleştirilmiş ve ayarlamalar bilgisayar ortamında yapılabilmiştir. Ek olarak Gehry ve diğerleri tarafından yazılım teknolojilerinin gelişmesini destekleyen araştırma ve teknoloji merkezi olan Gehry Technologies'i kurulmuş ve gelecekte parametrik tasarımın, yani bina bilgi modellemesinin gelişmesine katkı sağlamıştır.

Bilgisayarı tasarıma yön veren bilgisayarı yardımcı tasarımcı olarak kullanan Mimar Gregg Lynn 1999 yılında yazdığı "Animate Form" isimli kitabında genetik sistemlerin ve kodların bilgisayarlar aracılığı ile uyarlanmasının mimari tasarıma getireceği olanakları ve gelişmeleri incelemiştir. Lynn, sonraki dönemlerde parametrik tasarımın oluşumunda sıklıkla kullanılacak basit ama yüksek parametrik kapasiteye sahip "Spline çizim mantığı"nı oluşturmuştur. Spline mantığı, vektörel bir yapıya sahip, sürekli eğriler yaratmak için bir dizi parametrik veriyle kontrol edilebilir, çekilebilir, gerilebilir ve değiştirilebilir bir sisteme dayalı önemli bir dijital ve parametrik çizim anlayışı olmuştur. Lynn ile aynı dönemlerde parametrik kriterler girilerek büyük kent altyapılarını tasarlamak için dijital hesaplama araçlarının kullanımını anlatan birçok proje yayımlanmıştır. Sonuç olarak 20. yüzyılda geleneksel yöntemlerle değerlendirilip analiz edilemeyecek veri tipleri üzerinde çalışabilmek söz konusu olmuş, parametrik tasarımla farklı alternatif öneriler sunmak olanaklı hale gelmiştir (Çolakoğlu, 2011, s. 205-208).

4. 21. Yüzyıl ve Parametrik Tasarım

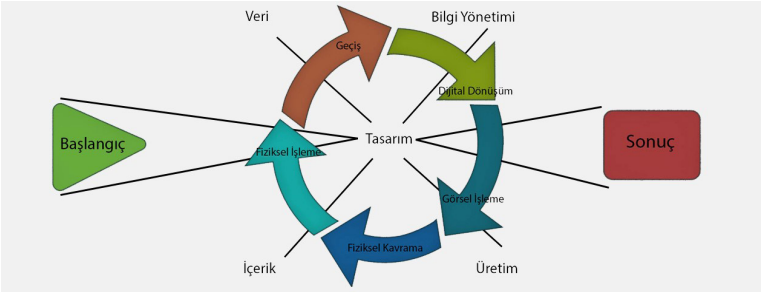
21. yüzyılla birlikte gelişimi hız kazanan teknolojinin üretim süreçleri üzerindeki etkisi, tüm disiplinler ile birlikte mimarlık alanında da kendini göstermiştir. 2000 yılından sonra hem bilgisayar teknolojisinde ki hızlı değişimler hem de mimarlığın yeni biçim kaynakları anlayışı, başta algoritmik, parametrik ve evrimsel tasarım gibi kavramların yayılmasına ve pek çok mimar tarafından kullanılmaya başlanmasına neden olmuştur. Özellikle bunların arasında parametrik tasarım mühendislikle olan uyumu, hemen her konuyu kaynak olarak kullanabilmesi, esnekliği ve getirdiği biçimsel çeşitlilik, üretim kolaylığı nedeniyle başta Zaha Hadid, Patrick Schumacher, Atelier Jean Nouvelle, Rem Koolhass, Gehry gibi mimarlar tarafından benimsenip tasarımlarında kullanılmaya başlanmıştır. Parametrik tasarımın yapıların istenen fiziksel ve işlevsel nitelik ve niceliklere uyumu, kullandığı algoritmaların hem sabitliği ama aynı zamanda da esnek ve türetilir olması tercih edilmesinde ki en önemli faktörlerden olmuştur. Parametrik tasarımın yapılarda istenen çevresel ve fiziksel faktörleri yani topografya, aydınlatma, iklimi, malzeme yapının fiziksel nitelikleri gibi nicelikleri algoritmalarla sabit tutarak yani kısıtlayarak tasarımın amaçlanan fiziksel faktörlerden uzaklaşmamasını sağlar ancak aynı zamanda da bu parametreleri esnek ve geliştirilebilir olarak kullanıp kendine özgü biçim alternatifleri türetebilmektedir.

Parametrik tasarımın tüm bu faydaları elbette kullanılan parametrik tasarım araçları ve yazılımları sayesinde olmaktadır. Günümüzde birçok mimar tarafından kabul gören ve 2008 yılında itibaren gelişmeye başlayan parametrik modelleme araçları, tasarımcının ilişkisel düşünerek tasarım parametreleri arasındaki ilişkileri modellemesine ve kurduğu algoritma yoluyla tasarım varyasyonları oluşturmasına olanak veren araçlardır (Woodbury, 2010). Görsel ve yazılı görsel algoritma düzenleyiciler olarak iki grupta incelenen parametrik tasarım araçları, kullanıcılara iki farklı modelleme alanı sunmaktadır. Bir alan geometrinin görüntülenmesini diğer alan algoritmanın oluşturulması ve düzenlenmesini sağlamaktadır. Rhinoscript (McNeel), Mayascript (Autodesk) ve Generative Components (Bentley) yazılı parametrik ortamlara; Grasshopper (McNeel) ve Dynamo (Autodesk) görsel parametrik ortamlara örnek olabilir. Fakat yazılı yazılımlar, Java gibi ayrıntılı kodlama bilgisi gerektirdiği için görsel işlerle uğraşan kullanıcılar için uygun olmadıkları gerekçesiyle eleştirilmiş, görsel algoritma düzenleyici içeren parametrik tasarım araçları önerilmiştir (Çinici ve diğerleri, 2008 s. 16-23).

Kullanılan bilgisayar yazılımı parametrik tasarımın oluşma sürecinde en büyük role sahiptir. Yazılım sayesinde kullanılan nitel ve nicel parametreler belirlenmekte, belirlenen parametreler arasındaki ilişki tasarlanmakta, tahmini geometri ve model oluşturulmakta, oluşan modelden sonra parametrelerde yapılacak en küçük değişiklik modelin güncellenmesini sağlayarak son ürün (sonuç) elde edilmektedir (Görsel 7).

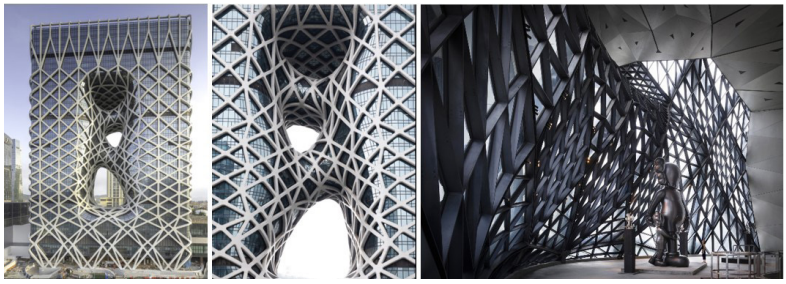
Parametrik tasarımın bu oluşma sürecinde kullanılan tüm aşamalar birbiri ile ilişki içerisindedir (Harding ve diğerleri, 2013, s. 67-76). Aşamalar arasındaki ilişki değiştirilebilir

ve geri dönülebilir olduğundan tasarım süreci doğrusal değil geri dönüşümlü bir şekilde ilerlemektedir.



Görsel 7. Schnabel Marc Aurel, Karakiewicz Justyna Anna, 2007, Tasarım Döngüsü / Design-Cycle. Schnabel MA., Karakiewicz J. (2007). Rethinking Parameters in Urban Design. *International Journal of Architectural Computing 5*, s. 88.

Parametrik tasarımda akla gelen en yaygın yazılım Grasshopper olup, birçok disiplinde farklı eklentiler sağlamakta ve kentsel planlama, çevre analizi, sonik çalışma, tıp, mimari, yapısal çalışma, mühendislik, moda ve dekorasyon vb. birçok disiplinde çalışmaya imkân vermektedir. Ayrıca birçok eklentiyi aynı anda çalıştırarak disiplinler arası çalışma yapmayı kolaylaştırır. Grasshopper'ın diğer programlara göre en büyük avantajı, programlama deneyimi çok düşük olan kullanıcıların bile grafik formülleri değiştirerek bileşenler arasındaki ilişkileri yönetmesi sonucu parametrik model oluşturmalarını sağlamasıdır. Ücretsiz bir yazılım olmasından dolayı çok sayıda kullanıcı tarafından tercih edilmektedir. Grasshopper programı, yeni bir yazılım olsa da parametrik tasarım kullanan tasarımcılar arasında yüksek kullanıcı sayısına sahiptir (Khabazi, 2009). Programda bileşenler girdi ve çıktı ilişkisi ile ilerlemektedir. Parametreler arasında kurulan bağlantıda bir parametreyi ifade eden girdi başka bir parametre ile ilişkili olarak çıktısını parametrik bir denklem sayesinde (ağ sistemi) oluşturmaktadır. Bu parametreler ve ilişkileri sonucunda model güncellenerek yeni geometriler oluşturarak kullanıcıya tasarım alternatifleri sunar. Bu yapılara örnek olarak Disney Konser Salonu (Görsel 6), The Gherkin (Norman Foster) ve Morpheus Hotel (Zaha Hadid Architects) (Görsel 8) gösterilebilir.



Görsel 8. Zaha Hadid Architects, 2013–2018, Morpheus Otel / Morpheus Hotel. Zaha Hadid Architects. Erişim: 31.05.2020. https://www.zaha-hadid.com/architecture/city-of-dreams-hotel-tower-cotai-macau/

2012 yılında Zaha Hadid Mimarlık tarafından Makao'da tasarımına başlanan hotel, Çin'in geleneksel form ve şekillerinden esinlenerek tasarlanan ve işlevsel olarak karmaşık birçok mekânın bir arada çözümlendiği komleks bir yapıdır. 770 konuk odasının yer aldığı hotel içerisinde restoran, barlar, eğlence mekânları yer almaktadır. Zaha Hadid Mimarlık proje direktörü Viviana Muscettola tasarımı ve süreci ile ilgili olarak yapının geleneksel tasarım yöntemlerinden farklı bir anlayışla tasarlandığını optimal düzenlemelerin yapısal uyumluluk ile heykelsi bir görünüm sağladığını ifade etmiştir. Tasarımda parametrik tasarım yöntemi ile model oluşturulduğunu hotelin tüm estetik, yapısal ve imalat süreçlerinin parametrik tasarım yazılımları ile kusursuz bir anlayışla bütünleşerek çözümlendiğini ifade etmektedir.

Parametrik tasarım yöntemi günümüzde tasarımcıların hayal ettiği sınırlarında ötesini zorlayan bir anlayışla tüm tasarım problemlerinin çözülmesine olanak sağlamakta ve geleceğin tasarımcılarına da ilham vererek günümüz tasarım anlayışını etkilemektedir.

Sonuç

Teknolojinin gelişmesiyle birlikte parametrik tasarımın kavramsal (yapı) ve düşünce pratiğine dair birçok gelişme yaşanmıştır. Parametrik tasarım, tasarıma dair bilginin ve düşüncesinin oluşturulabilmesi, geliştirilebilmesi ve üretilebilmesi için günümüzde önemli bir tasarım yöntemi tanımlanmaktadır. Parametrik tasarım, modelin ya da ürünün tasarlanmasından çok tasarım sürecinin incelenmesi ve analizini ön planda tutmaktadır. Bilgisayar destekli çizimden, bilgisayar destekli mimari tasarıma ve parametrik tasarıma doğru bir geçişin yaşandığı günümüzde sayısal tabanlı tasarım ortamı kendini göstermektedir. Önceleri matematik bilimi ile ortaya çıkan parametrik tasarım kavramsal olarak, 20. yüzyıl tasarımcı, mimar ve iç mimarların üzerinde düşünmeye ve tasarımlarında kullanmaya başladığı yıllar olmuştur. Parametrik tasarım bu dönemde yapılan konferans, etkinlikler ve programlar aracılığıyla kendini göstermiştir. 21. yüzyıla gelindiğinde dijital teknolojinin de gelişmesiyle birlikte daha çok hesaplamanın yapıldığı tasarım sürecine girilmiştir. Gelişen yazılım ve araçlar parametrik tasarımın gerek kavramsal gerekse düşünce pratiğinde gelişmesine imkân sağlayacaktır. Tasarım, kavramsal bilgisinin ve düşünce ortamın sağladığı olasılıkların birlikteliği ile gelişecektir. Bu doğrultuda gelecekte parametrik tasarımla oluşturulacak model ya da ürünün simülasyonlar ve çevresel analizler yapabilen programlar ile etkileşime geçebilmesi önerilmektedir.

Kaynakça

Alafandy, A. F., Al-Kazzaz, D. (2018). Specifications for Building a Parametric Model in Digital Architectural Designs. *Journal of University of Babylon for Engineering Sciences*, 26, s. 179-219.

Aslan, Ş., Kızıltepe, F. (2020). Bauhaus Ekolü'nün Değişen Paradigmaları: Tasarım Eğitimini Yeniden Düşünmek. D. İnan ve A. Cengizkan (Ed.). *Bauhaus 100+TR*, s. 300-320. Ankara: TED Üniversitesi Mimarlık Fakültesi Yayınları.

Hernandez, Carlos R. (2006). Thinking Parametric Design: Introductioning Parametric Gaudi. *Design Studies*, 17, s. 309-324.

Bucci, F., Mulazzani, M. (2002). *Luigi Moretti: Works and Writings*. New York: Princeton Architectural Press.

Çinici, Ş. Y., Akipek, F. Ö., Yazar, T. (2008). *Computational Design, Parametric Modelling and Architectural Education*. İstanbul: Şafak Publishing.

Çolakoğlu, Birgül. (2011). Özel Dosya: Mimarlıkta Sayısal Tasarım 2010: Teknolojiler, Yöntemler ve Bilgi Yönetimi İşlemsel: Bilim-Tasarım-Düşünce ve Mimarlık. *METU Journal of the Faculty of Architecture*, s. 205-208.

Dana, James Dwight. (1837). On The Drawing of Figures of Crystals. *Ibid*, 33, s. 32-50.

Davis, Daniel. (2013). A History of Parametric. Erişim: 25.05.2020. http://www.danieldavis.com/a-historyof-parametric

Ertürk Gaucher, Şule. (2018). *Kentsel Ölçekli Tasarımlarda Esnek Çözümler İçin Parametrik Metotların Kullanımı*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul.

Gane, Victor. (2004). Parametric design – a paradigm shift? Erişim: 25.05.2020. https://dspace.mit.edu/handle/1721.1/28478#files-area.

Gallo, G., Pellıtterı, G. (2018). Luıgı Morettı, from History to Parametric Architecture. W. Huang, M. Williams, D. Luo, Y. Wu, Y. Lin (Ed.). *In Learning, Prototyping and Adapting, Short Paper Proceedings: The 23rd International Conference on Computer-Aided Architectural Design Research in Asia (CAADRIA): 17-20 May 2018*. Beijing, China: Design. Erişim: 04.04.2020. http://hdl.handle.net/10447/379481

Harding, J., Joyce, S., Shepherd, P. ve diğerleri. (2013). Thinking Topologically at Early Stage Parametric Design. Hesselgren, L., Sharma, S., Johannes, W., Baldassini, N., Bompas, P., Raynaud, J. (Ed.). *Advances in Architectural Geometry 2012*, s. 67-76. Viyana: Springer.

Heidari, A., Sahebzadeh, S., Sadeghfar, M., Taghvaei, E. B. (2018). Parametric Architecture in It's Second Phase of Evolution. *Journal of Building Performance Simulation*, 9, s. 13.

İnceoğlu, M., İnan, B. (2020). Bilgisayar Destekli Tasarımın Gelişimi: Yeni Bir Mimari Metodoloji Olarak YBM. *GSI Journals Serie C: Advancements in Information Sciences and Technologies*, 3, s. 47-65.

Janssen P., Kaushik, V. (2013). Skeletal Modelling–a Developmental Template for Evolutionary Design. Erişim: 04.05.2020. https://www.researchgate.net/publication/261289476_Skeletal_Modelling_A_Developmental_Template_for_Evolutionary_Design

Khabazi, Mohamad. (2009). Algorithmic Modelling with Grasshopper. Erişim: 22.05.2020. http://s3.amazonaws.com/mcneel/grasshopper/1.0/docs/en/Algorithmic Modelling.pdf

Kilpatrick, James. (1985). *The Writer's Art*. New York: Andrews Mcmeel Publishing.

Kolarevic, Branco. (2009). *Design and Manufacturing Architecture in The Digital Age*. New York: Taylor Francis.

Livingston, Mike. (2002). Watergate: The name that branded more than a building. *Washington Business Journal*. Erişim: 10.04.2020. https://www.bizjournals.com/washington/stories/2002/06/17/focus11.html

Mendilcioğlu, Rıza Fatih. (2017). *Parametrik Tasarım Yönteminin Sürdürülebilir İç Mekânlarda Doğal Aydınlatmaya Etkisi*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Hacettepe Üniversitesi, Ankara.

Oxford Advanced Learners Dictionary. Erişim: 15.05.2020. https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/

Özden, Onur. (2011). *Sayısal Mimarlık Uygulamalarının Yapım Süreçlerinin İrdelenmesi*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Dokuz Eylül Üniversitesi, İzmir.

SANAT YAZILARI, 2020; (4): 559-584 / ARAŞTIRMA MAKALESİ

1980'Lİ YILLARDA ANKARA VE İSTANBUL'UN KAMUSAL ALAN HEYKELLERİ*

PUBLIC SPHERE SCULPTURES OF ANKARA AND İSTANBUL IN 1980s

ARŞ. GÖR. **BEGÜM SÖNMEZ**
Anadolu Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü
Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Anabilim Dalı
begum.sonmez@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-0521-4169

Öz: *Bu çalışmada, Ankara ve İstanbul'un kamusal alan heykelleri, 1980-89 döneminin kültürel, sanatsal ve siyasi ortamı göz önüne alınarak incelenmiş ve değerlendirilmiştir.*

12 Eylül 1980 darbesi ile birlikte pek çok alanda görülen değişimler sanata da yansımış, bu yansıma özellikle kamusal alanda yankı bulmuştur. Makalede, 12 Eylül'den sonra yıkılan ve yapılan heykellere bakılarak, dönemin sanata bakış açısı ve hükümetler ve yerel yönetimlerin, kamusal alanda sanat üzerinde etkileri anlatılmaya çalışılmıştır. Bu bağlamda, kamusal alandaki sanat ve sanatı yönlendirenler tartışılmıştır. Dönemin bilgisine ulaşılan söz konusu heykelleri, makalenin sonunda liste hâlinde verilmiştir. Makale, Atatürk heykellerinden kısaca bahsetmekle birlikte, onların dışındaki heykellere odaklanmıştır. Bunun sebebi, dönemin Atatürk heykellerinin daha önceki araştırmalarda kapsamlı bir şekilde ele alınmış olmasına rağmen diğer heykellerle ilgili kapsamlı bir çalışmanın yapılmamış olmasıdır.

Anahtar Sözcükler: *Kamusal Alanda Sanat, 1980-89 Dönemi, Heykel, Ankara ve İstanbul Heykelleri, Politika ve Sanat.*

* Bu makale, yazarın Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı'nda, 2015 yılında tamamladığı "1980'lerde Kamusal Alan Heykelleri: Ankara ve İstanbul" başlıklı yüksek lisans tezinden üretilmiştir.

GELİŞ TARİHİ: 04.03.2020 | **KABUL TARİHİ:** 18.09.2020

Abstract: *In this study, the sculptures of public sphere in Ankara and İstanbul are examined and evaluated in the light of cultural, artistic and political environment of the 1980-1989 period.*

The fluctuations in numereous fields as a result of the 12 September 1980 military coup d'état are observed in the art scene of the era as well, such a reflection had its repercussions particularly in the public sphere. By focusing on the erected and demolished sculptures of the aftermath of 12 September, the study aims at an explanation on how the goverments and the local administrations viewed art in the public sphere. In this context, art in the public sphere and actors behind the creation have been discussed. According to information gathered on the sculptures in question is listed at the end of the article. This article mainly focuces on sculptures other than statues of Atatürk. The study mentions Atatürk statues briefly, but focuses on the other sculptures. The reason for this is that although the Atatürk statues of the period were handled comprehensively in previous studies, a comprehensive study was not conducted on the other sculptures.

