HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ
SANAT YAZILARI - 2020 MAYIS - e-ISSN 2458-8903 | 42

sanat yazıları

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ
SANAT YAZILARI - 2020 MAYIS - e-ISSN 2458-8903 | 42

sanat yazıları

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

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ
SANAT YAZILARI / 2020 MAYIS / SAYI: **42** - ART WRITINGS / 2020 MAY / NO: **42**
Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları
Sanat Yazıları, (Mayıs ve Kasım) yılda iki kez yayınlanır. Yayın dili Türkçedir.

Sahibi
Hacettepe Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi adına
Dekan **Prof. Mümtaz Demirkalp**

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

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
Dr. Öğr. Üyesi Seza Soyluçiçek (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)

42. Sayının Hakem Kurulu (Ünvan ve Soyadı Sırasıyla)
Prof. Dr. Şeniz Aksoy (Gazi Üniversitesi Eğitim F.)
Prof. Melih Apa (Mersin Üniversitesi Güzel Sanatlar F.)
Prof. Nadire Şule Atılgan (Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar F.)
Prof. Dr. Aygül Aykut (Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar F.)
Prof. Dr. Banu Cangöz (Hacettepe Üniversitesi Edebiyat F.)
Prof. Turhan Çetin (Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar F.)
Prof. Mümtaz Demirkalp (Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar F.)
Prof. Hüsnü Dokak (Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar F.)
Prof. Hayri Esmer (Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar F.)
Prof. Dr. Hakkı Engin Giderer (Abant İzzet Baysal Üniversitesi Güzel Sanatlar F.)
Prof. Nurdan Karasu Gökçe (Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar F.)
Prof. Necla Rüzgar Kayıran (Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar F.)
Prof. Yusuf Keş (Süleymen Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar F.)
Prof. Cüneyt Kurt (Mustafa Kemal Üniversitesi Güzel Sanatlar F.)
Prof. Dr. Bilge Sayı Onaran (Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar F.)
Prof. Cebrail Ötgün (Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar F.)
Prof. Rıfat Şahiner (Yıldız Teknik Üniversitesi Sanat ve Tasarım F.)
Prof. Dr. Adnan Tepecik (Başkent Üniversitesi GSTMF)
Prof. Tansel Türkdoğan (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar F.)
Prof. Mehmet Yılmaz (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar F.)
Prof. Halil Yoleri (Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar F.)
Doç. Dr. Yavuz Adugit (Kocaeli Üniversitesi Fen Edebiyat F.)
Doç. Dr. Harun Artuner (Hacettepe Üniversitesi Mühendislik F.)
Doç. Dr. Elif Songür Dağ (Uluslararası Kıbrıs Üniversitesi GSTMF)
Doç. Dr. Pelin Öztürk Göçmen (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi GSF)
Doç. Armağan Gökçearslan (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Sanat ve Tasarım F.)
Doç. Tevfik İnanç İlisulu (Ankara Hacı Bayram Veli Üniversitesi Güzel Sanatlar F.)
Doç. Dr. Duygu Koca (Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar F.)
Doç. Dr. Fatma Korkut (ODTÜ Mimarlık F.)
Doç. Nil Köken (Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar F.)
Doç. Musa Köksal (Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Güzel Sanatlar F.)
Doç. Dr. Seher Kurt (Hatay Mustafa Kemal Üniversitesi Güzel Sanatlar F.)
Doç. Selin Mutdoğan (Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar F.)
Doç. Zülfikar Sayın (Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar F.)
Doç. Ceren Selmanpakoğlu (Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar F.)
Doç. Ilgaz Özgen Topçuoğlu (Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar F.)
Doç. Özden Pektaş Turgut (Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar F.)
Dr. Öğr. Üyesi Kurt Orkun Aktaş (Kırıkkale Üniversitesi Güzel Sanatlar F.)
Dr. Öğr. Üyesi Nami Eren Beştepe (Ankara Üniversitesi Güzel Sanatlar F.)
Dr. Öğr. Üyesi Ali Asgar Çakmakçı (Bülent Ecevit Üniversitesi Güzel Sanatlar F.)
Dr. Öğr. Üyesi Tansel Çeber (Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar F.)
Dr. Öğr. Üyesi Duygu Toksoy Çeber (Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih Coğrafya F.)
Dr. Öğr. Üyesi Ercan Sağlam (Bilkent Üniversitesi GSTMF)
Dr. Öğr. Üyesi Halime Türkkan (Başkent Üniversitesi 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 perspektif ve fizyonomi öne çıkmaktadır. Bu keşiflerle birlikte resimsel temsil anlamında pek çok yeni olanak doğmuş olsa bile portre, peyzaj, natürmort ve tarihsel resim alanlarının hareketi gösterme imkânları kısıtlıdır. Resimde birinin hareket etmiş olduğu görülebilirken, gerçekten hareket halinde görmek mümkün değildir. Fotoğraf bu konuda öncü olur. Henry Fox Talbot, Muybridge ile başlayan süreç sonrasında, Lumiere kardeşler hareketi hiç bölmeden insanları hareket halinde gösterirler ve bu gelişmenin ardından sinema filmleri, en azından ses özelliği sayesinde edebi sanatlarla birleşmiş olur (Danto, 2014, s. 17-19).

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

Örnek 7:

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

*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

SÜRREALİST SİNEMANIN SÜRREALİST AFİŞLERİ: TERRY GILLIAM FİLM AFİŞLERİNİN GÖSTERGEBİLİMSEL ANALİZİ

SURREALIST POSTERS OF SURREALIST CINEMA: THE SEMIOTIC ANALYSIS OF TERRY GILLIAM'S FILMS POSTERS — 15 - 31

ÖĞR. GÖR. **HACI MEHMET ACAR**

SANAT VE SANATÇI BAĞLAMINDA YAPAY ZEKÂ RESİMLERİ

ARTIFICIAL INTELLIGENCE PAINTINGS IN THE CONTEXT OF ART AND ARTIST — 33 - 49

DR. ÖĞR. ÜYESİ **ENGİN ASLAN**

RÖNESANS'TAN, 21. YÜZYILA KADARKİ TARİHSEL SÜREÇTE, GRAFİK TASARIM ÇALIŞMALARINDA ORTAÇAĞ İMGELERİNE ÖRNEKLER

MEDIEVAL IMAGES IN GRAPHIC DESIGN IN THE HISTORICAL PROCESS FROM THE RENAISSANCE TO THE 21st CENTURY — 51 - 72

ÖĞR. GÖR. **BAYRAM BOZHÜYÜK**

SANAT ESERLERİ ARACILIĞIYLA ESTETİKTE GÜZEL KAVRAMININ İNCELENMESİ

INVESTIGATION OF FINE CONCEPT IN AESTHETICS THROUGH ART WORKS — 73 - 85

DR. ÖĞR. ÜYESİ **MUTEBER BURUNSUZ**

TANER CEYLAN'IN KAYIP RESİMLERİNDE YALNIZLIK

LONELINESS IN TANER CEYLAN'S LOST PAINTINGS — 87 - 103

DR. ÖĞR. ÜYESİ **NESLİHAN ÖZTÜRK BÜTOW**

TİYATRODAN RESİM VE FOTOĞRAFA: BERTOLT BRECHT'İN YABANCILAŞTIRMA EFEKTİNİN YÜZEYDEKİ OLASILIKLARI

FROM THEATRE TO PAINTING AND PHOTOGRAPHY: THE POSSIBILITIES OF BERTOLT BRECHT'S ALIENATION EFFECT ON THE SURFACE — 105 - 118