Keywords: *Art in Public Sphere, The 1980-89 Period, Sculpture, Sculptures of Ankara and İstanbul, Politics and Art.*

Giriş

Türkiye'de kentlerde heykellerin boy göstermeye başlaması, Osmanlı İmparatorluğu'nun son döneminde yapılmış olan birkaç ve Cumhuriyet'in ilânından sonra yapılmış iki anıt-heykel dışında esasen Atatürk heykelleri ile başlamıştır. Atatürk heykelleri, yeni ideolojiyi halka benimsetmek için kentlerde yer almaya başlamış, henüz yerli yetkin heykeltıraşlar yetişmediği için bu heykeller yabancı heykeltıraşlara yaptırılmıştır. Bu heykellerin haricinde kamusal alanda heykel, 1930'lu yıllardan 1963 yılına kadar az sayıda örnekle kendine yer bulabilmiştir. Bu tarihe kadar anıtlarda/heykellerde sanatçıların özgün yaratımları görülmemektedir. 1963'te Semahat Acuner'in yaptığı, Beyazıt Meydanı'na[1] yerleştirilen *Hürriyet Anıtı* ile Türkiye kamusal alanında daha önce anıt-heykellerle sağlanan görsellik açısından bir dönüşüm başlamıştır denebilir. Çünkü ilk kez soyut anlatımlı ve özgün yaratıyla yapılmış bir heykel kamusal alanda yer almıştır. 1966'da Kuzgun Acar tarafından Emek İşhanı'na yapılan Kuşlar rölyefi de Ankara'nın bu anlamdaki ilk örneği olmuştur (Sönmez, 2015, s. 1). Bu tarihlerden sonra açık alanlarda görülen heykel uygulamalarında sanatçıların daha bireysel yönelimlerle eser verdiği görülür. Elbette ki bu tarihten sonra da Atatürk heykelleri yapılmış, 1960 ve 1971 askerî müdahaleleri ile Atatürk heykelleri yapımında artış yaşanmış ancak yine de Erken Cumhuriyet Dönemi'nde olduğu gibi kamusal alan heykelinde, Atatürk, 80'lere kadar başat rol oynamamıştır. Ankara ve İstanbul dışındaki kentlerde günümüzde olduğu gibi, bu kentlere oranla daha az heykel üretimi görülmüştür. Bu nedenle kamusal alanda Atatürk'ün başat rol oynamadığı dönemlerden, çalışmanın odağa aldığı iki kent dışındaki kentler için söz edilemez.

1980 askerî müdahalesi, kendinden önce gelen müdahalelerden daha farklı bir profil çizmektedir. 12 Eylül ideolojisi Atatürkçülüğün[2] restorasyonunu hedeflemiştir. Bu dönemde Kemalist ideoloji sağ görüşe yaklaşmış ve daha baskıcı bir tutum içine girmiştir (Sönmez, 2015, s. 10; Bora, 2009, s. 363). Dönemin siyasi iklimini ifade eden ve Aydınlar Ocağı'nın geliştirdiği "Türk-İslam sentezi"nden Atatürkçülüğün restorasyonunda yararlanılmış, bu sentez Atatürk Kültür, Dil ve Tarih Yüksek Kurumu'nun (AKDTYK) oluşturulması, TRT ve YÖK kadrolarının belirlenmesi gibi alanlarda kendini göstermiştir (Sönmez, 2015, s. 10; Taşkın, 2009, s. 573; Aydın ve Taşkın, 2014, s. 342). 1983'te yapılan seçimlerle başbakan olan Turgut Özal ve onun partisi Anavatan (ANAP) da bu sentezin sürmesine destek vermiştir. 1984 yerel seçimleriyle İstanbul'da ANAP'tan Bedrettin Dalan; Ankara'da yine aynı partiden Mehmet Altınsoy belediye başkanlığına gelmiştir.

12 Eylül ile birlikte Türkiye kamusal alan heykeli, önemli ölçüde baskı altında kalmış, dönemin sanatsal anlayışıyla paralellik gösterememiştir. 80'lerde kamusal alan heykelinde Ata-

---

[1] Meydanın o dönemdeki adı "Hürriyet Meydanı"dır.

[2] "Atatürkçülük" ve "Kemalizm" kavramları, bazen aynı anlamlarda kullanılmış bazen ise ayrı ideolojik düşünceleri temsil etmiştir. Bu konuda pek çok araştırmacı farklı fikirler ortaya koymuşlardır. Konu hakkında ayrıntılı bilgi için bakınız; Tanıl Bora ve Murat Gültekingil. (Ed.). (2009). *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Cilt 2 Kemalizm*. İstanbul: İletişim Yayınları.

türk'ün yine başat rol oynadığı söylenebilir. Bu makale, kamusal alanda dönemin Atatürk heykelleri dışında kalan heykel üretimine odaklanarak dönemin siyasi ortamının ve baskın düşüncelerinin izlerini heykeller üzerinden sürmektedir.

Milliyetçilik ve Tarihsel Kişiliklerin Ön Plâna Çıkarılması

1980'ler, Atatürk heykelleri[3] açısından en ilginç dönemdir. 1981 yılı, Mustafa Kemal'in doğumunun yüzüncü yılı olması nedeniyle, UNESCO tarafından Mustafa Kemal, "çağa damgasını vuran önder" seçilmiş ve tüm dünyada "Atatürk Yılı" ilân edilmiştir. Mustafa Kemal bundan sonra hem anıtlarla hem de başka nesnelerle sıkça simgelenmiş, ayrıca bu dönemde Atatürk konulu resim, heykel, pul ve afiş yarışmaları düzenlenmiştir (Sönmez, 2015, s. 40; Milliyet Sanat, 1980, s. 57).

1980 sonrası Atatürk anıtlarının yerleştirildiği mekânlarda çeşitlilik önceki dönemlerdekine göre oldukça fazladır. Bu dönemde pek çok kuruluş ve kurumda Atatürk anıtları görülebilmektedir (Sönmez, 2015, s. 42; Tekiner, 2010, s. 196-97). Bu anıtların tartışma konusu olmasının en önemli nedenlerinden biri, pek çoğunun estetik değer gözetilmeden yapılmış olmasıdır. Cumhuriyet'in ilk yıllarından beri Atatürk heykelleri, benzer kalıplarla yapılmış, 1980'lerde tek tip anıt üretimi, özellikle Tankut Öktem ve Necati İnci'nin fabrikasyon heykelleriyle devam etmiş, birkaç farklı örnek dışında pek çok birbirine benzeyen Atatürk heykeli bu dönemin kamusal alanında yer almıştır (Sönmez, 2015, s. 47).

1980'lerde Türkiye kamusal alanının Mustafa Kemal'den sonra en çok karşılaştığı heykeller, tarihsel kişiliklerin heykelleridir. Tarihsel kişiliklerin heykelleri, dönemin siyasi iklimi ile uyumlu şekilde "Türk-İslam sentezi"ne vurgu yapmaktadır.

Bu konu başlığında ele alınacak heykellerden ilki, Tankut Öktem tarafından 1981'de yapılan, Bayrampaşa Fatih Parkı'nda bulunan ve İstanbul'un fethini simgeleyen *Fatih Anıtı*'dır (*İstanbul'un Kurtuluş Anıtı*) (Görsel 1). Anıtta, Fatih Sultan Mehmed, Akşemseddin, onun öğrencileri, Ulubatlı Hasan ve köylüler ile birlikte gösterilmiştir (Sönmez, 2015, s. 47).[4] Öktem'in başka anıtlarında da benzer kompozisyon kurgusunu kullandığı görülmektedir.

---

[3] Atatürk heykelleri konusunda kapsamlı bir çalışma için bkz. Tekiner, 2010.

[4] Klaus Kreiser, Tankut Öktem tarafından 1983 yılında yapılan *Orhangazi Atatürk Anıtı* ve *Fatih Anıtı*'nın yapısal açıdan ve içerik açısından benzerliğinden söz etmekte ve Fatih Anıtı için 1977 tarihini vermektedir (2002, s. 52). Ayrıca Öktem'in 1980 tarihli Magosa Özgürlük ve Atatürk Anıtı'nda ve Amasya Tamimi Anıtı'nda da (1981) aynı kompozisyon kuruluşunu kullandığı görülmektedir. Bu örnekler, bu üretimlerin sanatla ilişkisini sorgulatmaktadır (Sönmez, 2015, s. 47).

Görsel 1. Tankut Öktem, 1981, Fatih Anıtı (İstanbul'un Kurtuluş Anıtı). Kişisel Arşiv.

1980'lerin ikinci yarısından sonra İstanbul Belediyesi'nin "Türk Büyükleri" anıtları ile kenti donatmak istemesiyle bir proje yapılmış ve kentteki tarihsel kişiliklerin heykelleri artmıştır. Kentte yer alacak heykeller, İstanbul Anakent Belediyesi'nin danışma kurulu tarafından seçilmiştir. Bu kurul, Mimar Sinan ve Yıldız Teknik üniversiteleri rektörleri, sanat tarihçileri, mimarlar ve hukukçulardan oluşturulmuştur (Sönmez, 2015, s. 48; Köksal, 1987, s. 26).

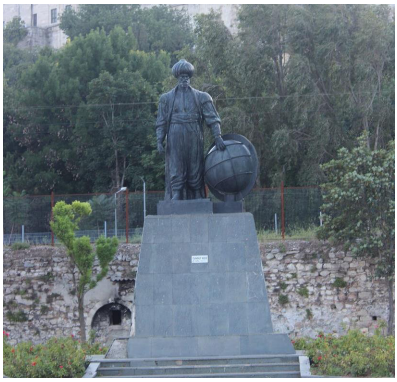
"Türk Büyükleri" projesi kapsamındaki heykellerin büyük çoğunluğu Haluk Tezonar tarafından yapılmıştır. Tezonar'ın heykelleri, bu dönemde yeni yapılan parklar ve meydanlara yerleştirilmiştir. 1977 yılında odun depoları kaldırılarak, halka açık bir park hâline getirilen Kasımpaşa Cezayirli Hasan Paşa Parkı'na 1985 yılında *Cezayirli Hasan Paşa*; 1986'da Sarayburnu sahiline *Turgut Reis* (Görsel 2) ve Bebek Parkı'na *Fuzuli*; 1987'de Perşembe Pazarı ile Haliç arasındaki yapıların kaldırılarak Haliç Parkı'na dönüştürüldüğü yere de *Mimar Sinan heykeli*[5] dikilmiştir.[6] *Fuzuli* heykelinin yapılış amacı oldukça ilginçtir. Dönemin İstanbul Belediye Başkanı Bedrettin Dalan, heykelle ilgili olarak şunları söylemiştir:

---

[5] Heykel, 2015'te bir süredir devam eden Perşembe Pazarı Sahil Yenileme Projesi kapsamında yapılan çalışmalar nedeniyle şantiye sahası içinde kalmıştır. Günümüzde çalışmalar bitmiştir ve heykel kolaylıkla görülebilir bir durumdadır.

[6] Bu çalışmaya zemin oluşturan tezde, bu heykellerin arasında Kasımpaşa Kuzey Deniz Saha Komutanlığı'nda yer alan Piri Reis heykelinden söz edilmiştir. Komutanlıkla ve buraya bağlı olan İstanbul Deniz Müzesi ile Şubat 2020'de iletişime geçilmiş, bunun sonucunda bu bahsedilen heykelin, Haluk Tezonar'ın Deniz Müzesi için yaptığı ve 1983 yılında koleksiyona giren on iki kaptan-ı derya büstünden biri olan Piri Reis büstü olabileceği anlaşılmıştır. Bu büst dışında başka bir Piri Reis heykelinin bilgisine ulaşılamamıştır.

Belki bilmiyorsunuz, Sovyetler Birliği'nde Fuzuli'nin bundan büyük bir anıtı[7] vardır. Sovyetler, Fuzuli Azeri dilinde yazdığı için ona sahip çıktılar. Yani Sovyetler'in heykelini diktiği bize ait bir insanın heykelini biz dikmezsek ayıp olurdu. İşte gelip geçen Sovyet gemileri görsün diye diktik onu Bebek Parkı'na (Sönmez, 2015, s. 48; Köksal, 1987, s. 25-26).



Görsel 2. Haluk Tezonar, 1986, Turgut Reis. Kişisel Arşiv.

Dalan'ın açıklaması, Fuzuli heykelinin yapılış amacının tamamen ideolojik bir temele dayandığını göstermekte, heykelleri seçme görevi için oluşturulan kuruldan ziyade birtakım kişilerin istek ve amaçlarının yapılacak heykelleri belirlediği sonucuna işaret etmektedir. Mimar Korhan Gümüş, (1988, s. 182) bir yazısında Dalan'ın İstanbul'u "bir gösteri mekânı" olarak kullandığından, yaptıklarıyla güç gösterisinde bulunduğundan söz etmektedir. Gerçekten de onun döneminde uygulanan "Türk büyükleri" projesiyle, özellikle Fuzuli heykeli konusundaki açıklamalarıyla Dalan, kendinden önce İstanbul'a başkanlık etmiş kişilerden daha farklı bir noktadadır. Atatürk heykelleri dışında kamusal alan ilk kez bu denli bir siyasi ideolojiyi yansıtacak şekilde heykellerle donatılmıştır. Bu proje kapsamında yapılan heykeller sayıca çok fazla olmasa da, üzerlerine yapılan açıklamalar ve konumlandırılma biçimleri kendine mahsustur.

Bayrampaşa'da bulunan Fatih Anıtı'ndan sonra kentte ikinci bir Fatih anıtı (Görsel 3) Türk Büyükleri projesi kapsamında yapılmıştır. Bu anıt için girişimler, 1985 yılında başlamıştır. İstanbul Anakent Belediyesi, bu anıtın, Boğaziçi Üniversitesi sırtlarındaki Duatepe'ye yapılmasını istemiş ve bu amaçla bir yarışma düzenlemiş; yarışmayı, Hüseyin Gezer kazanmıştır. Anakent Belediyesi'nin Fatih Köprüsü ile birlikte açılışını yapacağı bu dev boyutlu anıta Fatih Belediyesi sahip çıkmış ve anıt, İstanbul'un fethinin 534. yıldönümünde (29 Mayıs 1987) plânlandığından daha küçük ölçekte Fatih'teki İtfaiye Parkı'na konulmuştur (Sönmez, 2015, s. 49; Köksal, 1987, s. 24)[8]. Hem biçimsel olarak hem de içerik açısından eleştirilere uğra-

[7] Bahsedilen anıt, Azerbaycan'ın Bakü kentinde yer almaktadır. Yüksek kaidesinde iki insan ve bir köpek figürü bulunmaktadır (Sönmez, 2015, s. 48).

[8] Bu anıt da Türk Büyükleri Heykelleri projesi içindedir (Köksal, 1987).

yan heykel (Görsel 3), döneminin en çok tartışılan kent heykeli olmuştur. Anıtta, Fatih Sultan Mehmet, koşar hâlde gösterilmiş bir at üzerinde betimlenmiştir. Akşemseddin, Ulubatlı Hasan ve Ali Kuşcu figürleri de anıtta yer almaktadır (Sönmez, 2015, s. 50).

Görsel 3. Hüseyin Gezer, 1987, Fatih Sultan Mehmet Anıtı. Kişisel Arşiv.

Dönemin ANAP'lı Fatih Belediye Başkanı Yetkin Gündüz, bu anıt hakkında, Bedrettin Dalan'ın *Fuzuli* heykeli konusunda söylediklerine benzer biçimde bir açıklama yapmış, Fatih Anıtı'nın yakınında yer alan *Bozdoğan Kemeri'nin, Bizans'ın ilmini ve fennini temsil ettiğini, bu kemeri yırtan Fatih'in ve atının ise milletin gücünü temsil ettiğini* belirtmiştir (Sönmez, 2015, s. 50; Özbey, 2004). Anıt, başka yazarlar/sanatçılar tarafından da Türk-İslam sentezini simgelediği gerekçesiyle eleştirilmiştir. Bu görüşlere karşılık Gezer, anıtının Türk-İslam sentezini temsil etmediğini, çünkü Ulubatlı Hasan figürünü, silahsız ve barışçıl bir kişi olarak tasvir ettiğini söylemiştir (Sönmez, 2016, s. 50-51; Gündoğdu, 1994, s. 34-36).

1987 yılında Refah Partisi (RP) Genel Başkanı Necmettin Erbakan ise anıtı dinsel zemin üzerinden eleştirmiştir. Bir seçim toplantısında *Fatih Anıtı* üzerinden heykel yapılmasına karşı çıkması ve heykelleri "put" olarak nitelendirmesi (Sönmez, 2015, s. 51; Kreiser, 2002, s. 52-53), heykele bakışın, toplumun bir kesimi tarafından hâlâ değişmediğini göstermesi nedeniyle önemlidir (Sönmez, 2015, s. 51). Burada üzerinde durulması gereken bir başka nokta ise RP Genel Başkanının ve ANAP'lı belediye başkanının aynı heykel üzerinden farklı söylemlerde bulunarak, onu farklı siyasî görüşlere âlet etmiş olmalarıdır. Dönemin belediyeleri bu tür siparişleri verirken kentte sanatsal bir ifade aracı olarak değil, siyasi eğilimlerinin göstergesi olarak heykel yaptırmışlardır. Sanatçıların düşünceleri belediyeler ile ortak olmasa bile heykellerin yaptırılma amaçları bunları açıkça ortaya koymaktadır.

1980'lerde Ankara'da bu türde ele alınabilecek tek eser, 1986 yılında Yavuz Görey tarafından Türk Standartları Enstitüsü'nün bahçesinde yer almak üzere yapılan *II. Bayezid* heyke-

lidir[9] (Görsel 4). II. Bayezid, 1502 yılında Bursa'daki üretim ve piyasa standartlarını belirlemek üzere "Kanunname-i İhtisab-ı Bursa"yı yürürlüğe koymuş, böylece Osmanlı Devleti'nin bir alandaki ilk standartları oluşturulmuştur. Heykel, bu tarihsel vurguyu yapmak için Türk Standartları Enstitüsü'nün bahçesine yerleştirilmiştir. Bu heykelin, kurumun siparişi olduğu düşünülmektedir.

Görsel 4. Yavuz Görey, 1987, II. Bayezid. Kişisel Arşiv.

80'ler döneminde tarihsel kişiliklerin büstleri de yapılmış, ayrıca çeşitli devlet kademelerinde görev almış kişilerin, doktorların, sanatçıların büstleri, 1980'lerde çeşitli yerlere yerleştirilmiştir. Bu büstlerle ilgili bilgiler, anıtlar ve tam boy heykellere göre çok daha azdır (Sönmez, 2015, s. 52).

Dönemin kişisel ve toplu sergilerine bakıldığında ise bu sergilerde, kent heykellerinde görülen ifade ve form biçimlerinden çok farklı eserlerin yer almış olduğu anlaşılmaktadır. Dönemin değişen sanat anlayışı içinde Türk Büyükleri heykelleri, sanatsal açıdan ve içerik açısından birtakım eleştirilere uğramıştır. Örneğin heykeltıraş Erim Bayrı, cumhuriyetin ilk döneminde Almanya'dan getirilen heykeltıraşlara ve eserlerine değinerek, 80'ler Türkiye'sinde de aynı mantığın ürünü olan bir dizi Osmanlı heykeli gördüğümüzü ve bunların çağdaş form denemelerinden uzak olduğunu vurgulamıştır (Sönmez, 2015, s. 51; Bayrak, 1988, s. 50).