DR. ÖĞR. ÜYESİ **HAVVA DEMİRCAN**

SANAT VE TASARIMDA SİNESTEZİ ETKİSİ: ÇOKLU ALGI YARATMAK

SYNESTHESIA EFFECT IN ARTS AND DESIGN: MULTI SENSORY APPEALS 119 - 140

DOÇ. DR. **GÜLÇIN CANKIZ ELİBOL** / DOÇ. **ZUHAL BOERESCU**

SANAT PRATİĞİNDE J. L. BORGES ETKİSİ: "BABİL KİTAPLIĞI" ÖYKÜSÜNÜN GÖRSELLEŞME SÜRECİ ÜZERİNE KÜLTÜREL OKUMALAR

THE EFFECT OF J. L. BORGES IN ART PRACTICE: CULTURAL READINGS ON THE VISUALIZATION PROCESS OF THE TALE OF "THE LIBRARY OF BABEL" 141 - 161

ARŞ. GÖR. **SULTAN BURCU DEMİR KOYUNCU**

DELEUZE'ÜN "KRİSTAL REJİM" KAVRAMI ÜZERİNDEN ROVNER VE ALFRAJİ'NİN ÇALIŞMALARINDAKİ İMGE ÜRETİMİNE BİR BAKIŞ

A VIEW OF THE IMAGE PRODUCTION IN ROVNER AND ALFRAJİ'S WORKS BY DELEUZE'S CONCEPT OF "CRYSTAL REGIME" 163 - 181

ARŞ. GÖR. **TUBA MERDEŞE**

PROTESTONUN SEBEBİ VE ENSTRÜMANI OLARAK GÜNCEL SANAT

CONTEMPORARY ART AS THE REASON AND INSTRUMENT OF PROTEST 183 - 198

MERT SARISU

OFİS YAPILARINDAKİ SOSYAL AMAÇLI ORTAK ALANLARDA İNSAN FAKTÖRÜ ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA

A RESEARCH ON HUMAN FACTOR IN COMMON SOCIAL AREAS OF OFFICE BUILDINGS 199 - 220

ARŞ. GÖR. **MERVE ŞAHİKA TAN**

DELEUZE VE BACON: YAŞAM İÇİN YENİ OLANAKLAR

DELEUZE AND BACON: NEW POSSIBILITIES FOR LIFE 221 - 233

İPEK EBRU YILDIZ

DERLEME MAKALELERİ / COMPILATION ARTICLES

ANTONiO GAUDi: CASA MiLA

ANTONIO GAUDI: CASA MILA 235 - 254

DOÇ. **NUR AYALP**

SANAT YAZILARI - 2020 MAYIS - SAYI: **42** - e-ISSN 2458 - 8903

MAKALELER / ARTICLES

SANAT YAZILARI, 2020; (42): 15-31 / ARAŞTIRMA MAKALESİ

SÜRREALİST SİNEMANIN SÜRREALİST AFİŞLERİ: TERRY GILLIAM FİLM AFİŞLERİNİN GÖSTERGEBİLİMSEL ANALİZİ

SURREALIST POSTERS OF SURREALIST CINEMA: THE SEMIOTIC ANALYSIS OF TERRY GILLIAM'S FILMS POSTERS

ÖĞR. GÖR. **HACI MEHMET ACAR**
Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Meslek Yüksekokulu
mehmetacar@mersin.edu.tr
ORCID ID: ORCID ID: 0000-0001-8426-4051

Öz: *Terry Gilliam, 1975 yılında sinemaya adımını atmış; birçok film, dizi ve kısa filmde oyuncu, sanat yönetmeni, senarist ve yönetmen olarak yer almıştır. Hollywood karşıtı düşünceye sahip olan Amerikalı ünlü yönetmen Gilliam'ın filmleri önemli ölçüde ilgi görmüş ve 1983 yılında 36. Cannes Film Festivali'nde 'The Meaning of Life' filmi ile 'Büyük Jüri Ödülü'nün sahibi olmuştur.*

Bu araştırmada Terry Gilliam'ın yönettiği filmlerin afişleri analiz edilmiştir. Afişlerin analiz edilmesinde göstergebilimsel çözümleme yöntemi kullanılmıştır. Araştırma kapsamında 20. yüzyılın başlarında Fransa'da ortaya çıkan, bilinçaltının, bilinç alanına olan egemenliğini savunan ve akılcılığın karşısında olan, edebiyat başta olmak üzere sanatın birçok alanında etkisini gösteren Sürrealizm sanat akımı incelenmiştir. Sürrealizm bağlamında Terry Gilliam'ın yönettiği The Meaning of Life, Brazil, Fear and Loathing in Las Vegas ve The Man Who Killed Don Quixote film afişlerinin çözümlemesi yapılmıştır. Araştırma sonucunda Sürrealizmin günümüzde de etkilerini sürdürdüğü ve film afişleri ile hikayenin aynı düşünce ile sürrealist tarzda oluşturulduğu saptanmıştır.

GELİŞ TARİHİ: 29.12.2019 | **KABUL TARİHİ:** 04.05.2020

Anahtar Sözcükler: *Sürrealizm, Sinema, Terry Gilliam, Afiş, Göstergebilim.*

Abstract: *Terry Gilliam began to cinema in 1975; He has taken part in many films, series and short films as an actor, art director, screenwriter and director. The films of the American famous director Gilliam, having anti-Hollywood thinking, attracted great attention and in 1983, he won the 'Grand Jury Prize' at the 36th Cannes Film Festival for his film 'The Meaning of Life'.*

In this research, the posters of the films directed by Terry Gilliam were analysed. Semiotic analysis was used in the analysis of the posters. Within the scope of this research, the Surrealism art movement, emerging in France at the beginning of the 20th century, defending the sovereignty of the subconscious to the field of consciousness and opposing to rationalism, showing the influence of many fields of art, especially literature was examined. In the context of surrealism, the posters of The Meaning of Life, Brazil, Fear and Loathing in Las Vegas and The Man Who Killed Don Quixote directed by Terry Gilliam were analyzed. As a result of the research, it was found that the effects of Surrealism have still continued today and the movie posters and the story were created in the same way with the same idea.

Keywords: *Surrealism, Cinema, Terry Gilliam, Poster, Semiotic.*

1. Giriş

Kitle iletişim araçlarından ve grafik tasarım ürünlerinden biri olan afiş, tanıtımının yapılması istenen ürün veya hizmetin içeriği hakkında mesaj veren görsel tasarım çalışmalarından biridir. Özellikle şehir hayatında insanların sıklıkla karşılaştıkları bu afişler, hedef kitleyi bir konu hakkında bilgilendirmeyi veya bir ürünün tanıtımını yapmayı hedeflemektedir. Hemen her sektörde kullanılan afişler sinemada da kullanılmaktadır. Matbaa ve baskı teknolojilerinin gelişmesinin bir sonucu olarak grafik sanatının yaygınlaşması ile sinemadaki gelişmeler paralellik arz etmektedir. Bu bağlamda sinema ile afiş tasarımlarının yolu kesişmiştir. Sinema filmlerinin tanıtımının yapılması ve duyurulması noktasında afiş tasarımları ile kitlelere ulaşılmaya çalışılmıştır. Bu da film afişlerinin en önemli işlevi olarak göze çarpmaktadır.

Grafik sanatı, sanat tarihinde yerini almaya başladığından günümüze kadar çeşitli sanat akımlarından etkilenmiştir. Bunun yanı sıra tasarımcının yaşadığı dönemin sanat anlayışı ve toplumun kültürel yapısı da yaptığı tasarımları etkilemiştir (Becer, 2011, s. 101).

Araştırma kapsamında yapılan literatür taramasında elde edilen bilgilere göre, film afişlerinin tasarımları, 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren fotoğrafın da sinema afişlerinde kendine yer bulmasıyla farklı bir boyuta ulaşmıştır. Bunula birlikte hem iletişim kaygısı güden hem de sanat kaygısı güden tasarımcılar, afiş tasarımlarını oluştururken sanat akımlarının da etkisinde kalmışlardır (Becer, 2011, s. 201). Bu sanat akımlarından biri de 20. yüzyılın başlarında Fransa'da ortaya çıkan ve dünya sanatını önemli ölçüde etkisi altına alan Sürrealizm sanat akımıdır (Fortenberry ve Melick, 2015, s. 151). Resim, heykel, edebiyat, sinema ve tiyatro gibi sanat alanlarında etkisini gösteren Sürrealizm, grafik sanatında da etkili olmuştur.