Anıtların amacı, kelimenin kökünden de belli olduğu üzere, toplum için önemli bir kişiyi veya bir olayı hatırlamak/unutturmamaktır. Bu nedenle toplumun, onları en çok görebi-

[9] Bu çalışmaya zemin oluşturan tezde, heykel bazı kaynaklardaki yanlış bilgiler sonucu Yıldırım Bayezid heykeli olarak belirtilmiştir. Fakat bu, yayını oluşturulurken yapılan araştırmalar sonucunda söz konusu heykelin II. Bayezid heykeli olduğu belirlenmiştir.

leceği yer olan kamusal alanlara yaptırılırlar. Bu başlık altında sözü edilen anıt-heykellere bakıldığında da bu toplumun geçmişinde önemli olmuş kişilerin, kahramanların ve hükümdarların yer aldığı görülmektedir. Söz konusu anıtlarla "tarihimize sahip çıkıyoruz" mesajı verilmek istenmiştir. Bahsedilen tarih, Osmanlı İmparatorluğu'nun tarihidir. Burada tekrar Fuzuli ve Fatih anıtları üzerine söylenenleri hatırlamak önemlidir çünkü "Sovyetler görsün diye" ve "Bizans'ın ilmini ve fennini temsil eden kemeri yırtan Fatih" ifadeleri politik bir üstünlük kurma ideallerini somutlaştırmaktadır. Bir yandan daha önce görülmemiş ölçüde ve mekânda Atatürk anıtı görülürken, bir yandan da Osmanlı İmparatorluğu'nun tarihsel kişiliklerinin anıtlarının sayısı artmıştır. Bu uygulama, tam olarak 80'lerin Türk-İslam sentezli yeni Atatürkçülüğünün sergilenmesidir. Temelinde Osmanlı'dan kopuşu barındıran Erken Cumhuriyet Dönemi Atatürkçü düşüncesi, 80'lerde Osmanlı İmparatorluğu ile yeniden bağ kuran bir hâl almıştır.

Serbest Konulu Heykel Uygulamaları

Bu bölümde yine siparişle oluşturulan ancak sanatçıların üretim süreçlerinde daha özgür oldukları örnekler ele alınmıştır. 1980'lerin kamusal alanında serbest konulu heykel uygulamaları açısından en önemli örnekler Ankara'dadır. Ankara'da, 1977-80 arasında belediye başkanlığı yapan Ali Dinçer döneminde, 1979 yılında, Ankara Park ve Bahçeler Müdürlüğü tarafından, "kenti plastik unsurlarla donatmak" projesi kapsamında, Burhan Alkar, Remzi Savaş ve Metin Yurdanur'a heykel siparişleri verilmiştir. Sanatçılar, maketler ve eskizler hazırlamış, bunlar belediyeye sunulmuş ve beğenilenlerin uygulanmasına karar verilmiştir (Sönmez, 2015, s. 53; Metin Yurdanur ile kişisel iletişim, 29 Mayıs 2015). Burhan Alkar'ın *Barış* ve *Atılım* heykelleri, o dönemde yeni oluşturulan Sakarya Caddesi yaya bölgesine; Remzi Savaş'ın *Fıskiye (Çeşme)*'si[10] (Görsel 5) Abdi İpekçi Parkı'na, *Uçuş* ve *Çift*'i, Sakarya Caddesi yaya bölgesine; Metin Yurdanur'un *Eller* heykeli, Abdi İpekçi Parkı'na, *Miras*'ı[11], Ankara Gar Meydanı'na (Sönmez, 2015, s. 53; Yasa Yaman, 2011, s.86-87; Savaş, 2009, s. 198-99), *Dayanışma*'sı ise Sakarya yaya bölgesine konmak üzere seçilmiştir (Sönmez, 2015, s. 53; M. Yurdanur ile kişisel iletişim, 29 Mayıs 2015). Bu heykellerden sadece bazıları 12 Eylül 1980'den önce yerine konulabilmiştir. Remzi Savaş'ın *Uçuş* ve *Çift* heykelleri yerine konulamadan, 12 Eylül müdahalesi gerçekleşmiş ve bu heykeller, soyut anlatımları nedeniyle beğenilmeyerek eritilmişlerdir. Heykellerin eritilen malzemesi başka bir heykeltıraşın çalışmasında kullanılmış ve konu ile ilgili Remzi Savaş'a bilgi verilmemiştir (Sönmez, 2015, s. 53; Savaş, http://remzisavas.tripod.com/giris/giris.htm). Metin Yurdanur'un *Dayanışma*[12] heykeli de darbeden önce yerine yerleştirilememiş (Sönmez, 2015, s. 53-54; M. Yurdanur

---

[10] 2015'te Metin Yurdanur ile yapılan görüşmede sanatçı heykelin fıskiye olarak tasarlanmadığını, 12 Eylül'den sonra bu hâline dönüştürüldüğünü söylemiştir ancak Remzi Savaş, eserini fıskiye olarak tasarladığını belirtmiştir (Remzi Savaş ile kişisel iletişim, 2020).

[11] Yurdanur, bu heykelinin kaldırılmasının düşünüldüğünü ancak sonradan dönemin Park ve Bahçeler müdürünün sayesinde heykelin kaldırılmaktan kurtulduğunu belirmiştir (M. Yurdanur ile kişisel iletişim, 2015).

[12] Sanatçı, birkaç yıl önce heykelinin çalındığını belirtmiştir.

ile kişisel iletişim, 2015), daha sonra Kent Kooperatifleri[13] başkanı olan Murat Karayalçın'ın 1983 yılında, Yurdanur'un bu heykelinden haberdar olması üzerine yapıt, Batıkent ilk yerleşim bölgesinde yer alan parka konulmuştur (M. Yurdanur ile kişisel iletişim, 2015).

Görsel 5. Remzi Savaş, 1979-80, Fıskiye (Çeşme). Kişisel Arşiv.

Burhan Alkar'ın *Atılım* heykeli, uzay çağına gönderme yaparak bu konudaki atılımları simgelemekteydi (Sönmez, 2015, s. 54; Önal, 1988, s. 4). Heykel, Çankaya Belediyesi'nin 1988 yılında, yaptığı çevre düzenlemeleri sırasında, yerinden sökülmüş ve çöpe atılmıştır (Sönmez, 2015, s. 54; Cumhuriyet 2 Mayıs 1988, s. 4; Hürriyet Gösteri, Haziran 1988, s. 44). Olay, dönemin basınında oldukça fazla yer bulmuş, büyük tepkilere sebep olmuş ve Güzel Sanatlar Eserleri Sahipleri Meslek Birliği (GESAM) ve Burhan Alkar, Çankaya Belediyesi'ne dava açmıştır. Alkar, davasının amacının, kendi heykelinin hakkını aramak dışında heykellere "el uzatmanın" kolay olmayacağı mesajını vermek için de olduğunu söylemiştir. Aynı caddede *Barış* isimli heykeli de bulunan sanatçı, *Atılım*'ın çöpe atılmasından önce belediyeye, çevre düzenlemesi nedeniyle eserlerin taşınması konusunda yardım edebileceğini söylemiş ancak belediye bunu kabul etmemiştir (Sönmez, 2015, s. 54; Önal, 1988, s. 4). GESAM ve Burhan Alkar'ın açtığı dava, 1989'da sonuçlanmış, heykeli söken DOKAP Yapı Şirketi ve Çankaya Belediyesi'nin, Alkar'a yedi yüz elli bin lira tazminat ödemesine karar verilmiştir (Sönmez, 2015, s. 55; Sargut, 1989, s. 10; Ersaraç, 2005, s. 14).

Bir havuzun içinde yer alan *Atılım*, bu olaydan önce de zarar görmüştür. Alkar, bu olayı söyle açıklamaktadır:

[13] Batıkent Konut Üretim Yapı Kooperatifleri Birliği (Kent-Koop)

> Atılım heykeline birkaç yıl önce bir kamyon çarpmış, heykelin bir bölümü eğilmişti. O halini görüp zabıtaya sorduğumda, 'sarhoşun birinin kamyonla havuza girdiğini' söyledi. Bir elektrik direğinin böyle bir zarara uğradığını tasavvur edin, bir zabıta memuru icabında yakasından yakalıyor. Ama heykelde böyle bir alışkanlık yok. Yani topluma mal olmuş bir heykel, elektrik direği gibi ışık vermediği, elle tutulur bir fonksiyonu olmadığı için kaale alınmayabiliyor. Bu duyarlılığa ulaştırmak lazım bu sanat dalını. Heykeli kaldırım taşı söker gibi söküyorlar ve aynı yere atıyorlar, çöp gibi... Heykele el uzatmanın kolay olmayacağı mesajını ulaştırmak lazım (Sönmez, 2015, s. 54; Önal, 1988, s. 4).

Sanatçının, Kızılay'da bulunan diğer heykeli *Barış*'ta[14] bir kadın ve erkek figürü, gökyüzüne güvercin uçururken gösterilmiştir. Burhan Alkar, 1988'de yapılan çalışmalar nedeniyle yeri değişen heykelin yerinin yanlış olduğunu belirtmesine rağmen bir değişiklik yapılmamıştır (Sönmez, 2015, s. 55; Önal, 1988, s. 4). Heykel, şu anda Selanik ve Tuna caddelerinin kesiştiği noktada bulunmaktadır.

Metin Yurdanur, hâlâ ilk konulduğu yerde bulunan *Eller*'in çalışan, üreten ve yaratan elleri simgelediğini belirtmiştir (Sönmez, 2015, s. 55; Bayat, 2001, s. 8).[15] *Miras* heykelinde, (Görsel 6) Nasreddin Hoca, bir sfenks üzerine ters binmiş olarak gösterilmiştir. Yurdanur, heykelinin on bin yıllık Anadolu uygarlığının bir sentezi olduğunu, geçmiş uygarlıkların bir ürünü olan Hitit sfenksi ile Anadolu uygarlığının bir ürünü olan Nasreddin Hoca'nın bu heykelde anlatıldığını belirtmiştir (Sönmez, 2015, s. 55; Bayat, 2001, s. 8).

Görsel 6. Metin Yurdanur, 1979-80, Miras. Kişisel Arşiv.

---

[14] 2006 yılında heykelin kolu kırılmıştır. Bkz. Lıcalı, 2006, s. 7. Ancak daha sonra onarılmıştır. 2017 yılında belediyenin çöp kamyonu heykele çarpmış, heykel zarar görmüştür (Cenikli, 2017). Heykel, 2018'de Burhan Alkar ve öğrencileri tarafından onarılarak yerine konulmuştur. Ancak Alkar, çevredeki binalardan dolayı, daha iyi ışık alması için heykeli güneşe çevirdiklerini belirtmiştir (Milliyet, 23 Nisan 2018, https://www.milliyet.com.tr/yerel-haberler/ankara/burhan-alkarin-baris-heykeli-yeniden-kizilayda-12748796).

[15] Heykelin toplum tarafından bir ifade aracına dönüştürülmesi, söz konusu eserin taşıdığı anlam bakımından toplumda bir karşılık bulduğunu ve benimsendiğini göstermektedir.

1982 yılında, Ortadoğu Teknik Üniversitesi, Mimarlık Fakültesi önünde, Amerikalı heykeltıraş Rolf Westphal[16] (1945-2016) tarafından yapılan *İsimsiz*[17] heykel (Görsel 7) bulunmaktadır. Heykel, kırmızı, sarı ve turuncu blokların yükseltiler üzerine yatay olarak yerleştirilmesiyle oluşmuştur[18] (Sönmez, 2015, s. 56). Westphal, bir röportajında, heykelinin herhangi bir şeyi simgelemediğini, ODTÜ mimarisine karşıtlık getiren bir görsel imge sağlamış olacağını söylemiştir. Ayrıca eserinin, mimarlık ve mühendislik ilkeleri kullanarak oluşturulduğu için "işlevsel olmayan mimarî" olarak tanımlanabileceğini belirtmiştir (Pultar, 1982, s. 4). Bu heykel, formuyla, dönemin uygulamaları arasında daha farklı bir yerdedir. Ancak bu yapıtın, bundan önce sözü edilen heykeller gibi kentin içinde yer almaması, bir üniversite kampüsünde bulunması nedeniyle dâhil olduğu kamusallığın öncekilerden farklı olduğu göz önüne alınmalıdır.

Görsel 7. Rolf Westphal, 1982, İsimsiz. Kişisel Arşiv.

ODTÜ'de 80'lerde yapılan başka bir heykel, Burhan Alkar tarafından yapılan, 1986 tarihli *Uzay ve Gençlik Heykeli*'dir. Heykel, bir havuzun ortasında yer almaktadır ve biri genç kadın ve biri genç erkek olmak üzere iki figür gökyüzüne doğru uzanırken gösterilmişlerdir (Sönmez, 2015, s. 56).[19] Westphal'ün heykeli gibi bu heykelin de daha kısıtlı bir kamusallığı bulunmaktadır.

80'ler döneminde İstanbul ve Ankara'da ağaç heykeller de yapılmıştır. Kuruyan ağaçların değerlendirilmesiyle ortaya çıkan bu heykellerin ilki, 1985'te İstanbul'da Beşiktaş Kay-

---

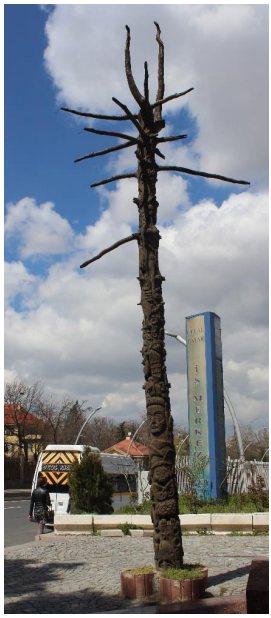
[16] Rolf Westphal, 1981'de ODTÜ'ye gelmiş ve iki yıl burada ders vermiştir (Sanatatak, 6 Temmuz 2016, http://www.sanatatak.com/view/rolf-westphalin-tfaiye-meydanindaki-heykeli-yikildi). Bilginin alındığı bu kaynakta Ankara İtfaiye Meydanı'nda yıkılan başka bir heykelin de Rolf Westphal'e ait olduğu yazılmıştır ancak heykel, Otto Herbert Hajek'e aittir).

[17] Heykelin adı, bir internet sitesinde "Yok" olarak verilmiştir. Bkz. http://www.bilhenrygallery.com/westphal/ (Tiryaki, 2006, s. 35).

[18] ODTÜ'lü öğrenciler arasında bu heykelin gölgesinin "ATA" yazısı oluşturduğuna dair bir söylenti vardır (Tiryaki, 2006, s. 35).

[19] ODTÜ öğrencileri arasında bu heykel, "C Heykeli" olarak bilinmektedir. Heykel, kompozisyon olarak Barış heykeline çok benzemektedir.

makamlığı önünde gerçekleştirilmiştir. Kaymakamlığın önünde yıkılma tehlikesinden ötürü kesilen ağaç, dönemin kaymakamı Atilla Vural'ın desteğiyle Güzide Tezeller tarafından heykele dönüştürülmüş (Sönmez, 2015, s. 56; Sanat Çevresi, 1985, s. 83)[20], mimar Murat Eriç'in yardımıyla dikilmiştir (Sanat Çevresi, 1985, s. 83). Dönemin diğer ağaç heykelleri, Ankara'da Oğuz Ermumcu tarafından yapılmıştır. Bu ağaç heykellerden bir kısmı, 1989-91 yılları arasında Jandarma Genel Komutanlığı Sosyal Tesisleri'nde yapılmıştır (Sönmez, 2015, s. 57; İnan, 1995). Ermumcu'nun yaptığı diğer bir ağaç heykel, Atatürk Bulvarı üzerindeki Celal Bayar İş Merkezi/Türk Hava Yolları binası önünde bulunmaktadır. 1988 yılında yapılan *Doğa* isimli heykel (Görsel 8), yapıldığı zamanda Türk Hava Yolları yerinde bulunan Interbank'ın[21] müdürü Niyazi Erdoğan'ın katkılarıyla yontulmuştur.[22] Ağacın bir tarafını Necdet Odtekin işlemiştir (Sönmez, 2015, s. 57; Baydaş, 1989, s. 69; Sönmez, 2016, s. 356). Heykelin üzerindeki levhada "Aralık 1991" tarihi yer almaktadır ancak dönemin süreli yayınlarından edinilen bilgilere göre heykel, 1988'de yapılmıştır (Sönmez, 2015, s. 57; Sönmez, 2016, s. 356).[23] 80'li yıllarda, bu örneklerden başka ağaç heykele rastlanmamıştır.



Görsel 8. Oğuz Ermumcu, 1988, Doğa. Kişisel Arşiv.

[20] Heykel bugün yerinde yoktur. Beşiktaş Kaymakamlığı'nda esere ilişkin bir bilgi bulunmadığı öğrenilmiştir.

[21] Bu sırada iş merkezinin adı Gama-Güriş'tir (Sönmez, 2016, s. 356).

[22] Bu bilgiler, Celal Bayar İş Merkezi'nde teknik eleman görev yapan Ferdi Uğur ile 17.03.2015 tarihinde yapılan görüşmeden edinilmiştir.

[23] 2000'li yıllarda Atatürk Bulvarı'nda yapılan yol genişletme çalışmalarından önce Doğa, şimdiki yerinden birkaç metre daha ileride yer almaktaydı. Yol çalışmaları nedeniyle kaldırılmak istenen heykel, iş merkezi çalışanları tarafından şimdiki yerine alınmıştır. (Sönmez, 2015, s. 57; Ferdi Uğur ile yapılan görüşme; Sönmez, 2016, s. 356)

Bu dönemde siparişle değil, Ankara Belediyesi tarafından satın alınarak kamusal alanda sergilenen örnek, Erdağ Aksel'in 1989 yılında 2. Uluslararası İstanbul Bienali için İstanbul'daki Aya İrini Kilisesi'nin bahçesine konulmak üzere yaptığı *İrene İrene İçin Ölçüler* isimli heykelidir (Sönmez, 2015, s. 57; İnan, 1995, s. 104). Yapıt, 1990 yılında Bahçelievler Adnan Ötüken Parkı'na yerleştirilmiştir (Sönmez, 2015, s. 58; Akpolat, 2004, s. 64).[24] Doğan Kuban (1989), Erdağ Aksel'in "Aya İrini'nin kütlesel yapı gerçeği ile karşıtlık yaratan modern bir dikilitaş, bir totem direği ya da mimarinin heykel yoluyla yorumunu önerdiğini" belirtmiştir. Belli bir mekân için tasarlanan heykelin, Adnan Ötüken Parkı'nda mekânla ilişkili anlamı yok olmuştur (Sönmez, 2015, s. 58).

80'lere bir heykel projesiyle giren Ankara, bu on yılı yine bir heykel projesiyle kapatmıştır. Proje, Ankara'nın Sosyaldemokrat Halkçı Parti (SHP)'li belediye başkanı Murat Karayalçın döneminde (1989-1994) "Çevresel Sanat Etkinlikleri" adıyla gerçekleşmiştir. Proje kapsamında Mehmet Aksoy *Periler Ülkesinde* (Görsel 9) ve Azade Köker *Tutku* isimli heykelleri yapmışlar (Sönmez, 2015, s. 58; Yasa Yaman, 2011, s. 87) ve bu eserler Altındağ Altınpark'a yerleştirilmişlerdir (Sönmez, 2015, s. 58).[25]

Görsel 9. Mehmet Aksoy, 1989, Periler Ülkesinde. Kişisel Arşiv.

Bu başlık altında incelenen heykeller içinde, konu seçiminin sanatçılara bırakıldığı uygulamalarda, *Eller, Atılım, Dayanışma, Periler Ülkesinde* ve *Tutku*'da olduğu gibi daha özgün tasarımlar ortaya çıkmaktadır. Konu seçimlerinin çeşitli yönetim kademeleri tarafından belirlendiği uygulamalar ise daha geleneksel çizgilerdedir.

---

[24] Heykel, şu anda yerinde bulunmamaktadır.

[25] 1994'te Refah Partisi'nden belediye başkanı seçilen Melih Gökçek, Mehmet Aksoy'un heykelini kaldırtmıştır. Bunun üzerine Mehmet Aksoy, dava açmış ve 2005 yılında heykelin yerine konulmasına, Melih Gökçek'in, Mehmet Aksoy'a 250 milyon lira manevi, 1 milyon lira maddi tazminat ödemesine karar verilmiştir (Sönmez, 2015, s. 58; Acar, 2005).