Bu araştırmada Sürrealist yönetmen Terry Gilliam'ın yönettiği The Meaning of Life, Brazil, Fear and Loathing in Las Vegas ve The Man Who Killed Don Quixote filmlerinin afişleri göstergebilimsel çözümleme yöntemi ile çözümlenmiştir.

2. Sürrealizm ve Sinema İlişkisi

20. yüzyılın başlarında Avrupa'dan yayılan modern sanat akımlarından biri de Sürrealizm'dir. 1924'te şair Andre Breton'un yayımladığı bir bildiri ile Sürrealizm'in temelleri atılmıştır (Pischel, 1983, s. 666). Sürrealizm akımının doğmasındaki en önemli etkenlerden biri Sigmund Freud'un bilinçaltı ve düşlerle ilgili geliştirmiş olduğu açıklamalarıdır.

> Dadaizm gibi Sürrealizm de her şeyi yok etme niyetindedir. Avrupa'nın bütün değerleri (dinsel, ahlaki görüşler, aile anlayışı, milli devlet sistemi) yıkılmalıdır. Mantığın yerini Freud'un bilinçaltı, düş, sayıklama ve çıldırma hali almalıdır. Bu iç hayatın devleti üzerinde, '*libido*'nun şehvet arzusu egemendir (Turani, 2019, s. 617).

Sürrealizm sadece resim alanında değil, heykel, edebiyat, sinema ve tiyatro alanlarında da yayılmıştır. Sürrealizmde "Resim ve heykelde betileri gerçek dünyadaki ilişkilerine göre ele almaz. Aksine, bunlar asla var olmayacak düşsel bir ortam yaratacak bir kompozisyon içinde sunulurlar." (Sözen ve Tanyeli, 2010, s. 116).

"Gerçeküstücüler Doğalcılık'ı ve Gerçekçilik'i, gerçekleri nesnelerle karıştırmakla ve hem sanatı hem de yaşamı sanki birer eski mobilyaymış gibi katı, çirkin ve tozlu bir yöntemle ele almakla suçlayarak her iki akımı da kökten burjuva olarak niteledilerler." (Little, 2006, s. 118). Sürrealist eserlerde genellikle birbirinden ilgisiz nesnelerin bir araya getirildiğini ve gerçek hayatta olduklarından daha farklı şekillerde sunulduklarını, bunun yanı sıra beklenmedik mekanların da kompozisyonlarda yer aldığını söylemek mümkündür.

Dada hareketini kendisine temel alan Sürrealizm, önce Fransa'nın başkenti Paris'te başlayıp sonradan 20. yüzyılın diğer bütün akımlarından daha çok yaygın hale gelen, Britanya'dan Çek Cumhuriyeti'ne kadar hızlı bir şekilde yayılarak etkisini yağlıboya resimlerden sinemaya kadar sanatın hemen her alanına yayan bir sanat akımı olmuştur. Başta Luis Bunuel olmak üzere birçok Sürrealist sanatçı sinema alanında çok sayıda sinema filmi çekmişlerdir (Çanğa ve Uğur, 2015, s. 137-153).

3. Dünya Sinemasında Terry Gilliam Filmlerinin Yeri

Sürrealist sinemada önemli yönetmenlerden biri de Terry Gilliam'dır. 1940'ta Minesota'da doğan Amerikalı yönetmen Terry Gilliam, ailesiyle birlikte Los Angeles'a taşınmasıyla birlikte Hollywood sineması ile tanıştı. Film endüstrisini tanıdıktan sonra Hollywood karşıtı düşünceleri keşfetmiştir. Cantaş'a göre Terry Gilliam, sinema eleştirmenleri tarafından sinemanın anarşist yönetmenlerinden biri olarak gösterilmektedir (2017, s. 72).