Serbest heykel uygulamaları içinde 80'li yıllarda İstanbul'da çok daha az örnek bulunmaktadır. Bunlardan biri yukarıda verilen ağaç heykeldir. Diğeri ise hâlâ ününü koruyan ve 1980 yılında İstanbul'da İlhan Koman tarafından yapılan *Akdeniz*[26] heykelidir. Dönemin Halk Sigorta Genel Müdürü Ali Neyzi Bey, bir arkadaşıyla birlikte İsveç'te yaşayan İlhan Koman'ı ziyaret ederek, ondan sigorta binasının önüne bir heykel yapmasını istemiştir (Sönmez, 2015, s. 56; Mengüç, 1987, s. 66). Yani heykel, belediye siparişi ile değil, bireysel siparişle yapılmıştır. Koman, "hareket ediyor hissi" veren bu heykelin, Akdeniz'in kirlenmesine bir gönderme yaptığını söylemiştir:

> ...o biraz sert bakar. Bana ne haltlar etmeye kalkıyorsunuz, gibilerden. Yani Akdeniz'in kirlenmesi, mahvolması var ya! Hem bütün vekarı ile duran hem de aynı zamanda korkutan bir kadıncağız. İşte orada hareket olayı, karşıdan bakıldığı zaman görülmez. Fakat biraz sağa sola yürümeye başladığı zaman insan, o sinetik yanılma ile hakikaten bir nevi titreşim hisseder (Sönmez, 2015, s. 56; Mengüç, 1987, s. 67).

Serbest Heykel Uygulamaları başlığındaki heykellere baktığımızda, bu heykellerin Ankara'da, İstanbul'a göre çok daha fazla olduğu görülmektedir. Bu konuya değerlendirme ve sonuç bölümünde tekrar değinilmiştir.

Diğer Anıt ve Heykel Uygulamaları

Bu başlık altında 1980'li yıllarda belediyeler, bakanlıklar ve çeşitli kuruluşların kentlerde ya da kendi kurum ve kuruluşlarında yer alması için verdikleri anıt ve heykel siparişleri ele alınmıştır. Söz konusu heykellerde genel olarak, kente ya da sipariş veren kurum/kuruluşa ait simgelerin konu edildiği görülmektedir (Sönmez, 2015, s. 59). Bu heykeller yukarıda yer alan gruplara girmezler çünkü tarihsel kişiliklerin heykellerinde olduğu gibi özellikle siyasi bir yön taşımamaktadırlar, serbest heykel uygulamalarında gördüğümüz gibi konu seçimi de sanatçılara bırakılmamıştır.

Bu tür anıtların en erken tarihlisi Ankara'da Hüseyin Gezer tarafından 1982 yılında yapılan *Polis Şehitleri Anıtı*'dır (Görsel 10). İçişleri Bakanlığı'nın[27] yanına yerleştirilmiş olan anıtın yapıldığı dönemdeki fotoğrafında, çokgen mermer bir kütleye sırtını dönmüş, birbirine sarılarak ağlayan anne ve kız çocuğu figürü bulunmaktadır ancak bu figürler günümüzde yoktur (Sönmez, 2015, 59; Gezer, 1984). Bugün İçişleri Bakanlığı'nın etrafı güvenlik önlemleri nedeniyle çevrildiğinden anıt, dışardan kolayca görünememektedir ancak bu düzenlemeden önce anıtın bulunduğu yer, banklarıyla bir park gibi işlev görmekteydi. 80'lerde Ankara'da yapılan *Seğmenler Anıtı* ve *Feyzullah Çınar Anıtı* da başka parklarda bulunan heykellerdir.

---

[26] Ankara Sanat'ın Aralık 1980 tarihi sayısında, "Koman'ın Heykeli" başlığıyla yer alan haberde heykelin adı "Ana" olarak belirtilmiştir (1980, s. 28). İlhan Koman'ın 2005 yılında Yapı Kredi Kültür ve Sanat tarafından gerçekleştirilen retrospektif sergisi nedeniyle heykel, Galatasaray'daki Yapı Kredi Kültür Merkezi önüne taşınmıştır. Aynı yıl içinde buradan, Levent'teki Yapı Kredi Plaza yerleştirilen heykel, 2014 İsrail protestoları sırasında birtakım göstericiler tarafından kırılmıştır. Akdeniz, sonradan onarılmış (Sönmez, 2015, s. 56) ve son olarak, 2017 yılında Galatasaray'daki Yapı Kredi binasına taşınmıştır.

[27] Bu çalışmanın üretildiği tezde bir hata sonucu anıtın yeri, Necatibey Caddesi olarak belirtilmiştir.

Görsel 10. Hüseyin Gezer, 1982, Polis Şehitleri Anıtı. Kişisel Arşiv.

Burhan Alkar'ın yaptığı 1983 tarihli *Seğmenler Anıtı*, Seğmenler Parkı'ndadır. Alkar, Ankara seğmenini at üzerinde bayrak tutarken ve saz çalarken tasvir etmiştir. Seğmenler Parkı'nın yapımına, Atatürk'ün 100. doğum yılına armağan olarak başlanmış ve park, 1983 yılında tamamlanmıştır (Sönmez, 2015, s. 59; Öztan, 2004, s. 296). İlerleyen yıllarda heykelde, sanatçının imzasının yer aldığı bölüm ve at figürünün dizginleri kırılmıştır (Sönmez, 2015, s. 59-60; Önal, 1988, s. 4).

1989 yılında SHP'li Mamak Belediyesi, Tuzluçayır semtinin ilk parkı olarak açılan parka, 1983 yılında geçirdiği kalp krizi sonucu vefat eden ozan Feyzullah Çınar'ın (1937-83) ismini vermiş ve parka Çınar'ın heykeli (Görsel 11) yapılmıştır.[28] Metin Yurdanur tarafından yapılan heykelin açılışında dönemin SHP Genel Başkanı Erdal İnönü de bulunmuştur (Sönmez, 2015, s. 60; Armutçu, 1989, s. 15; M. Yurdanur ile kişisel iletişim, 2015).[29] Yurdanur, elinde sazıyla betimlenen ozanın, elini yukarı kaldırarak "peşimden gelin" çağrısı yaptığını, bu anlamda bir sembol olduğunu belirtmiştir (Sönmez, 2015, s. 60; M. Yurdanur ile kişisel iletişim, 2015).

---

[28] Heykel, dönemin Mamak Belediye Başkanı Selahattin Öcal tarafından talep edilmiştir (M. Yurdanur ile kişisel iletişim, 2015).

[29] Feyzullah Çınar, Tuzluçayır'da yaşamış ve belediye işçisi olarak çalıştığı sırada Kurtuluş Parkı'nda geçirdiği kalp krizi sonucu vefat etmiştir. Çınar'ın heykeli daha önce saldırıya uğramış, Tuzluçayır Muhtarlığı'nın talebi üzerine (Sönmez, 2015, s. 60; Tuzluçayır Muhtarlığı ile kişisel iletişim, 25 Mayıs 2015) Mamak Belediyesi tarafından sanatçısına değil, başka birine yaptırılmıştır. 2015'in Mayıs ayında heykel, yine saldırıya uğramış, sazı kırılmıştır (Sönmez, 2015, s. 60; Cumhuriyet, 30 Mayıs 2015, s. 5).

Görsel 11. Metin Yurdanur, 1989, Feyzullah Çınar Anıtı. Kişisel Arşiv.

Bu başlık altında değerlendirebilecek Ankara'nın son heykeli, Toprak Mahsulleri Ofisi'nin, kuruluşunun 50. yılını kutlamak ve ülkenin sosyal ve kültürel yaşamına katkıda bulunmak amacıyla bir heykel yarışması düzenlemesi sonucunda yapılmıştır. Yarışmayı Burhan Alkar kazanmış ve *Hasat Sonu* (1988) isimli heykel Toprak Mahsulleri Ofisi'nin bahçesine yerleştirilmiştir. Heykel, bulunduğu mekân ile ilişkili olarak iki çiftçi figürü sunmakta ve bu figürlerin arkasında TMO harfleri yükselmektedir (Sönmez, 2015, s. 60; Hürriyet Gösteri, Ekim 1988, s. 51).

İstanbul'da bu başlık altına girebilecek tek bir heykel yapılmıştır. 1988 yılında Rumeli Hisarı sahil bölgesine, Aşiyan Parkı'na İstanbul Anakent Belediyesi'nin siparişi üzerine Aydın Aşkan tarafından yapılan *Orhan Veli* heykeli, şairin 38. ölüm yıldönümünde düzenlenen bir törenle açılmıştır (Cumhuriyet, 15 Kasım 1988, s. 10). Elinde bir kitap ile oturur halde gösterilen Orhan Veli'nin yanındaki sütunun üzerinde bir kuş figürü bulunmaktadır. Bu kuş, Orhan Veli'nin İstanbul Türküsü şiirindeki "başıma da konuyor, konuyor aman martı kuşları" dizelerini akla getirmektedir (Sönmez, 2015, s. 52; Reyna, 1988, s. 18). Yine aynı şiirde geçen "Urumelihisarı'na oturmuşum, oturmuş da bir türkü tutturmuşum" dizeleri nedeniyle heykelin yeri için Rumeli Hisarı'nın seçildiği söylenebilir (Sönmez, 2015, s. 52). Heykel, özellikle biçimsel açıdan Tamer Başoğlu, Füsun Onur ve Handan Börütüçene'nin de içinde bulunduğu pek çok kişi tarafından[30] eleştirilmiştir (Cumhuriyet, 15 Kasım 1988, s. 10).[31] Heykel, bulunduğu yer itibariyle halkla çok fazla bütünleşememiştir.

---

[30] Örneğin, Füsun Onur, heykelin iyi bir heykel olmadığını, yapısının zayıf olduğunu söylemiş; Handan Börütüçene, heykelin Orhan Veli'nin kişiliğini yansıtmaktan çok uzak olduğunu belirterek yine biçimsel zayıflığa vurgu yapmıştır (Cumhuriyet, 15 Kasım 1988, s. 10).

[31] Aşiyan Parkı, 2017 yılında, Rumeli Hisarüstü-Aşiyan füniküler hattının inşaatı nedeniyle kapatılmıştır (Rençberler, 2017)

12 Eylül'den Sonra Kaldırılan Heykeller

12 Eylül 1980 darbesinden sonra, daha önceki dönemlerde yapılmış çok sayıda heykel, yıkılmış ya da kaldırılmıştır (Sönmez, 2015, s. 61).

1973 yılında Cumhuriyet'in 50. yılını kutlamak amacıyla İstanbul'da yapılan yirmi heykelin çoğu, 80'lerde yok edilmiştir. Bu heykellerden, Füsun Onur'un Fındıklı Parkı'ndaki soyut kompozisyonu 1985 yılında belediye tarafından kaldırılmıştır (Sönmez, 2015, s 61; Bakçay, 2005, s. 48). Sanatçı, belediye ile görüşerek heykelini aramış ancak çabaları sonuç vermemiştir (Sönmez, 2015, s. 61; Çağlayan, 2008, s. 44). Mehmet Uyanık'ın Beşiktaş'ta yer alan *Birlik* heykeli, Bedrettin Dalan'ın isteğiyle belediye işçileri tarafından kırılmıştır. Bu duruma tepki gösteren heykeltıraşlara, Dalan'ın verdiği cevap "yerine yenisini yaptırırız" olmuştur (Sönmez, 2015, s. 61; Ergin, 2005, s. 109). Yavuz Görey'in Maçka Taşlık Parkı'ndaki bronz soyut heykeline, 1984 yılında kasıtlı olarak bir kamyon çarpmış ve heykel kaldırılmıştır. Namık Denizhan'ın Taksim Gezi Parkı'nda yer alan *İkimiz* heykeli, 1984 yılında Şişli Belediye başkanı olan Mehmet Emin Sungur tarafından[32] zarar gördüğünden onarılması için kaldırılmış ancak aradan zaman geçmesine rağmen heykel yerine konmamıştır. Bunun üzerine belediye başkanına telefon açan Denizhan, "halktan tepkiler geldiği için heykelin yerine konmayacağını, yerine hayvan figürleri yerleştirileceğini" öğrenmiş ve sanatçı, heykelinden bir daha haber alamamıştır. Tamer Başoğlu'nun Bediha Muvahhit anısına yaptığı, Yenikapı Sahil Parkı'nda bulunan soyut çalışma, 1986 yılında; Nusret Suman'ın Saraçhane'de Fatih Belediyesi yanında bulunan *Mimar Sinan* heykeli, 1980 yılında kaybolmuştur (Sönmez, 2016, s. 61; Çağlayan, 2008, s. 43-44). Seyhun Topuz'un 4. Levent girişindeki heykeli, 1984'te oradan yol geçeceği için kaldırılmıştır.[33] Kamil Sonad'ın Gülhane Parkı'ndaki *Çıplak* isimli heykeli de 1984'te park düzenlemesi sırasında sökülmüştür.[34] Kuzgun Acar'ın Gülhane Parkı'ndaki *Tavus* adlı metal heykeli de 1984'te Park ve Bahçeler Müdürlüğü tarafından kaldırılmıştır (Uluşahin, 2016).

---

[32] Farklı kaynaklarda heykelin dış etkenler nedeniyle tahrip olduğu ya da askerî yönetim sırasında söküldüğü gibi bilgiler yer almaktadır. Çağlayan ise heykelin ANAP'lı Şişli Belediye Başkanı tarafından kaldırıldığını belirtmiştir ancak, 1984 yılına kadar İstanbul Belediyesi'ne bağlı şube olarak şube müdürlerince yönetilen Beyoğlu, 1984'te Yerel Yönetimler Kanunu çerçevesinde yeniden yapılanmış ve belediye statüsüne kavuşmuştur. İlk belediye başkanı da 1984'te göreve gelmiş ANAP'lı Haluk Öztürkatalay'dır (Beyoğlu Belediyesi, https://beyoglu.bel.tr/haluk-ozturkatalay-340.html (Erişim: 28.07.20)). Bu nedenle heykeli kaldıranın Şişli Belediye Başkanı olması çok muhtemel gözükmemektedir. Heykel, belediye tarafından kaldırıldıysa bunun İstanbul Belediyesi (1984'e kadar görev yapmış askerî yönetim ya da 26 Mart 1984'ten sonra göreve gelen ANAP'lı belediye) tarafından yapılmış olması daha muhtemel gözükmektedir.

[33] 18 Nisan 1984 tarihli Cumhuriyet gazetesinde yer alan habere göre bu tarihte heykel kötü bir durumda olmakla birlikte yerindedir. Heykelin kaldırılması bu tarihten sonra olmalıdır (Pekşen, 1984, s. 12).

[34] Ceren Çıplak, heykelin 2002'ye kadar Gülhane Parkı'nda kaldığını söylemiştir (Çıplak, 2013, http://yusufdemir1.blogspot.com/2013/10/kaybolan-sehir-heykellerinin-izinde.html (Erişim: 28.07.20)).

Semahat Acuner tarafından yapılan *Hürriyet*[35] isimli soyut anıtın açılışı 27 Mayıs 1963'te gerçekleşmiştir. Anıt, 1960'ta Beyazıt Meydanı'nda yapılan gösteriler sırasında polis tarafından öldürülen Turan Emeksiz'in vurulduğu yere dikilmiştir (Sönmez, 2015, s. 61; Gülpınar, 2012, s. 164-165). 1985 yılında bulunduğu caddenin karşısına taşınmıştır. Turgay Gülpınar, anıtın yerinin değiştirilmesinin, ne Emeksiz'i, ne yaşanan protestoları ne de Beyazıt Meydanı'nda toplanan öğrencileri anımsatmadığını belirtmektedir (Sönmez, 2015, s. 61-62; Gülpınar, 2012, s. 203). Ayrıca anıt, yerinin değiştirilmesinden önce sahip olduğu "buluşma noktası ve merkez" olma özelliğini de böylece yitirmiştir (Gülpınar, 2012, s. 204).[36]

Ankara Beşevler'de bulunan Körler Ortaokulu'nu[37] 1985'te ziyaret eden Kenan Evren, okulun bahçesinde bulunan çıplak bir kadın ve erkek heykelin kaldırılmasını istemiştir. Bunun üzerine okulun kalorifer dairesine inen merdivenlerine, dışarıdan sadece kafaları görülecek biçimde gömülmüşlerdir. 1936'da Beden Eğitimi Yüksek Enstitüsü için yapılan bu okul binasının bahçesinde güçlü fizikleriyle sporcuları temsil eden bu heykeller, bina görme engelliler okuluna dönüştükten sonra da yerinde kalmıştır. Evren, görme engellilerin eğitim aldığı okulda bu heykellere gerek olmadığını, heykellerin, güzel sanatlar eğitimi yapıldığı bir okulda götürülmesinin daha iyi olacağını ilgililere aktardığını belirtmiştir (Sönmez, 2015, s. 62; Kaynar, 1989, s. 53).

1984 yılında Ankara'daki *Hitit Güneşi* heykelinin de kaldırılması gündeme gelmiş ancak bu gerçekleşmemiştir. 1978'de Nusret Suman tarafından yapılan heykelin, Hitit Müzesi'ne verilmesi, müze kabul etmezse de imha edilmesi düşünülmüş, yerine "17 Türk Devleti" anıtı dikileceği açıklanmıştır (Milliyet Sanat, 1984, s. 40; Sönmez, 2015b, s. 115).

Fındıklı Parkı Heykel Sergileri

Fındıklı Park Sergileri, 80'li yıllarda kamusal alan heykellerine toplumun bakışını göstermesi ve açık alanda yapılan festival niteliğinde sergiler olması bakımından önemlidir.

Bu sergiler, Mimar Sinan Üniversitesi Heykel Bölümü öğrencileri tarafından 1980'li yıllarda başlatılmış bir etkinliktir. SALT Araştırma, Harika-Kemali Söylemezoğlu Arşivi'nde bu etkinlikle ilgili, 1981 yılına ait kayıtlar bulunmaktadır (https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/201380).

---

[35] Turgay Gülpınar, anıtın hürriyet şehitlerine ithafen yapıldığını ancak bulunduğu yer nedeniyle "Turan Emeksiz Anıtı" olarak anılmaya başlandığından söz etmektedir (Gülpınar, 2012, s. 164-165). Bu anıtı da konu alan ve sanat tarihi disiplini dışında farklı bir bakış açısı sunan çalışma için bkz. Turgay Gülpınar, "Şehitliğin İnşası ve İmhası: Turan Emeksiz Örneği" (yayımlanmamış yüksek lisans tezi), Ankara Üniversitesi, Siyaset Bilimi ve Kamu Yönetimi Anabilim Dalı, Siyaset Bilimi Bilim Dalı, Ankara, 2012.

[36] Ferda Çağlayan ise anıtın, 1981 yılında Kenan Evren'in "kaldırın bu dikeni" talimatıyla kaldırıldığını belirtmiştir (Sönmez, 2015, s. 62; Çağlayan, 2008, s. 42).

[37] Okulun adı bugün Mithat Enç Görme Engelliler Okulu'dur. Buradaki heykeller ile ilgili bilginin alındığı kaynakta okulun adı "Körler Okulu" olarak geçmektedir. Okulun adının sonradan değiştiğine ya da bu kullanımın yazarın tercihi olup olmadığına dair bir bilgiye rastlanmamıştır (Sönmez, 2016, s. 62).

1984 yılındaki bir habere göre, Heykel Bölümü öğrencileri, ilk önce Taksim Sanat Galerisi'nde bir sergi açmayı düşünmüş ancak galeride gerçekleşecek bir sergi, az sayıda insana ulaşacağı için, heykellerini açık alanda sergilemeyi tercih etmişlerdir (Sönmez, 2015, s. 77; Cumhuriyet, 9 Haziran 1984, s. 5). Sergilerin amacının, "parklara, yeşilliğin ötesinde bir boyut kazandırmak ve heykeli günlük yaşamın içine sokmak" olduğu belirtilmiştir (Sönmez, 2015, s. 77; Cumhuriyet, 8 Temmuz 1986, s. 1; Milliyet, 22 Temmuz 1988, s. 10). 1984 yılı sergisindeki heykeller, birtakım kişiler tarafından bir gecede parçalanmış (Sönmez, 2015, s. 77; Milliyet, 5 Haziran 1984, s. 3) bu sebeple 1985'teki sergide, öğrenciler, heykellerin kalıcı olmasını sağlamak için demir, sac, beton ve polyester malzemeler kullanmışlardır (Sönmez, 2015, s. 77; Milliyet, 10 Temmuz 1985, s. 2).

1989'daki sergide politik heykeller de görülmektedir. Bunlardan biri 1 Mayıs 1989'da İstanbul'da polis tarafından öldürülen Mehmet Akif Dalcı'nın heykelidir.[38] (Sönmez, 2015, 77; Halıcı, 1989, s. 4).

Fındıklı Park Sergileri, basında geniş yer bulamamış, sergiye katılanlar ve sergide yer alan eserler hakkında yeterli sayıda kaynağa rastlanmamıştır. Ancak, bu etkinliklerin, halka açık bir parkta yapılması, eserlerin halka buluşması, kamusal alanda heykel konusu için önemlidir (Sönmez, 2015, s. 77).

Değerlendirme ve Sonuç

Bu çalışmada yer alan örnekler, 12 Eylül 1980 askerî müdahalesinin öncesinde başlamaktadır. Müdahalenin öncesinde uygulamaya geçirilen "kenti plastik unsurlarla donatma" projesi kapsamında yerleştirilen heykeller, sanatçıların özgürce oluşturdukları tasarımlardır. Örneğin, Metin Yurdanur, *Eller* ile "çalışan, üreten elleri" betimlediğini söylerken "insan emeğine" vurgu yapmakta, *Miras* ile "Anadolu'nun geçmişten, daha yakın tarihe bir perspektifini" çizdiğini söylerken (Sönmez, 2015, s. 80; Bayat, 2001, s. 8), sadece Türk ve İslam öğelerini değil, Anadolu'ya ait farklı öğeleri kucaklayan bir tavırdadır. (Sönmez, 2015, s. 80-81). Sanatçının bu tavrı, dönemin belediyesinin siyasi tavrıyla da uyuşmaktadır. Bu heykel projesinden kısa süre sonra 12 Eylül müdahalesi gerçekleşmiştir.

12 Eylül 1980 darbesiyle ve 1983'te iktidara, 1984'te de pek çok şehirde olduğu gibi Ankara ve İstanbul'da yerel yönetimlere gelen ANAP döneminde kamusal alanda görülen sanat üretimi, dönemin değişen siyasetini yansıtmaktadır. Türkiye'de kamusal alanda sanat üretiminin zorluğu, öteden beri kendini göstermiş, komünizm simgesi sayılan ya da çıplak olduğu için ahlâksız bulunan heykeller olmuştur. 12 Eylül'den sonra da kamusal alanda sansür ve baskı devam edilmiştir.

---

[38] Heykel, Akademi öğrencileri Burhan Özkan ve Necmi Özgür tarafından yapılmıştır. Bu heykeltıraşlar, 1994'te Ankara Yüksel Caddesi'ne yerleştirilen "oturan kadın" heykelini yapan ekip arasındadır (Baykuş, 2015).

Bu çalışma, 1980'ler döneminde Ankara'da ve İstanbul'da yapılmış ve tespit edilen hemen hemen bütün heykelleri konu edinmekle birlikte, 12 Eylül öncesinde, 12 Eylül, ANAP ve 1989'da bu iki şehrin yerel yönetimlerini devralan SHP dönemlerinde yapılan ve yıkılan heykellere, siyaset bağlamında odaklanmıştır. Amaçlanan hem 1980-89 döneminin heykellerini saptamak, bu anlamda bir bellek oluşturmak hem de politika-sanat ilişkisi çerçevesinde eserleri sunmaktır. Çalışma, yönetimlerin ideolojileri değiştikçe kentte yer alan heykellerin konusunun, biçiminin hatta kimi zaman yerleştirildikleri mekânların da değiştiğini ortaya koymaktadır. Bu anlamda yeniden dönemin heykellerine bakacak olursak, Ankara'da 1979-80 CHP döneminde, konu seçimi sanatçılara bırakılmış dokuz heykel siparişi verilmiş; 1980-84 askerî yönetiminde, *Polis Şehitleri* ve *Seğmenler Anıtı* yaptırılmış; 1984-89 ANAP döneminde yeni heykel yapılmazken, 1989'da SHP döneminde konusu sanatçılar tarafından belirlenmiş iki heykel yaptırılmıştır.[39] Bunlar ilçeler dışında Ankara Belediyesi siparişleriyle oluşturulan heykellerdir. İlçe belediyelerinde, 1989'da SHP'li Mamak Belediyesi'nin yaptırdığı *Feyzullah Çınar Anıtı* yer almaktadır. CHP ve SHP döneminde, seçimlerin sanatçılara bırakıldığı bu uygulamalarda ya soyut anlatımlar ya da barış, emek gibi sosyal kavramlara vurgu yapan eserler görülmektedir.

İstanbul'da 12 Eylül öncesindeki CHP döneminde yaptırılmış heykel tespit edilememişken, 1980-84 askerî yönetiminde Bayrampaşa'daki *Fatih Anıtı* yapılmıştır.[40] 1984-89 ANAP döneminde tarihsel kişiliklere ait yedi heykel yaptırılmış; 1989'da SHP yönetiminde yapılmış bir heykel tespit edilememiştir. Bunlar da ilçeler dışında Anakent Belediyesi siparişleri ile oluşturulmuş heykellerdir ve figüratiftirler. İlçe belediyelerinde, 1986'da ANAP'lı Adalar Belediyesi'nin yaptırdığı *Koca Yusuf Anıtı* yer almaktadır. Ankara Belediyesi'nin kamusal alanda heykel faaliyetleri CHP ve SHP dönemlerinde yükselişteyken, İstanbul'da bu durum ANAP döneminde görülmüştür. Daha önce de belirtildiği gibi iki kentin heykelleri içerik olarak farklılık göstermektedir. İstanbul'un bu dönem heykelleri, ideolojik araç görevi görmüşlerdir. 80'lerin kamusal alan heykelleri üzerinden Ankara ve İstanbul'un 80'ler boyunca, farklı siyasi partiler tarafından yönetimlerinde ne gibi farklılıkların olduğu ortaya çıkmaktadır.

Diğer bir nokta, dönemin, kamusal alan dışında yer alan heykel üretiminin kamusal alandaki heykellerden oldukça farklı olmasıdır. Diğer eserlerde, hem malzeme hem de konu açısından daha fazla çeşitlilik görülmekte; bireysel konular, toplumsal değişimler ve politik göndermeler gibi konular öne çıkmaktadır. Dönemin değişen sanat anlayışını ifade eden bu eserler, halkın sanatla daha yoğun olarak buluşabileceği meydanlarda ve parklarda yer bulamamıştır. Sergilerde yer alan sanatçılar ile açık alanlarda heykelleri olan sanatçılar da farklıdır. İstanbul'da genellikle Haluk Tezonar, Hüseyin Gezer; Ankara'da Metin Yurdanur,

---

39 Bu iki heykelin RP döneminde kaldırıldığı unutulmamalıdır.

40 Anıtın tarihinin Kreiser'de 1977 olarak verildiğini burada yeniden anımsamak gerekir. Bu nedenle anıtın tarihi şüphelidir.

Remzi Savaş, Burhan Alkar gibi sanatçıların yapıtları yer alırken, sergilerde öne çıkan isimler Füsun Onur, Sarkis, Ayşe Erkmen, Serhat Kiraz gibi isimlerdir. Bu dönemde Fındıklı Parkı Heykel Sergileri'nde özgün üretimler ortaya çıkmış ancak onlar da uğradıkları saldırılar nedeniyle kalıcı olamamışlardır (Sönmez, 2015, s. 83).

Örnekler incelendiğinde, kamusal alanda sanat üretiminin hükümetlere ve yerel yönetimlere göre değişiklik gösterdiği ortaya çıkmaktadır. Kamusal alan, bir anlamda ideoloji savaşımlarının gerçekleştiği bir yer olmuştur. İncelenen örnekler, bizleri "kamusal alan" ve "kamusal alanda sanat" kavramları üzerinde düşünmeye itmektedir. 80'lerin kamusal alan heykelleri, kentlerin politik bir okumasını yapmamızı sağlarken, kentlerin ve dolayısıyla ülkenin sanatsal ve kültürel açıdan nasıl değiştiğinin göstergesi olmuşlardır (Sönmez, 2015, s. 83-84). Bu makale hazırlanırken görülmüştür ki, makaleye zemin oluşturan tezin yapıldığı günden bugüne, geçen beş yıl gibi kısa bir süre içinde bazı heykellerle ilgili yeni gelişmeler olmuştur. Onarılmayı bekleyen, yeri değişen ya da bir şekilde kamusallığını geçici de olsa kaybeden heykeller olduğu tespit edilmiştir. Sürekli meydana gelen bu değişiklikler, heykel sanatıyla ilgili araştırmaları zorlaştırmakta, bu nedenle değişiklikleri takip etme zorunluluğu doğmaktadır.

Ankara'da 1980-89 Dönemi Kamusal Alan Heykelleri[41]

Eser	Sanatçı	Tarih	Yer
Miras	Metin Yurdanur	1979-80	Gar Meydanı
Eller	Metin Yurdanur	1979-80	Abdi İpekçi Parkı
Atılım	Burhan Alkar	1979-80	Sakarya Caddesi Yaya Bölgesi
Barış	Burhan Alkar	1979-80	Selanik ve Tuna caddelerinin kesiştiği nokta
Fıskiye (Çeşme)	Remzi Savaş	1980	Abdi İpekçi Parkı
Uçuş	Remzi Savaş	1980	Sakarya Caddesi Yaya Bölgesi
Çift	Remzi Savaş	1980	Sakarya Caddesi Yaya Bölgesi
Üçlü geyik kompozisyonu[42]	Remzi Savaş	1980	Bilkent Kütüphanesi (alçı döküm)-İhsan Doğramacı Köşkü bahçesi (bronz döküm)
Dayanışma	Metin Yurdanur	1980(83)	Batıkent İlk Yerleşim Bölgesi
Polis Şehitleri Anıtı	Hüseyin Gezer	1982	İçişleri Bakanlığı yanı
İsimsiz	Rolf Westphal	1982	ODTÜ Mimarlık Fakültesi önü
Seğmenler Anıtı	Burhan Alkar	1983	Seğmenler Parkı
Rölyefler	Tamer Başoğlu	1984	TC Ziraat Bankası, Tandoğan Hizmet Binası Rölyefleri
İsmet İnönü	Mine Sunar	1985	Pembe Köşk bahçesi
Uzay ve Gençlik Anıtı	Burhan Alkar	1986	ODTÜ
II. Bayezid	Yavuz Görey	1987	Türk Standartları Enstitüsü, Ankara
Rölyefler	Tamer Başoğlu	1987	Ziraat Bankası Eğitim Sitesi Tesisleri
Heykel grubu	Rahmi Aksungur	1988	Devlet Mezarlığı
Rölyefler	Ferit Özsen	1988	Merkez Bankası Genel Müdürlük binası
Hasat Sonu	Burhan Alkar	1988	Toprak Mahsulleri Ofisi
Doğa	Oğuz Ermumcu-Necdet Odtekin	1988	Atatürk Bulvarı, Celal Bayar İş Merkezi önü
Kaynak	Metin Yurdanur	1989	Atakule Alışveriş Merkezi
Feyzullah Çınar	Metin Yurdanur	1989	Feyzullah Çınar Parkı, Tuzluçayır
Periler Ülkesinde	Mehmet Aksoy	1989	Altınpark
Tutku	Azade Köker	1989	Altınpark
İrene İrene	Erdağ Aksel	1989-90	Adnan Ötüken Parkı

[41] Her iki listede de heykellerin, bilgisine ulaşıldığı ölçüde, ilk konuldukları yer bilgisi verilmiştir.

[42] Hüseyin Gezer'in Türk Heykeli kitabında, heykelin yeri Beytepe Çocuk Sağlığı Merkezi olarak belirtilmiştir. Bilkent Üniversitesi'nin kuruluşu 1984 olduğuna göre heykel sonradan taşınmış olabilir.

İstanbul'da 1980-89 Dönemi Kamusal Alan Heykelleri

Eser	Sanatçı	Tarih	Yer
Akdeniz	İlhan Koman	1980	Zincirlikuyu
Fatih (İstanbul'un Kurtuluş) Anıtı	Tankut Öktem	1977/1981 (?)	Fatih Parkı, Bayrampaşa
Sait Faik Büstü	Haluk Tezonar	1979	Burgazada
Kaptan-ı Derya Büstleri	Haluk Tezonar	1983	Deniz Müzesi
Çağlayan Anıtı	Tamer Başoğlu	1984	Şişli, Abide-I Hürriyet Anıtı karşısı
Opr. Dr. Feyyaz Berkay Büstü	Tamer Başoğlu	1985	İstanbul Üniversitesi, Çapa Tıp Fakültesi
Akşemseddin Büstü	Tamer Başoğlu	1985	Fatih
Fuzuli	Haluk Tezonar	1985	Bebek Parkı
Cezayirli Hasan Paşa	Haluk Tezonar	1985	Cezayirli Hasan Paşa Parkı, Kasımpaşa
Ağaç heykel	Güzide Tezeller	1985	Beşiktaş Kaymakamlık önü
Turgut Reis	Haluk Tezonar	1986	Sarayburnu sahili
Koca Yusuf	Meriç Hızal	1986	Büyükada İsa Tepe
Bronz İkili Form	Meriç Hızal	1987	Altay Menkul Değerler A.Ş, Nişantaşı
Alüminyum İkili Form	Meriç Hızal	1987	Yıldız Teknik Üniversitesi
Fazıl Hüsnü Dağlarca Büstü	Tankut Öktem	1987	Kalamış
Fatih Sultan Mehmet Anıtı	Hüseyin Gezer	1987	Fatih Parkı
Mimar Sinan	Haluk Tezonar	1987	Perşembe Pazarı sahili
Orhan Veli	Aydın Aşkan	1988	Aşiyan Parkı
Cemil Topuzlu	Hüseyin Yüce	1989	Cemil Topuzlu Parkı
Haldun Taner Büstü	Haluk Tezonar	1989	Moda Mühürdar Caddesi
Fahri Korutürk Büstü	Haluk Tezonar	1989	Moda Çocuk Parkı

Kaynakça

Acar, Mehmet. (22 Mart 2005). Gökçek'in Kaldırdığı Heykel Yerine Kondu. *Sabah.* Erişim: 03.05.2015. http://arsiv.sabah.com.tr/2005/03/22/siy110.html

Ankara Sanat. (1980). *Koman'ın Heykeli,* 176, s. 28..

Armutçu, Oya. (27 Ekim 1989). Tuzluçayır'a Ozan Heykeli. *Hürriyet*, s. 15.

Aydın, S., Taşkın, Y. (2014). *1960'tan Günümüze Türkiye Tarihi*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Bakçay, Ezgi. (2005). Türkiye'de Açık Alan Heykelinin Gelişimi. *Günümüz Heykel Sanatının Sorunları Ulusal Heykel Sempozyumu Bildiriler Kitabı*, s. 43- 55. Kocaeli: Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayını 2.

Bayat, Seden. (9 Ocak 2001). Ankara'nın Taştan Elleri. *Hürriyet- Ankara Eki*, s. 8.

Baydaş, Ali. (1989). Doğada Kuruyan Yontuda Yaşıyor. *Tempo*, 2, s. 68-69.

Baykuş, Ender. (13 Kasım 2015). Yüksel'in Teyzesini Çaldılar. *Hürriyet.* Erişim: 04.03.2020. https://www.hurriyet.com.tr/yuksel-in-teyzesini-caldilar-27951644

Bayrak, Asuman. (1988). Akademide Eğitim Heykelde Yanlış Kalıp. *İkibine Doğru*, Ağustos, s. 48-50.

Beyoğlu Belediyesi. Erişim: 28.07.2020. https://beyoglu.bel.tr/haluk-ozturkatalay-340.html

Bora, Tanıl. (2009). Türkiye'de Faşist İdeoloji. Tanıl Bora, Murat Gültekingil (Ed.). *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Cilt 9 Dönemler ve Zihniyetler*, s. 349- 369. İstanbul: İletişim Yayınları.

Cenikli, Sedat. (23 Kasım 2017). Barış Heykeli'ni Çöp Kamyonu Yıktı. *Hürriyet*. Erişim: 25.02.2020. https://www.hurriyet.com.tr/baris-heykelini-cop-kamyonu-yikti-40655711

Cumhuriyet. (9 Haziran 1984). Türkiye'de Heykel Denince Akla Anıt Geliyor Bunu Önlemek Gerek. s. 5.

Cumhuriyet. (8 Temmuz 1986). Bu Sergi Kırıp Dökülene Kadar Sürecek. s. 1.

Cumhuriyet. (2 Mayıs 1988). Alkar'ın Heykeli Çöpe Atıldı. s. 4.

Cumhuriyet. (15 Kasım 1988). Orhan Veli'ye "Vefa" Anıtı. s. 10.

Cumhuriyet. (30 Mayıs 2015). Çınar'ın Heykeline Saldırı. s. 5.

Çağlayan, Ferda. (2008). İstanbul'un Sabır Taşları Heykeller. *Evrensel Kültür*, 195, s. 40- 44.

Çıplak, Ceren. (21 Ekim 2013). Kaybolan şehir heykellerinin izinde. *İstanbul Art News.* Erişim: 28.07.2020. http://yusufdemir1.blogspot.com/2013/10/kaybolan-sehir-heykellerinin-izinde.html

Ergin, Nilüfer. (2005). Kentsel Alanda Heykel ve Bir Eğitim Modeli Önerisi. *Günümüz Heykel Sanatının Sorunları Ulusal Heykel Sempozyumu Bildiriler Kitabı,* s. 107- 111. Kocaeli: Kocaeli Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayını 2.

Ersaraç, İbrahim. (10 Temmuz 2005). Kente Soluk Veren Heykeller. *Cumhuriyet*, s. 14.

Gezer, Hüseyin. (1984). *Cumhuriyet Dönemi Türk Heykeli*. Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Gülpınar, Turgay. (2012). *Şehitliğin İnşası ve İmhası: Turhan Emeksiz Örneği*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi, Ankara.

Gümüş, Korhan. (1988). Dalan İstanbul'u Nasıl Görüyor?. *Defter*, 6, s. 181-183.

Gündoğdu, Meral. (1994). 1926/Sarayburnu Atatürk Anıtı Türkiye'de Heykelin Başlangıcı. *Evrensel Kültür*, 26, s. 34-36.

Halıcı, Nihat. (19 Temmuz 1989). Korkuyu Yenenler. *Cumhuriyet*, s. 4.

Hürriyet Gösteri. (1988). Çöpe Atılan Heykel. 91, s. 44.

Hürriyet Gösteri. (Ekim 1988). Toprak Mahsulleri Ofisi'nin Heykeli Seçild., 95, s. 51.

İnan, Hızır. (1995). *Ankara'da Açık Hava Heykelleri*. (Yayımlanmamış Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi, Ankara.

Kaynar, Nuri. (1989). Evren "Kaldırın" Dedi Merdiven Altına Attılar. *İkibine Doğru*, 4 Haziran, s. 53.

Köksal, Ahmet. (1987). İstanbul'u Anıtlandırma Girişimleri. *Milliyet Sanat*, 1 Eylül, s. 23- 26.

Kreiser, Klaus. (2002). Public Monuments in Kemalist and Post- Kemalist Turkey. *TUBA* 26/ II, s. 43-60.

Kuban, Doğan. (1989). Tarihi Çevre ve Heykel (Üç Boyutlu Yapıt). *Uluslararası 2. İstanbul Bienali*. İstanbul: İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı Yayınları.

Lıcalı, Mahmut. (19 Mayıs 2006). Barış Heykeli'ne Çirkin Saldırı. *Cumhuriyet- Ankara Eki*, s. 7.

Metin Yurdanur (Kişisel iletişim, 29 Mayıs 2015).

Milliyet. (5 Haziran 1984). Meçhul Kişiler Bir Gecede 30 Heykeli Parçaladı. s. 3.

Milliyet. (10 Temmuz 1985). Parkta Heykel Sergisi. s. 2.

Milliyet. (22 Temmuz 1988). Fındıklı'da Park Sergisi. s. 10.

Milliyet. (23 Nisan 2018). Burhan Alkar'ın Barış Heykeli Yeniden Kızılay'da. Erişim: 25.05.2020. https://www.milliyet.com.tr/yerel-haberler/ankara/burhan-alkarin-baris-heykeli-yeniden-kizilayda-12748796

Milliyet Sanat. (15 Aralık 1980). Atatürk Konulu Resim, Heykel, Pul ve Afiş Yarışmaları Düzenlendi. s. 57

Milliyet Sanat. (1984). Hitit Güneşi Üzerine. 98, s. 40.

Mengüç, Arslan. (1987). İlhan Koman Heykellerini Anlatıyor. *Hürriyet Gösteri, 75*, s. 66- 69.

Önal, Günseli. (14 Mayıs 1988). 'Atılım' Parçalanıp Çöpe Atıldı. *Cumhuriyet*, s. 4.