Eşiyle birlikte Londra'ya yerleşen Gilliam, bir süre televizyonculukla uğraşmış ve Monty Python's Flying Circus adlı dizinin sanat yönetmenliğini üstlenmiştir. İlk olarak 1975 yılında Terry Jones ile birlikte yönettiği Monty Python and Holy Grail filmleriyle sinema dünyasına adımını atmış; 1981'de "Time Bandits" filmi ile kariyerindeki ilk büyük prodüksiyonu hayata geçirmiştir. 1985 yılında senaryosunu yazıp yönettiği "Brazil" isimli film ile sinema dünyasında ses getirmeyi başarmıştır. "Filmde toplumsal duyarsızlığın ve tüketim çılgınlığının yanı sıra devlet yönetiminin bir kabusa dönüştüğü bürokrasinin ve formalitelerin tüm insanlığı tehdit ettiği bir dünyayı Kafka ve Orwell'den izlerle resmetti." (Cantaş, 2017, s. 72).

Sürrealist yaklaşımla çektiği filmlerinin temel özelliği, rüyaların ve hayal dünyasının beyaz perdeye yansımasıdır. "İnsanların yarattığı teknolojinin insanlığın en büyük korkusu olduğunu ve insanlığın sonunun bundan dolayı olacağını savunduğunu pek çok filminde görebiliriz." (biyografi. https://www.biyografi.info/kisi/terry-gilliam). Pek çok filmde senarist, oyuncu ve sanat yönetmeni olarak yer alan ve 18 filmin yönetmenliğini yapan Gilliam, dünya sinemasında önemli bir yere sahiptir.

4. Sinema Afişleri

"Bilgilendirme, bilinçlendirme, duyurma, satış artırma vb. amaçlarla hazırlanıp, daha çok kitlesel iletişim aracı olarak değerlendirilen afişler, sanatsal kaygıların da en yoğun olduğu grafik ürünlerdir." (Ertan ve Sansarcı, 2017, s. 162). İnsanlara çeşitli konularda duyuru ve bilgilendirme yapmak amacı ile hazırlanan afişler, yaşamın hemen her alanında insanların karşılaştıkları bir kitle iletişim aracıdır. Mazlum'a göre afiş, bir marka ya da ürünün tanıtılması, sosyal veya kültürel olaylar hakkında insanları bilgilendirmek amacıyla hazırlanan büyük ebatlı ilanlardır (2006, s. 170). Dolayısı ile hedef kitlenin ilgisini çekebilmek için tasarımcılar tarafından hazırlanan afişlerde kullanılan görseller istenilen mesajı etkili bir şekilde vermeyi amaçlar. Bu nedenle afiş tasarımlarında tasarımcılar tarafından yaratıcılığa büyük önem verilmektedir. "Tasarımcı, afişlerde hedef kitlenin ilgisini çekecek işaretler ve simgeler kullanır. Kullanılan bu işaret ve simgelerle tanıtımı yapılan ürünün akılda kalması hedeflenir. Burada önemli olan verilecek mesajı etkin ve doğru bir sunum yöntemiyle ulaştırmaktır." (Ketenci ve Bilgili, 2006, s. 325).

> Afişler, tasarım ve sanat kaygısının eşit ağırlıkta olduğu grafik ürünlerdir. Kübizm, Dışavurumculuk, Art Nouveau, Art Deco, Bauhaus, Uluslararası Tipografik Sitil gibi modern sanat ve tasarım akımlarının çağdaş, afiş dilinin gelişimine büyük etkisi olmuştur (Becer, 2011, s. 201).

Grafik ve afiş tasarımlarının tarihi incelendiğinde afiş tasarımcılarının Sürrealizm sanat akımından da etkilendikleri görülmektedir.