Özbey, Savaş. (14 Şubat 2004). Memleketimden Heykel Manzaraları. *Hürriyet*. Erişim: 29.06.2015. http://www.hurriyet.com.tr/index/ArsivNews.aspx?id=202688

Öztan, Yüksel. (2004). Seymenler Parkı.Mustafa Servet Akpolat, Erdal Eser (Ed.). *Ankara Başkentin Tarihi, Arkeolojisi ve Mimarisi*, s. 295-297. Ankara: Ankara Enstitüsü Vakfı Yayınları.

Pekşen, Yalçın. (18 Nisan 1984). Heykeller ve Biz. *Cumhuriyet*, s. 12.

Pultar, Gönül. (14 Nisan 1982). Türk Sanatçılarının Çoğu Paris, Londra New York'ta Olup Bitenlerle İlgileniyor. *Cumhuriyet*, s. 4.

Remzi Savaş (Kişisel iletişim, 25 Şubat 2020.

Rençberler, Yavuz. (24 Temmuz 2017). Orhan Veli Parkında Yine Huzursuz. *7 24 Kültür Sanat.* Erişim: 29.02.2020. https://724kultursanat.com/orhan-veli-parkinda-yine-huzursuz/

Reyna, İshak. (1988). Bardağı Taşıran Heykel. *Argos*, s. 18.

SALT Araştırma, Harika-Kemali Söylemezoğlu Arşivi. Erişim: 20.02.2020. https://archives.saltresearch.org/handle/123456789/201380

Sanat Çevresi. (1985). Beşiktaş Kaymakamlık Binası Önü... 80, s. 83.

Sanatatak. (6 Temmuz 2016). *Rolf Westphal'in İtfaiye Meydanı'ndaki Heykeli Yıkıldı.* Erişim: 26.02.2020. http://www.sanatatak.com/view/rolf-westphalin-tfaiye-meydanindaki-heykeli-yikildi

Sargut, Ayşegül. (1 Haziran 1989). Alkar'a 750 Bin Lira Tazminat Ödenecek. *Güneş*, s. 10.

Savaş, Remzi. (2009). Türkiye'de Kamusal Dış Mekan Heykelinde Sivilleşme Yönelimleri. *Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi IX. Ulusal Sanat Sempozyumu "Kamusal Alanda Sanat" Bildiriler Kitabı,* s. 194-201. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları.

Sönmez, Begüm. (2015). *1980'lerde Kamusal Alan Heykelleri: Ankara ve İstanbul.* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Hacettepe Üniversitesi, Ankara.

Sönmez, Begüm. (2015b). A Consideration on Sculptures in the Public Sphere in the 80's Turkey. M. Kolodziejski, M. A. Icbay, H. Arslan (Ed.). *Contemporary Issues in Arts*, s. 113-121. Almanya: Ehrmann Verlag.

Sönmez, Begüm. (2016). Üç Örnek Üzerinden Ankara'nın Heykelle Mücadelesi. G. Gökalp Alpaslan, P. Şahin Tekinalp (Haz.). *Kültürel Mirasın İzinde Ankara,* s. 351-358. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Yayınları.

Taşkın, Yüksel. (2009). 12 Eylül Atatürkçülüğü ya da Bir Kemalist Restorasyon Olarak 12 Eylül. Tanıl Bora, Murat Gültekingil (Ed.). *Modern Türkiye'de Siyasi Düşünce Cilt 2 Kemalizm*, s. 570-83. İstanbul: İletişim Yayınları.

Tekiner, Aylin. (2010). *Atatürk Heykelleri Kült, Estetik, Siyaset*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Tiryaki, Aydın. (2006). ODTÜ'de Bir Adsız Heykel, *137*, 35. Erişim: 26.02.2020. https://www.odtumd.org.tr/wp-content/uploads/flipbook/4/book.html#p=34

Yasa Yaman, Zeynep. (2011). "Siyasi/Estetik Gösterge" Olarak Kamusal Alanda Anıt ve Heykel. *METU/JFA*, s. 69- 98.

Uluşahin, Aslı. (11 Nisan 2016). İşçi Bayramı Yaklaşırken İşçi Heykeli'ni Kaldırdılar. *Kültür Servisi.* Erişim: 25.02.2020. https://www.kulturservisi.com/p/isci-bayrami-yaklasirken-isci-heykelini-kaldirdilar/

SANAT YAZILARI, 2020; (43): 585-601 / ARAŞTIRMA MAKALESİ

AZADEH AKHLAGHI'NİN DOKÜMANTER SANATI ÜZERİNDEN, SANAT VE TARİHİ GERÇEK İLİŞKİSİ

THROUGH THE DOCUMENTARY ART OF AZADEH AKHLAGHI, THE REAL RELATIONSHIP OF ART AND HISTORY

YALDA JAFARI YAGHIN
Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalı
yalda_jafari@hacettepe.edu.tr
ORCID ID: 0000-0002-9144-1068

Öz: *Araştırma, fotoğraf sanatçısı Azadeh Akhlaghi'nin "Bir Görgü Tanığına Göre" isimli projesine odaklanmaktadır. 1978 İran İslam Devrimi sıralarında Şiraz'da doğan kadın sanatçı, projesinde, İran'ın tanınmış karakterlerinin gizemli ölüm hikâyelerini fotoğrafla yeniden kurgulamaktadır. Bu fotoğraflarda Akhlaghi de bir tanık olarak yer almaktadır. Yakın dönem İran siyasi tarihini konu edinen fotoğraflar, bazen faili meçhul cinayetlerin yeniden gündeme gelmesini sağlayarak tartışmalara yol açmaktadır.*

Akhlaghi, projesi için İran tarihinin evrimini etkilemiş karakterlerden oluşan önemli isimler seçmektedir. Kurguladığı sahnelerde, fotoğrafçı, merkezi figür görünmeyecek şekilde kendini kompozisyon içine dahil ederek, tarihe tanıklığını vurgulamaktadır.

Bu makalede sanatçının projesinde yer alan bir eseri tarihsel ve biçimsel anlamda konu olarak ele alınarak Goya'nın "Üç Mayıs" eseriyle karşılaştırılmaktadır. Goya, 1814'te, tarih içinde var olan şiddeti resmetmiştir. Akhlaghi, Goya'dan 198 sene sonra, İran'ın yakın tarihini baz alarak, tarihteki şiddetin devam ettiğini gündeme getirmektedir. Bu araştırmada, Goya ve Akhlaghi'nin eserleri karşılaştırılarak, farklı asırlarda sanatçıların, tarihi olaylara nasıl tanıklık ettikleri ile ilgili bir inceleme yapılmaktadır.

Anahtar Sözcükler: *Dokümanter Sanat, Fotoğraf, İran, Tarih, Azadeh Akhlaghi, Francisco Goya.*

GELİŞ TARİHİ: 05.03.2020 | **KABUL TARİHİ:** 02.10.2020

Abstract: *The research focuses on the project named "According to an Eyewitness" by photographer Azadeh Akhlaghi. In the project, the female artist, who was born in Shiraz during the 1978 Iran Islamic Revolution, reconstructed the mysterious death stories of the prominent characters of Iran. Azadeh Akhlaghi appears as a witness in these photographs. She was an imaginary witness. Photographs on the recent Iranian political history led to controversy by bringing murders, some of them unsolved, to the agenda.*

Akhlaghi chose important names for her project, consisting of characters that influenced the evolution of Iranian history. In the scenes she constructed, the photographer emphasized her witness to history by including herself in the composition so that the central figure is not visible.

In this article, one of the works of the artist's project is handled as a subject in historical and formal terms and compared to the "Three May" by Goya. In 1814, Goya painted the violence that exists in history. 198 years after Goya, Akhlaghi can be counted as one of the artists who brought to the agenda that the violence in history is continuing, based on Iran's recent history. This research, by comparing the two works of Goya and Akhlaghi, is a study on how artists witness historical events in different centuries.

Keywords: *Documentary Art, Photograf, İran History, Azadeh Akhlaghi, Francesco Goya.*

Giriş

Tarih, dolu ve hızla geçen bir güce sahiptir. Bu yüzden etkileşim gücü her zaman bize geri dönebilir ve her dönüşünde gizli ve büyük ihtiyaçları kendisiyle birlikte getirmektedir. Şiddet içeren olaylar her çağda sanatçılar tarafından ele alınmıştır. Her sanatçı kendi döneminin olaylarını siyasi görüşlerine göre farklı biçimde yorumlamıştır. Sanatçı, izleyiciye, kurgusal bir anlatım sunarak ona tarihi gerçekler hakkında düşündürmeyi amaçlamaktadır.

Kısa Ömürlü Tarih gibi bir tanımlama yapmak belki de İran tarihi için oldukça uygundur. Toplumsal yapının tarihe mesafeli konumlandırılışı bizi bu tanıma yöneltir. Ne makro ne de mikro düzeyde, uzun vadeli bir perspektife sahip olmayan bir toplumdan söz etmek mümkün. İran'da sosyal farklılıklar toplumsal yapıyı her dönemde etkilemiştir. Zenginler, fakirler, toprak ağaları ve tüccarlar her dönemde var olmuşlardır. Bu var olma hali, sürekli ve istikrarlı bir biçimde devam etmemiştir. Örneğin, İran'da uzun vadeli bir sermaye birikiminden söz etmek mümkün değildir. Çünkü sermaye birikimi uzun vadeli bir sermaye perspektifi gerektirir. Geleceğe hem tarihsel hem siyasal hem de ekonomik olarak yatırım yapmayan bir toplumdan söz etmekteyiz (Keddie, 2007, s. 20).

Kısa ömürlü tarih terimi, otoriter yönetimlerin ekonomik, sosyal ve kültürel dengesizliğe neden olduğu İran gibi toplumlar için kullanılabilir. Orta Doğu ülkelerinde iktidara gelen her hükümet eski hükümetin izlerini yok ederek kendi iktidarının sürekliliğini sağlama peşindedir. Hükümetler iktidara geldiğinde, tüm güçleriyle eski otoritenin tüm etkilerini imha etmektedir. Bu yıkımlar, sansür yoluyla gerçeklerin örtbas edilmesinin sonucu olarak toplumun tarihsel belleğini yok etmektedir (Abrahamian, 2009, s. 98). Bu durumda nesiller arasındaki boşluk açılarak onlarca yıllık dokümantasyondan sonra neredeyse tarihi olaylarla ilgili tüm belgeler erişilmez hale gelir. Yeni gelen otorite, geçmişte yaşanan olayları silip sansürleyerek tarihi yeniden yazmak ister. Esasen sözlü kültürü sürdüren toplumlar, gerçek olmayan yazılı kayıtlardan ya da abartılmış hikâyelerden ibaret bir tarihe mahkûmdur. Ama özellikle günümüzde, tüm tarihi dokümanları ele alırken eleştirel bir yaklaşıma gereksinim duyulmaktadır.

Bu makale, İran'ın yakın tarihinde gerçekleşen ama gerçekleri halktan gizlenen olayların sanatçılar tarafından neden sanat eserlerine konu edildiğini ve bu türden tarihi olayları konu edinen eserlerin halk üzerinde nasıl bir etki bıraktığını ortaya koymayı hedeflemektedir. Dünya sanatında örneklerine pek rastlanmayan ama bugün Ortadoğu ülkeleri ve Çin gibi ülkelerde sıkça rastlanan, gerçekleri çarpıtılmış olayları resimlemek oldukça yaygın hale gelmiştir. Sanatçıların bir tarihçi gibi farklı dönemlerde gerçekleşen olayları sanat eseri yoluyla ele alıp, tarihe gerçek anlamda katkı sağladıkları kabul edilmektedir. Azadeh Akhlaghi, Ai Weiwei, Shirin Neshat, ve Walid Raad gibi sanatçıların eserleri aracılığıyla kendi ülkelerinde yaşanan ama gizlenen olayların varlığından haberdar olmaktayız.

Özellikle üçüncü dünya ülkelerinde sansüre uğrayarak bir şekilde kayıt dışı kalan olaylar, 'toplumsal huzuru' sağlamak adına yapılırken birçok insanın hayatını olumsuz şekilde et-

kilemektedir. Otoritenin baskıcı yüzünü en kaba biçimde ortaya koyan bu türden olaylar, sanatçıların çalışmaları sayesinde açığa çıkmakta ve toplum, sanat aracılığıyla olayların gerçeğini öğrenmektedir.

Azadeh Akhlaghi'nin İran'nın yakın tarihinde gerçekleşen faili meçhul olayları yeniden gündeme taşıması vasıtasıyla toplumda 'cesaret' duygusu yeniden inşa edilmiştir. Bu makalenin hedeflerinden biri, Akhlaghi'nin olayları tüm gerçekliği ile yeniden yorumlaması ve halka sunması sonucunda üstlendiği rolü gündeme getirmek ve Türkiye'deki sanat çevresinde tanınmasına katkı vermektir.

İran hükümeti, 20. yüzyıl siyasi tarihinde 1920, 1953, 1963 ve 1979 yıllarında olmak üzere dört kez darbe ya da devrim yoluyla el değiştirmiştir. Hükümetler, çoğu zaman diktatörlüğün hâkim olduğu bir siyasi düzen içermiş ya da eğilim göstermiştir. İktidara gelenlerin diktatörlük eğilimi nedeni ile halk baskı altına alınmış; bu baskı ve şiddete karşı halkın ayaklanmaları günümüze kadar devam etmiştir. Faili meçhul cinayetlere kurban giden aydınları ve yaşanan bu gerçek olayları, halk şairleri ağıt, destan vb. gibi sözlü ve yazılı anlatımlarla kayıt altında tutmaya çalışmışlardır. Fotoğraf sanatçısı Azadeh Akhlaghi de bu belgelere dayanarak İran tarihinin en önemli ve kritik dönemlerini seçerek projesini hayata geçirmiştir (Keddie, 2007, s. 58).

Sanatçı şöyle söylemektedir: "İran'daki halk ayaklanmalarının tekrarlandığını görüyoruz. Tarihimizde hapse ve yenilgiye yol açan baskılar oldu, bu tekrarlanmaların en önemli iki dönemini seçtim. 28 Ağustos 1953 darbesi ve son 1920 Anayasal Darbesi bu proje için seçilmiştir." (İshiq. http://ishiq.net).

Bu dizide iki tür anlatı okunabilir: ilkinde, bir kişinin veya grubun ölümünü anlatan herhangi bir hikâye; diğerinde ise izleyicinin zihnini ölümden ölüme taşıyan bir anlatı. İlkinde anlatıcıyı görürüz. İkincisinde ise izleyicinin anlatıcı rolünü üstlenerek ölümden ölüme yolculuk etmesine tanık oluruz. İkinci anlatımda, sanatçı pasif, izleyici ise aktif konumdadır. Bu nedenle, çağdaş İran tarihinin anlatımını okumak dışarıdan bakan bir izleyici tarafından mümkündür. Metin, bir yandan fotoğrafçının gerçekleşen zamansız ölüm hakkındaki düşüncelerinin devamıdır, diğer yandan, izleyicinin yarattığı anlamlara tamamen bilinçli olarak bağlıdır.

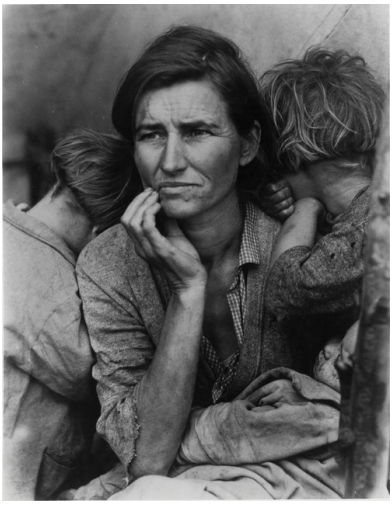
Roland Barthes'a göre metnin, sözlü ve yazılı metin arasındaki sınırda duran görgü tanığı tarafından anlatıldığı söylenebilir. Bir yandan fotoğrafçı, belgeleri gerçek bir şekilde sunarak izleyici için yorum bırakmadan tarihi anlatır. Öte yandan seyirci, onları gözlemledikten sonra metnin ötesine geçen çağdaş bir tarih okuması elde eder (Barthes, 2019, s. 30).

Barthes, metni edebiyatla sınırlandırmamaktadır. Metnin belirli bir bağlama sığabileceğinden değil, film, fotoğraf ve hatta nesneler gibi görsel efektlerin kendisinin metin olmasından söz etmektedir (Barthes, 2019, s. 20). Barthes'in düşüncesine göre, *Görgü Tanığına Göre* projesi, sözlü ve yazılı metin arasındaki sınırda durur.

Tarihsel olayların kayıt altına alınmadığı bir toplumda zaman içinde nesiller arasındaki kopmalar artmakta ve geçmişte yaşanan hataların tekrarlandığı görülmektedir. Topluma, erişime açılan sansürlenmiş, sınırlı miktarda yazılı kaynaktan kanıt gösterilmektedir. Fakat bu kaynaklar, internet çağında yaşayan gençlere pek inandırıcı gelmemektedir. Bu projede sanatçı, artık genç nesillere tarihin yeniden inşa edilmesi ve görselleştirilmesi gerektiğini vurgulamaktadır. İzleyicisinden beklentisi ise tarihi anlatan bir metne tanıklık etmesidir. Aynı zamanda sanatçı tarafından deşifre edilen şey hükümetin hiçbir zaman görselleştirmeye izin vermediği olayları gün yüzüne çıkarmaktır. Başka bir deyişle, sanatçı bir yandan izleyicinin bilmediği o tarihsel vakaları anlatırken diğer yandan da görüntünün ötesine geçen izleyicinin, İran tarihini yorumlamasını istemektedir. Yeniden kurgu, yeniden anlamlandırma, yeniden biçimlendirme, post prodüksiyon, temellük gibi kavramlarla açıklanan günümüz sanatının bir üretim şekli olan geçmişe ait bir olayın yeniden ele alınışı, sanatın önemli bir dili haline gelmektedir. Günümüz teknolojisi (fotoğraf, video, bilgisayar vb.) kullanılarak yeni yöntemler (yerleştirme, montajlama, arşivselleşme vb.) geliştirilirken, çoğaltma ve montaj, üretim sürecine dahil edilmektedir.

Dokümanter Sanat ve Azadeh Akhlaghi

Yirminci yüzyılın ortalarına kadar, belgesel fotoğrafçılık[1], tanıkların dünya olaylarına ulaşmasının hayati bir yoluydu. Robert Capa'nın İspanyol İç Savaşı'nın hip-shot fotoğraflarının, Dorothea Lange'in fakir çiftçilerin portrelerine duyduğu ilgi ile çekilen fotoğraflarının günümüz belgesel (dokümanter) fotoğraf sanatının temelini attığı rahatlıkla söylenebilir (Sontag, 2004, s. 32) (Görsel 1).



Görsel 1. Dorothe Lange, 1936, Göçmen Anne / Migrant Mother.
Rarehistoricalphotos. Erişim: 22.12.2019. https://rarehistoricalphotos.com

[1] Insanları yaşadıkları yerde gözlemleyip fotoğraflayarak, o yer veya konu hakkında edinilen bilgiyi hikayeleştirmektir (Fotopanorama. https://fotopanorama360.com).

Görsel 2. Robert Capa, 1936. Düşen Asker / Falling Soldier. Metmuseum. Erişim: 20.01.2005. https://www.metmuseum.org/art/collection

Fotoğraf, içinde yaşadığımız dünyayı şekillendiren olay ve durumları görmenin, kaydetmenin ve anlamanın alternatif yollarını sunması nedeni ile son yıllarda hızlı bir yükselişe geçti. Bu yükselişle birlikte galeri ve müzelerde kendine izleyici buldu (Sontag, 2004, s. 3). Bu dönemde, belgesel fotoğraf geleneği yeniden keşfedildi. Sanatçılar, kamerayı toplumsal değişim için bir araç olarak görmeye başladı ve adaletsizliğe, eşitsizliğe, toplumun karanlık yönlerine ışık tutmak için kullandı. Belirgin örneklerden biri, Robert Capa'nın savaş ve savaşın kurbanlarını konu alarak siyasi görüşlerini sanatına dâhil etmesidir (Sontag, 2004, s. 34) (Görsel 2). Bununla birlikte, belgesel fotoğrafçılık genellikle öznel bir sanattır ve bu kategorideki tüm fotoğrafçılar görüntülerini toplumun iyileşmesine yardımcı olmak için tasarlamaktadırlar.

Toplumun belleğini geleceğe aktarmak, modern sonrası dönem sanatçılarınca sıkça başvurulan bir konudur. Sanatçılar, farklı dönemlerde toplumun önemli sorunlarını konu edinip yaratıcı yollar keşfederek sorunların giderilmesinde etkili olmuşlardır. Bazen de kullandıkları stratejilerle konu aldıkları tarihi bir olay geleceğin yönünü değiştirmiştir. Örneğin, Lisette Model'in Paris, New York ve Fransız Rivierası'ndaki varoşlarda yaşayan insanları konu aldığı fotoğrafları, her ne kadar kendi dönemindeki eleştirmenler tarafından göz ardı edilse de tarihte etki yaratmıştır (Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Lisette_Model).

Sanatçılar toplumun bir parçası olarak savaş, devrim ve isyan gibi tarihi olaylardan etkilenirler. Ama onların bu olaylara tepkileri meselenin asıl nedenlerinin derinine inmektir. Böylece tarihi olaylar ne kadar eski zamanlarda kalmış görünse de onlar için bir besin kaynağı haline gelebilir. Sontag "Başkalarının Acısına Bakmak" adlı kitabında bu konuyu şöyle açıklamaktadır; "Savaşın en yakın tanıkları ve izleyicinin ötesinde uluslararası düzeyde ilgi

odağı haline gelmesi için o savaşın fiilen devam ederken benzerlerine kıyasla istisnai bir özellik taşıması ve savaşan tarafların çıkarlarından daha fazla bir şeyleri temsil etmesi gerekir." (Sontag, 2004, s. 35).

20. yüzyılın fotoğraf sanatına bakılırsa, 1949'dan itibaren Robert Frank, sanatsal özgürlük arayışında, fotoğraflar çekmeye ve toplumu etkileyen potansiyeli kullanarak devrim yaratan hikâyeleri görselleştirmeye başlamıştır. 1962 doğumlu Fransız fotoğraf sanatçı Luc Delahaye'nin toplumsal belleğin kaybolmasını önleyen çarpıcı kareleri, ABD'nin Taliban ile giriştiği kanlı savaşın belgelenerek gelecek kuşaklara aktarılmasına yardımcı olmuştur. (Görsel 4). 1967 Lübnan doğumlu Walid Raad, 1975-1991 yılları arasında Lübnan'daki savaşlara özellikle vurgu yaparak Lübnan'ın çağdaş tarihi ile ilgili önemli eleştirilere imza atmıştır[1] (Tandfonline. https://www.tandfonline.com). Dokümanter özelliğini ön plana çıkaran sanatçı, sanatla gerçekleştirmek istediği arzuyu, fotoğrafla sınırlı tutmayarak, film, multimedya, enstalasyon ve halka açık performanslar yoluyla gerçekleştirmeye devam etmektedir (Görsel 3). Günümüzde, travmatik toplumsal ya da siyasi olayların, fiziksel ve psikolojik boyutlarını film, video ve fotoğraflarla belgeleyen çok sayıda sanatçıya rastlanır.

Genç kuşak İranlı sanatçılar arasında önemli bir yere sahip olan Azadeh Akhlaghi, yukarda belirtilen belgesel sanatçılar gibi toplumun belleğini korumayı, gelecek kuşaklara aktarmayı amaçlamaktadır.

Görsel 3. Walid Raad, 2006, Söylemelerine İzin Verdik, İki Kere İkna Olduk / We Decided to Let Them Say, We Are Convinced Twice. Beauty in photography. Erişim: 20.03.2007. http://beautyinphotography.blogspot.com.

[1] 1967, Lübnan'ın Chbanieh kentinde doğdu çağdaş bir medya sanatçısı. Çalışmalarında, Lübnan'da 1975 ve 1991 arasındaki savaşlara özel bir vurgu yaparak çağdaş Lübnan tarihini ele alıyor. Çalışmalarında aynı zamanda kolektif tarihsel boyutlardaki travmatik olayların temsiliyle de ilgileniyor; toplumsal ve yıkımı ele alarak, daha sonra yeniden tarihlendiriyor ve sırayla bu çalışmaları doğrudan bağışladığı söylenen bir dizi icat edilmiş figüre atıfta bulunuyor (Tandfonline. https://www.tandfonline.com).

Görsel 4. Luc Delahaye, 2001, USA Taliban Pozisyonlarını Bombalama / USA Bombing On Taliban Positions. Londonist. Erişim: 15.03.2005. https://assets.londonist.com/uploads/2014/11/i875/luc-

2012'de projesini gerçekleştiren Akhlaghi, arşivlemenin özelliklerini kullanarak İran'ın iki hassas döneminde ölen, ülke tarihinde etkili olmuş on yedi önemli insanın gizemli ölümlerini bir belge niteliğinde topluma sunmaktadır.

1978'de İran'ın Şiraz kentinde doğan Akhlaghi, Melbourne RMIT Üniversitesi'nde Bilgisayar Bilimleri Bölümü'nü bitirmiştir. 2000 yılından bu yana fotoğraf ile ilgilenmektedir. Sanatçının *Bir Görgü Tanığına Göre* isimli projesi, son yıllarda İran'ın en çok ilgi çeken sanatsal projelerinden birisi olmuştur. On yedi eserden oluşan bu projenin tamamlanması üç yıl sürmüştür. Akhlaghi bu projede olay yerini, olaya ilişkin bilgi ve belgelere dayanarak yeniden kurgulamıştır. Sanatçı, üçüncü dünya ülkelerinin tarihine başkaları tarafından her zaman el konulduğunu ve tarih kitaplarında yer alan olayların hükümet tarafından değiştirildiğini iddia etmektedir (Jsal. https://jsal.ut.ac.ir/article). Bu da tarihsel olaylara kuşku ile yaklaşmasına neden olmaktadır. Olayın gerçek örgüsü, görgü tanıkları tarafından kulaktan kulağa anlatılarak, görüntüsünü yitirmeden günümüze kadar gelebilmesine olanak sağlamaktadır.

Üçüncü Dünya ülkelerinde, yazılı tarihin, yaşananları birebir aktardığını söylemek her zaman mümkün değildir. Derin devletin devrede olması nedeni ile yaşanan siyasi olayların doğruluğu sadece olaya tanıklık eden insanlar tarafından açığa çıkartılabilmektedir. Siyasi olaylara tanıklık eden insanlar, perde arkasında nelerin olduğunu öğrenmeye çalışarak gerçeği deşifre etmeye çalışırlar. Başka bir deyişle, her zaman geleceği bırakıp, geçmişe geri dönüp gerçeklerin peşine düşerler.

Azadeh Akhlaghi, benzer düşüncelerden hareketle, İran'ın siyasi tarihinde yer alan yanlış bilgileri düzeltmeyi, üzerinde sır perdesi bulunan gizemli olayların gerçekleri üzerine çalıştığı bir sanat projesini hayata geçirmeyi amaçlamaktadır. İran halkının sürekli geçmişi kurcalayıp geleceğe dair bir adım atmadığını gözlemleyen sanatçı, halkın geçmişte yaşadıklarını ortaya çıkararak bu toplumsal sorunu vurgulamaktadır. Aslında izleyicinin de

geçmişi kurcalamak istediğini, sergisini gezen halkın tepkilerinden sezmekte ve şu sözlerle ifade etmektedir; "İzleyiciler, bu pastoral resimlerin gerçek olduğunu hissetti. Ben bu ulus için fotoğraf çektim ve şimdi izleyici bu fotoğrafların gerçek olduğunu hissediyor. Halbuki ben imgesiz olan ulusumuza imge sunuyorum. Ama şimdi izleyici fotoğrafları gerçek sanıp ve hatta fotoğraflarda yapılan teknik hataların bile gerçeklik yüzünden olduğunu düşünüyor." (Radio Zamaneh. https://www.radiozamaneh.com/252415).

Sanatçı amacına ulaşmak için tekniği de iyi kullanması gerektiğinin farkındadır. Bu nedenle mekânı bir tiyatro sahnesi gibi tüm detayları kurgulayıp fotoğraflarını çekmektedir. Bu kurgusal fotoğrafların kalitesi de izleyiciye dokunmaktadır. Fotoğrafa bakıldığında, akla gelen ilk şey, bir film sahnesinin aniden donmuş bir görüntüsüdür. Sinema ve fotoğraf görüntüsü arasındaki en önemli ayrım, harekettir. Resimde olduğu gibi fotoğrafik görüntüde de hareket unsuru yoktur. İzleyici ile fotoğraf arasındaki bu durgunluk bir sessizlik ve rahatlık yaratmaktadır. Sinemada mola anına benzeyen bu özellik, hareketli görüntüler zinciriyle dengelenmektedir. Kurguya dayalı olmayan fotoğrafçılığın sinemaya daha da yaklaşmasını sağlayan bir dizi özelliği vardır. Özünde fotoğrafçılık, aracısız bir şekilde gerçeklik sunan bir ortamdır. Ancak sahne fotoğrafçılığında görüntüler sinematik bir anlatıya sahipmiş gibi yaratılmaktadır. Bu tür fotoğrafçılıkta, fotoğrafçı, farklı görüşleri seçen ve düzenleyen bir film yönetmeni gibi, çekilen fotoğrafların en iyisini seçmektedir. Sanatçı, bu süreç için ve çalıştığı projenin başkaları tarafından fotoğraf sanatının bir dalına yerleştirilmesi için şöyle söylemektedir:

> Çalışma tarzımın sahne fotoğrafçılığı olmadığına inanıyorum. Benim projem aslında Caravaggio'nun (İtalyan ressam) İncil'i okuyarak ve önemli bir tarihsel olayın ayrıntılarını bularak yarattığı eserler. Çalışmasını yaratmak için, örneğin Meryem Ana'nın ölüm anı, önce İncil metnine dayanan sahneyi imar edip, sonra karakterleri çizip sonra boyardı. Böylece belirli bir fotoğraf türünü adlandıramazsınız. Belki daha sonra Projeme Tarihi Fotoğrafçılık adlı bir stil bağlanabilir (Doorbin. http://www.doorbin.net/news/?p=15835).

Örneğin, uzun araştırmalar sayesinde ortaya çıkan fotoğrafta (görsel 5) sanatçı, Bijan Jazani[1] ve arkadaşlarının ölüm sahnelerini betimlemiştir. Fotoğrafa ilk bakıldığında, ölüm görülmektedir. Dokuz mahkûmun, silahlı devlet memurlarının karşısında tek sırada dizilmeleri görülmektedir. Bazılarının yere düşmüş, diğerlerinin gözleri ve elleri bağlı bir şekilde çaresizce ölümü bekledikleri gösterilmektedir. Yarım kalan hayatların, söyleyecek pek çok sözün, yapılacak çok şeyin ve geride bırakılmış işlerin olduğu izleyiciye anlatılmaktadır.

---

[1] Bijan Jezani, Hossien Jazani ve Alamtaj Kalantari Nazari'nin oğlu olarak Tahran'da doğmuştur. Ailesi Şah Rıza'nın sürgünüyle başlayan siyasal özgürlük döneminden Muhammed Mossadegh'in devrilmesine kadar Tudeh partisine katılmıştır. Polis memuru olan babası 1945'te Tudeh partisinde aktif olmuştur. Annesi ise kadın kollarında görev almıştır. Babası, 1947'de Bijan 9 yaşında iken, Demokratik Azerbaycan örgütüne katılmıştır. Sovyet ordularının 1967'de İran Azerbaycan'ına gelmesine kadar burada kalmıştır. Bu dönem, gelecekte Jezani'nin siyasal yaşamına büyük bir darbe olacaktır. 1948'de, 10 yaşındayken, Tudeh Gençlik organizasyonuna katılmıştır. Tudeh partisi, 4 Şubat1949 yılında yasadışı olduktan sonra Jazani Tudeh partisinin gençlik kolunda faaliyetlerine devam etmiştir (Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Bijan_Jazani).

Görsel 5. Azadeh Akhlaghi, 2012, Bijan Jazani. Mohsen Gallery.
Erişim: 05.01.2013. http://mohsen.gallery/fa/series/by-an-eye-witness/

Beyaz giysili olan Bijan Jazani, ezilmiş olan halkın otoriteye karşı dik duruşunu simgelemektedir. Çölde oldukları için kaçacak bir yerleri yoktur. Yaylım ateşi altında öldükleri görülmektedir. Hükümetin görevlendirdiği dört kişinin silahlarından çıkan barut dumanları, onların üzerindeki sisli ve puslu havayı, hükümetin istibdadını anlatmaktadır. Hatta ölüme çok yaklaşan insanlar karşısındaki gayri insani bu tavır, insanlara özgürce yaşama fırsatı vermeyen ve kendisinden olmayanı vahşice dışlayan bir yönetimin davranış şeklini simgelemektedir.

Akhlaghi'nin canlandırdığı bu fotoğrafa bakıldığında kompozisyonun, Goya'nın 3 Mayıs isimli eserine benzer bir biçimde yaratılması dikkat çekmektedir (Görsel 6). Goya, bu resmini, Fransız Devrimi'nin yaşandığı dönemde yapmıştır. Resimdeki şiddetli sahnelere tanıklık eden sanatçı, kişisel yorumunu ve duygularını da eserine yansıtmıştır. Goya'nın eserinde, sıraya dizilen İspanyolların çaresiz bir şekilde ölümlerini bekledikleri görülmektedir. "Goya şiddetin kaynağının otoriteye, güce ve militarizme ait olduğunu belirtmekte ve eleştirel bir tavır sergilemektedir." (Ötgün, 2014, s. 1).

Görsel 6. Francisco Goya, 1814, Üç Mayıs / The third of May. Dailymotion.
Erişim: 20.02.2010. https://www.dailymotion.com/video/x7kxnqb

Akhlaghi'nin yapıtı ise yabancı bir ordunun saldırısını değil halkın iç sorunlarını, düşünürler ve aydınların otorite karşısındaki mücadelesini göstermektedir. Bu insanların suçu, haklarını aramış olmalarıdır. Suçlarının cezası ise trajik bir şekilde hapis ve sonunda ölüme mahkûm olmaktır. Bu da hükümetlerin baskıcı olduğunun açık bir kanıtıdır. Her iki yapıtta da benzer şekilde tarihin tekrar edişi görülmektedir. İki sanatçı da ülkelerindeki şiddet içeren olaylardan etkilenerek kendi yorumlarını eserlerine aktarmışlardır.

Aslında Akhlaghi'nin yarattığı kompozisyondaki betimleme şekli tesadüfi değildir. Sanatçı, totaliter güçler ve diktatör hükümetler tarafından uygulanan şiddetin, tarihin her döneminde tekrarlandığını vurgulamaktadır. Ayrıca sanatçıya göre totaliter güçlerin almış oldukları siyasi kararların, mevcut ülkenin sınırlarına evrensel bir etki yarattığı görülmektedir (Kreft, 2020, s. 10). Sanatçının görmemizi istediği şey, güçsüz insanların her zaman şiddete maruz kaldığıdır. Bu durum eskiden olduğu gibi 21. yüzyılda da değişmemiştir. Bu durum, sanatçının verdiği referanslardan anlaşılmaktadır. Azadeh, Bijan Jazanıni'yi konu aldığı fotografında 1979 devriminden etkilenerek Francisco Goya ile birlikte fotoğraf sanatçısı David Burnett[1] ve Kaveh Golestan'ı[2] da referans almaktadır. 1979 devriminde İran'a giden fotoğraf muhabiri David Burnett, 44 gün boyunca savaşa yakından tanıklık edip fotoğraflar çeker. Tanımadığı halkın hikâyelerine tanıklık ederek onları belgeler (görsel 8). Bu fotoğraflar 30 yıl sonra, İran'da sergilenir. Aslında, David Burnett görsel dil kullanarak hikâyeyi aktarmakta ve gençlere bir şekilde yol göstererek tarihte yaşanan olayları, içinde yaşadıkları zamanda yorumlamalarını sağlamaktadır (Herfeh Honarmand. https://herfeh-honarmand.com).

Görsel 7'de ise aynı dönemin zorlu günlerini fotoğraf dili ile belgeleyen İranlı sanatçı Kaveh Golestan'ın çekmiş olduğu bir fotoğraf bulunmaktadır. Kave Golestan, devrim döneminin fotoğraf kareleri için şöyle söyler; "Size tokat gibi vuran ve güvenliğinizi tehlikeye atan sahneler göstermek istiyorum. Bakamazsın, kapatabilirsin, katiller gibi kimliğini gizleyebilirsin ama gerçeği durduramazsın, kimse yapamaz." (İrna. https://www.irna.ir/news).

Bu iki fotoğrafın benzerliği dikkat çekicidir. Birisi Amerika gibi düşman bir ülkeden gelen ve o dönemde İran'da Amerika'ya karşı yapılan protestolar ve sloganlarla karşı karşıya kalan bir muhabirdir. Görevi, sadece yorumsuz bir şekilde, yaşanan gerçekleri kaydetmek olan, diğer yandan İran halkının ve ülkesinin gerçeklerini kaydedip halka sunan ve onlara gerçekleri anlatan merhametli ve halkına acıyan bir fotoğrafçı. Aslında Kave Golestan halka gerçekleri anlatarak onların birleşmelerini ve olumlu değişikleri el ele beraber yap-

---

[1] David Burrnet, Washington, D.C.'de yaşayan Amerikalı bir foto muhabiridir. İran'a gittiğinde İran tarihinin kritik bir noktasına denk gelir ve kalıcı bir hükümet değişikliğine yol açan olayları kaydeder. İran'ın kaderini sonsuza dek değiştiren iki önemli ay, Ocak ve Şubat 1979. Diğer birçok yabancı ve İranlı fotoğrafçı gibi, David Burrnet de o dönemde devrim olaylarını kaydetmek ve yayınlamak için Time dergisi tarafından görevlendirilir. Bazı fotoğrafları, olayların ön sayfalarından ilk elden haberlerle aynı anda yayınlanır (Davidburnett. https://www.davidburnett.com).

[2] (8 Temmuz 1950- 4 Nisan 2003) Kaveh Golestan olarak tanınan İranlı bir haber fotoğrafçısı, belgesel film yapımcısı ve görüntü yönetmenidir. İran devrimi ve İran-Irak savaşı, Golestan'ın fotoğraflarının birçok prestijli Batı medyasında yayınlanması, onu uluslararası foto muhabirleri arasında tanınmış bir isim haline getirir ve ödüller kazanır (BBC Persian. https://www.bbc.com/persian).

malarını sağlamaktadır. İran'daki iç savaş yıllarında, yabancı bir fotoğraf muhabiri ile İranlı bir fotoğraf sanatçısının ortak mesaj vermeleri ve ortak bir gerçekten ve şiddetten bahsetmeleri, Azadeh'nin ilgisini çekmektedir. İki farklı fotoğrafçının aynı kareyi yakalamaları ve aynı şeyden etkilenmeleri aslında şiddete karşı tavrın evrensel boyutunu ispatlamaktadır. Olaylar nerede ve ne zaman yaşanmış olursa olsun, sanatçıların olaylara yaklaşımı ve bakış açıları çok yakındır (Pakbaz, 2008, s. 25).

Azadeh'nin, fotoğraflarına konu aldığı insanlar, İran'daki tanınmış kişilerdir. Bu kişiler İran'ın siyasi tarihinde, sadece isimleriyle bile hassas bir konu olarak kabul edilerek varlığını sürdürmektedir. İran'ın geçmişine bakıldığında bu olayların sürekli tekrarlandığı görülmektedir. Arap Bahar'ıyla eşzamanlı olarak İran'da gerçekleşen 2009 ayaklanması ve 2019'un kanlı olayları bu duruma örnek gösterebilir. Sanatçının bu şiddet olaylarına tepkisi, kendisini yapıtlarına dahil etmesi ile karşılanmaktadır. Sanatçı, fotoğraflardaki jest ve mimikleri ile toplumun ortak hüznünü ifade etmektedir.

Görsel 7. Kaveh Golestan, 1979, 17 Aralık 1979 / 17 December 1979. Iranianrial. Erişim: 05.07.2020. http://iranianrial.blogspot.com

Görsel 8. David Burnett, 1979, 44 Gün / 44 Days. Davidburnett. Erişim: 04.07.2020. https://www.davidburnett.com

Sanatçının kadraj içindeki varlığı, kompozisyonun merkezinde olmasa bile izleyicinin dikkatini çekmektedir. İzleyicinin bakışı tüm kadrajlarda onun giydiği günümüze ait kostümleri ve kırmızı başörtüsünü aramaktadır. Sanatçı, kendisini tüm fotoğraflarda üç farklı pozisyonda göstermektedir. Bu araştırmada üç farklı fotoğrafta sanatçının fotoğraflardaki duruşları incelenmektedir. Bu durum, izleyicinin zihnini daha da karmaşık hale getirmekte ve görüntünün anlatısından çıkararak kendi yazılı metnini yaratmaya davet etmektedir. Sanatçı, kendisinin neden fotoğraf karesinin içinde olduğunu şu sözlerle açıklamaktadır;

> Bu çok zor bir karardı. Ben, birçok gencin öldürüldüğü İran ulusunun talihsiz vicdanı olarak, genç oldukları ve ölüm sahnelerine dair hiçbir resmi olmayan, otuz yaşın altında öldürülen, çocuğu kalmış ya çocuk sahibi olmayan ve hatta nerede gömüldükleri belli olmayan insanları seçmeye karar verdim. Dr. Mossadegh ve Ayatollah Taleghani hariç. Sonuç olarak, bu konuk kişilerin seçimini düşündüm ve sonra ne yapabilirim diye düşündüm ve kendime sordum. Bu ölüm sahnelerinin her birinde kendime nasıl bir tepki vereceğimi sordum. Böylece her fotoğrafta, o andaki kişisel duygularıma dayanarak, kendimi fotoğrafın bir köşesine yerleştirdim ve tarihe dokunuyorum. Fotoğrafta nerede olduğumu seçmenin konuk kişi ile (fotoğraftakı şehit olan kişi) ile olan kişisel ilişkimi yansıttığını söyleyebilirim (İshiq. http://ishiq.net/inc.html).

Görsel 5'te sanatçı, sahnenin trajik tenhalığını bozmamak için kendisini tanık olarak kullanmak yerine kırmızı başörtüsünü, kompozisyonun solunda toprağa düşmüş vaziyette yerleştirmektedir. Böylece bu sahnedeki tanıklığı, daha açık bir şekilde ölenlere empatisini açığa çıkarmakta ve tarihi trajik olaylar karşısında günümüzdeki izleyicisini de daha belirgin bir şekilde pasif olmamaya davet etmektedir. Akhlaghi buna ilişkin soruları şöyle yanıtlamaktadır; "Ben kendim düşünüyordum acaba bu fotoğrafın neresinde yer alabilirim diye. Yasak olan yerde ben olamazdım ve hiçbir olaya dâhil olamazdım. Bundan dolayı sadece başörtümü kullandım." (İshiq. http://ishiq.net/inc%C9%99-).

Görsel 9. Azadeh Akhlaghi, 2012, Taghi Arani 04 Şubat 1940 / Taghi Arani 04 February 1940. Mohsen.gallery. Erişim: 20.07.2013. http://mohsen.gallery/fa/series/azadeh-akhlaghi-2/.

Görsel 9'da sanatçı, başka seyirciler arasında bir köşede durup ölen kişinin ailesinin yasını izlemektedir. Bu fotoğrafta sanatçı, olayın içine kendini dahil etmektedir. Bu fotoğrafı kurgularken sanatçının etkilendiği olay, 2009 yılındaki yeşil dalga[1] adlı iç savaştır. Bu iç savaşta birçok annenin çocuğu devlet tarafından öldürülmüştür. O dönemde hapse atılan birçok insanın hala hapiste oldukları ifade edilmektedir. Birçoğu da mahkemeden çıkacak idam kararını beklemektedir (Honaronline. http://www.honaronline.ir.com) (Görsel 11). Yeşil Dalga iç savaşında, Sohrab Ahrabı'nın[2] annesini gösterilmektedir. Aslında çoğu annenin acılı olduğu, özgürce yaşamak isteyen çoğu gencin acı çektiği ve halen yaşanmakta olan hikayelerden bahsedilmektedir. Bu olaylara dayanarak Azadeh Akhlaghi, Tagı Aranı'nın fotoğrafını ele alarak annelerin farklı dönemlerde bu haksızlığa maruz kaldıklarını göstermektedir. Aslında sanatçı Yeşil Dalga protestosundan esinlenerek olayların İran'da tekrarlandığını bir kez daha ispatlamaktadır.

Görsel 10. Georgse Merillon, 1990, Kosova. Georgesmerillon. Erişim: 01.07.2020. http://www.georgesmerillon.com

Görsel 11. 2009 yılında bir vatandaş tarafından çekilen anonim bir fotoğraf. Iranwire. Erişim: 07.07.2020. https://iranwire.com/fa/features/34654.

[1] 2009 İran seçimlerindeki Yeşil Hareket'i anlatıyor. İran'daki onuncu cumhurbaşkanlığı seçimlerinin sonuçlarını takiben, protestocuların seçimden sonra Mahmud Ahmedinejad'ın kaldırılmasını talep ettikleri bir dizi eylemi ifade ediyor (Wikipedia. https://fa.wikipedia.org/wiki).

[2] 2009 Yeşil dalga iç savaşında, hükümet tarafından öldürülen bir genç (Avammag. https://avammag.com).

Azadeh Akhlaghi, George Merıllon isimli fotoğrafçının Kosova adlı fotoğrafını referans göstererek bu olayların evrensel boyutunu vurgulamaktadır (Görsel 10). Fotoğrafta, 28 Ocak 1990'da Yugoslavya'nın Kosova'nın özerkliğini kaldırma kararına karşı düzenlenen protesto sırasında öldürülen Nasimi Elshaninin ölümüne yas tutulmaktadır. Fotoğrafta, annesi Sabrié ve yasta olan ailesini göstermektedir (Georgesmerillon. http://www.georgesmerillon.com).

Görsel 12. Azadeh Akhlaghi, 2012, Jahangirkhan Sur-e Esrafil, Nasrollah Malek-Al-Motekallemin-24 Haziran 1908 / Jahangirkhan Sur-e Esrafil, Nasrollah Malek-Al-Motekallemin-24 June 1908. Mohsen Gallery. Erişim: 02.07.2017. http://mohsen.gallery/fa/series/azadeh-akhlaghi-2/.

Üçüncü fotoğrafta ise sanatçı, şaşkınlık içinde köşeden olaya bakmaktadır (Görsel 9). Bu kare meşrutacı[1] Jahangirkhan Sur-e Esrafil[2] ve arkadaşlarının 1908'de gerçekleşen idam sahnesini ele almaktadır. Jahangirkhan, yazar, düşünür ve anayasa devrimi esnasında görev yapan devrimci bir gazeteciydi. O, İran tarihinde kurucusu olduğu haftalık Sure-e Esrafil dergisinin editörlüğünü yapmıştır. Sanatçı kadrajda seçtiği pozisyonla izleyiciyi de olaya dâhil etmektedir. Gerçekleşen idama bir izleyici olarak bakılmasını ve bu durumdan ders alınmasını sağlamaktadır.

Sonuç

Bu sanat yapıtları bize, tarih boyunca tekrarlanan savaşların ve toplumsal olayların sanatçılar tarafından yorumlanmış halinin bir örneğini göstermektedir. Sanatçıların bu eserleri yaratma amaçları, insanların gerçeğe ulaşma çabası sonucunda, tarihin trajik olaylarının tekrarlanmasını önlemek ve geleceğe doğru adımlar atmaktır. Bunu gerçekleştirmek için de toplumu bilgilendirmek gerekmektedir. Toplumun bilgisizliğinin farkında olan sanatçı, toplumu tarih okumaya teşvik etmek için fotoğraf ile hikâye oluşturmaktadır.

---

[1] Hükümdarla yönetilen bir ülkede, hükümdarın ya da bir başbakanın başkanlığı altında bir hükümetin ve yasaları yapan seçilmiş bir parlamentonun bulunduğu yönetim biçimi (sozluk. https://sozluk.gov.tr/).

[2] Mirza Jahangir Khan Shirazi, Jahangir Khan e sur esrafil olaral bilinen, İranlı bir yazar ve entelektüel ve İran anayasa devrimi (1905-1911) sırasında bir devrimciydi. Kendisi en çok, kurucusu olduğu ilerici haftalık Sur Esrafi gazetesinin cesur editörlüğüyle tanınır (Cgie. https://www.cgie.org.ir/fa/news/84301).

Sanatçılar sadece gördükleri herhangi bir şeyi resmeden değil, aynı zamanda gördüklerine anlam katan, topluma dair değerleri sorunsuz bir şekilde gelecek kuşaklara aktarmanın sorumluluğunu taşıyan kişilerdir. Orta Çağ döneminde ressamlar incili görsel bir metin gibi çizerek onu aydınlatıcı bir unsur olarak halka sundular. Rönesans döneminde ise din ile hareket ederek gerçekleri bilimsel bir şekilde ortaya koydular. 19. yüzyılda Picasso ve Francisco Goya gibi sanatçılar etkilendikleri savaşlardan yarattıkları sanat eserleri ile halkın maruz kaldığı şiddeti yansıtıp o anları ölümsüzleştirdiler. Sanat tarihine bakıldığında, Vladimir Tatlin, Kazimir Maleviç gibi Rus avangard sanatçıların yarattıkları eserler ile toplumu aydınlattıkları görülmektedir.

İçinde yaşadığımız zaman ile Azadeh'nin sergilediği projenin yılını karşılaştırırsak şu sonuca varıyoruz ki Azadeh ve Azadeh gibi sanatçıların böylesine etkili projeleri ve cesur hareketleri toplumun kalbindeki acıya dokunarak onları yüreklendirmektedir. Bununla birlikte toplumu bilinçli bir şekilde birleştirip gelecekte karşılaşacakları sorunları durdurmak için onları bir araya getirme çabasını göstermektedir. Bunun en güçlü örneği son yıllarda kadınların hükümetten eşitlik ve özgürlüklerini istedikleri harekettir. Bu hareket, Beyaz Çarşambalar olarak adlandırılmaktadır. Ülkenin her köşesinden kadınların katıldığı bu hareket, artık sadece kulaktan kulağa yayılmakla kalmıyor aynı zamanda belgelediği fotoğraflarla kadınların yasaklanmış seslerini dünyaya yayıyor.

Azadeh bu projesinde İran tarihinde sansüre karşı imza atan insanların ölümlerini deşifre ederek toplumu cesaretlendirip onları olayların belgelendirilmesi yönünde teşvik etmektedir. Sanatçının kanıtlamak istediği gerçek, toplumun yöneticiler tarafından görevlendirilmiş tarihçilere ihtiyacı olmadığıdır. Bunun için halkı tarihin doğru yazılmasına katkı vermeye davet etmektedir. Yavaş yavaş uyanan halk tanıklık ettiği olayları artık cesurca kaydedip paylaşmaktan korkmaz hale gelmektedir. Sanatçıların, son dönemlerde kameranın imkânlarını kullanarak ayaklanmalarda öldürülen cesur gençlerin isimlerini ölümsüzleştirdiğine şahit olmaktayız. Günümüz sanatında belgesel sanatçı, gezegenimizin hemen her yerinde, bir şekilde gizlenmeye çalışılmış olayları gün yüzüne çıkarmaktadır. Belgesel sanatçı, sanatını tarihe tanıklık ederek kullanmakta ve tarihi kendi lehine dönüştürmek isteyen güçlere karşı mücadele vermektedir.

Kaynakça

Abrahamian, Ervand. (2009). *Iran Between Two Revolutions.* Amerika: Princeton University.

Avammag. Erişim: 01.02.2019. https://avammag.com

Barthes, Ronald. (2019). *Otaghe Roshan.* (F.Azarangh, Çev.). Tahran: Bahar.

BBC Persian. https://www.bbc.com/persian.

Cgie. Erişim: 20.01.2019. https://www.cgie.org.ir/fa/news/84301

David Burnett. Erişim: 05.06.2020. https://www.davidburnett.com

Doorbin. Erişim: 18:07.2020. http://www.doorbin.net/news/?p=15835

Fotopanorama360. Erişim: 01.11.2020.https://fotopanorama360.com.

Georges Merillon. Erişim: 01.08.2020. http://www.georgesmerillon.com

Herfeh Honarmand. Erişim: 15.07.2020. https://herfeh-honarmand.com

Honaronline. Erişim:10.12.2019. http://www.honaronline.ir

İrna. Erişim: 19.07.2020. https://www.irna.ir/news.

Ishiq. Erişim: 15.01.2020. http://ishiq.net

Jsal. Erişim: 16.07.2020. https://jsal.ut.ac.ir/article

Keddie, Nikki. (2003). *Modern İran Roots And Results Of Revolution.* New Haven: Yale University Press.

Kreft, Lev. (2020). *Sanat Siyaset.* (E. Gen, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Ötgün, Cebrail. (2008). Sanatın Şiddeti ve Sınırları. *Gazi Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi.* Erişim: 22.09.2019. https://dergipark.org.tr

Pakbaz, Ruin. (2008). *Dar Jostejuye Zabane Noe*. Tahran: Negah

Radio Zamaneh. Erişim: 15.02.2019. https://www.radiozamaneh.com/252415

Sontag, Susan. (1999). *Başkalarının Acısına Bakmak*. (O. Akınhay, Çev.). İstanbul: Metis.

Sozluk. Erişim: 01.11.2020. https://sozluk.gov.tr/

Tandfonline. Erişim: 18.08.2020. https://www.tandfonline.com.

Wikipedia. Erişim: 01.11.2020. https://fa.wikipedia.org/

Wikipedia. Erişim: 01.03.2020. https://en.wikipedia.org/wiki/Bijan_Jazani

Wikipedia. Erişim: 15.18.2020. https://en.wikipedia.org/wiki/Lisette_Model).

SANAT YAZILARI - **2020 MAYIS - KASIM** - SAYI: **42-43** - e-ISSN: 2458-8903
ART WRITINGS - **2020 MAY - NOVEMBER** - NO: **42-43** - e-ISSN: 2458-8903

DİZİN / INDEX

sanat yazıları

SANAT YAZILARI 42 / **DİZİN**

GÖRSEL SANATLAR

Burunsuz, M. (2020). **"Sanat Eserleri Aracılığıyla Estetikte Güzel Kavramının İncelenmesi".** Sanat Yazıları, 2020; (42): 73-85.

Öztürk Bütow, N. (2020). **"Taner Ceylan'ın Kayıp Resimlerinde Yalnızlık".** Sanat Yazıları, 2020; (42): 87-103.

Demircan, H. (2020). **"Tiyatrodan Resim ve Fotoğrafa: Bertolt Brecht'in Yabancılaştırma Efektinin Yüzeydeki Olasılıkları".** Sanat Yazıları, 2020; (42): 105-118.

Demir Koyuncu, S. B. (2020). **"Sanat Pratiğinde J. L. Borges Etkisi: "Babil Kitaplığı" Öyküsünün Görselleşme Süreci Üzerine Kültürel Okumalar".** Sanat Yazıları, 2020; (42): 141-161.

Elibol, G. C., Boerescu, Z. (2020). **"Sanat ve Tasarımda Sinestezi Etkisi: Çoklu Algı Yaratmak".** Sanat Yazıları, 2020; (42): 119-140.

Merdeşe, T. (2020). **"Deleuze'ün "Kristal Rejim" Kavramı Üzerinden Rovner ve Alfraji'nin Çalışmalarındaki İmge Üretimine Bir Bakış".** Sanat Yazıları, 2020; (42): 163-181.

Nur, A. (2020). **"Antonio Gaudi: Casa Mila".** Sanat Yazıları, 2020; (42): 235-254.

Sarısu, M. (2020). **"Protestonun Sebebi ve Enstrümani Olarak Güncel Sanat".** Sanat Yazıları, 2020; (42): 183-198.

Tan, M. Ş. (2020). **"Ofis Yapılarındaki Sosyal Amaçlı Ortak Alanlarda İnsan Faktörü Üzerine Bir Araştırma".** Sanat Yazıları, 2020; (42): 199-220.

Yıldız, İ. E. (2020). **"Deleuze ve Bacon: Yaşam İçin Yeni Olanaklar".** Sanat Yazıları, 2020; (42): 121-233.

* Dizin, konularına göre alfabetik sıra gözetilerek hazırlanmıştır.

GÖRSEL İLETİŞİM VE TASARIM / GRAFİK

Acar, M. A. (2020). **"Sürrealist Sinemanın Sürrealist Afişleri: Terry Gilliam Film Afişlerinin Göstergebilimsel Analiz".** Sanat Yazıları, 2020; (42): 15-31.

Bozhüyük, B. (2020). **"Rönesans'tan, 21. Yüzyıla Kadarki Tarihsel Süreçte, Grafik Tasarım Çalışmalarında Ortaçağ İmgelerine Örnekler".** Sanat Yazıları, 2020; (42): 51-72.

SANAT YAZILARI 43 / **DİZİN**

GÖRSEL SANATLAR

Bacak, B. B., Kurt, S. (2020). **"Gülsün Erbil'in Sanat Üretimlerinde Mistisizm: "Mistik Döngü" Serisi Üzerine Çözümleyici Bir Yaklaşım".** Sanat Yazıları, 2020; (43): 255-275.

Dönmez, A., Becerikli, R. (2020). **"Jimmy Nelson'un Etnografik Fotoğrafçılığı ve Küreselleşme İlişkisi".** Sanat Yazıları, 2020; (43): 339-362.

Gümgüm, R. (2020). **"Başka Bir Gündelik Hayat İnşasında Sanatın İzleri".** Sanat Yazıları, 2020; (43): 363-375.

Gülay, K. (2020). **"Sınırda Gerçekleştirilen Bir Sanat Pratiği Olarak inSITE".** Sanat Yazıları, 2020; (43): 419-431.

Işıklsal, A. (2020). **"Fotoğrafın Değişen Tutumları Üzerine".** Sanat Yazıları, 2020; (43): 377-399.

Karabey, B. (2020). **"Kültürel Sürdürülebilirlik Bağlamında Geçmişten Günümüze Gualdo Tadino Seramikleri ve Rubi (Yakut) Lüsteri".** Sanat Yazıları, 2020; (43): 401-417.

Özkoyuncu, M. M. (2020). **"Görsel Tasarım ve İletişim Bağlamında 1950 Sonrası Ortaya Çıkan Deneysel Notalama Yöntemleri".** Sanat Yazıları, 2020; (43): 457-481.

Saadati, S. M. S. (2020). **"Ölümün Kitsch Bir İmge Örneği Olarak Günümüz İran'ında Üretilen Mezar Taşları".** Sanat Yazıları, 2020; (43): 483-501.

Sönmez, B. (2020). **"1980'li Yıllarda Ankara ve İstanbul'un Kamusal Alan Heykelleri".** Sanat Yazıları, 2020; (43): 559-584.

Yaghin, Y. J. (2020). **"Azadeh Akhlaghi'nin Dokümanter Sanatı Üzerinden, Sanat ve Tarihi Gerçek İlişkisi".** Sanat Yazıları, 2020; (43): 585-601.

GÖRSEL İLETİŞİM VE TASARIM / GRAFİK

Sarıkavak, A. (2020). **"Yazı Karakteri veya Font Tasaımında Süreç, Yöntem ve Temel Yaklaşımlar".** Sanat Yazıları, 2020; (43): 503-542.

* Dizin, konularına göre alfabetik sıra gözetilerek hazırlanmıştır.

İÇ MİMARLIK VE ÇEVRE TASARIMI

Büyücek, G., Koca, D. (2020). **"1936-1951 Yenişehir - Çankaya Konut Gelişim Aksında İlk Yapılaşmalar: Güneş Sokak Örneği".** Sanat Yazıları, 2020; (43): 277-300.

Çetin, C. İ. (2020). **"Mimari Fotoğrafın Temsil Özelliği ve Tasarımda Fotoğrafa Bakışın Algımıza Etkisi".** Sanat Yazıları, 2020; (43): 301-316.

Doğan, T., Yıldız, P. (2020). **"Tevfik Başer Filmleri Örneğinde İnsan ve Mekân İlişkisi".** Sanat Yazıları, 2020; (43): 317-337.

Şekerci, C., Yıldız, P. (2020). **"20. ve 21. Yüzyıl Perspektifinden Parametrik Tasarım".** Sanat Yazıları, 2020; (43): 543-558.

Tulum Okur, H. (2020). **"Mimari Belgelemede Türk Sinemasının Rolü: Tarabya Oteli Analizi".** Sanat Yazıları, 2020; (43): 433-456.