Ertan ve Sansarcı'ya göre Afişleri reklam afişleri, sosyal afişler ve kültürel afişler olmak üzere üç ana gruba ayırmak mümkündür (2017, s. 162). Reklam afişleri daha çok kurumsal reklamcılık, endüstri, gıda, basın vb. sektörlerde kullanılan ve genellikle ürün tanıtımı yapılan reklamlardır. Sosyal afişler, sağlık, trafik, çevre, sivil savunma vb. toplumun büyük bir bölümünü ilgilendiren konularda mesajlar veren, uyarıcı ve bilgilendirici nitelikte olan afişlerdir. Araştırmada incelemesi yapılan sinema afişleri ise üçüncü kategoride yer almaktadır. Kültürel afişler de sinema, tiyatro, konser, festival, sempozyum vb. kültür-sanat etkinliklerini duyurmak için kullanılan afişlerdir.

Önceleri film tanıtımlarının yapılması amacıyla sinema salonları önünde yakılan sinema fenerleri, zaman içerisinde yerlerini sinema afişlerine bırakmıştır. Sinemanın ilerlemesi ve yaygınlaşması ile birlikte baskı teknolojilerindeki gelişmeler sinema ve afiş ilişkisini güçlendirmiştir. Sinema filmlerinin tanıtımını ve duyurulması amacı ile hazırlanan afişler, başta senaryo ve oyuncular olmak üzere film hakkında bilgi veren kitle iletişim araçları olmuşlardır. Ayrıca "afiş, bir anlık çağrışımla, izleyiciyi film hakkında bilgilendirmekte, afişte var olan birimlerin kendi aralarında kurdukları ilişkiler ise afişin anlamlandırılmasını sağlamaktadır." (Özel, 2008, s. 115). Burada film hakkında bilgi aktarımının yanında filme ilgi çekme kaygısı da söz konusudur. Bunun yanında filmin konusu, dönemi, tanıtımının yapıldığı toplumun

sosyo-kültürel yapısı gibi hedef kitlenin toplumsal yapısı da afiş tasarımlarının şekillenmesinde önemli rol oynamaktadır. Sinema afişleri, görselliği ile bir sanat ürünü olduğu kadar mesajı doğru ve etkili bir biçimde verebilmesi bakımından da bir iletişim aracıdır. Dolayısı ile verilmek istenen mesajın en doğru ve sade biçimde sunulması afişte beklenen önemli kriterlerden biridir. Güney'e göre bir filmin afişi, gösterileceği ülke, içerik, boyut, grafik elemanların miktarı gibi unsurlara göre farklı şekillerde hazırlanabilir (2009, s. 18-35). Ancak genel olarak bir film afişinden bahsedildiğinde, sinema filmi afişleri temel olarak resim ve metinden oluşmaktadır. Resim, illüstrasyon ve fotoğraf görsel tasarım elemanları olarak afişte kendine yer bulurken, filmin adı, oyuncu isimleri, yönetmen, senarist, yapımcı benzeri unsurlar da tipografik olarak sinema afişlerinde yer alırlar.

5. Araştırmanın Yöntemi

Araştırmada yöntem olarak göstergebilimsel çözümleme yöntemi kullanılmıştır. İletişim alanında sıklıkla kullanılan çözümleme yöntemlerinden biri olan göstergebilimin temel ilgi alanında gösterge yer alır. Gösterge de bir gösteren ve gösterilenden meydana gelmektedir. Gösterge, "bir gerçekliğin, olgunun ya da kavramın kendi gerçeklik düzleminde değil de, başka bir gerçeklik düzleminde ifade edilebilmesini sağlayan simge ya da işaret" olarak tanımlanır (Sözen ve Tanyeli, 2018, s. 120). Göstergebilim, işaretlerin incelendiği ve imgelerden nasıl anlamlar çıkarıldığını açıklayan bilim dalıdır. Göstergebilimin kurucusu olarak iki isim ön plana çıkmaktadır. İsviçreli dilbilimci Ferdinand de Saussure ve Amerikalı filozof Charles Sanders Peirce.

> Peirce (ile Ogden ve Richards) göstergeyi, göstergenin gönderme yaptığı şeyi ve göstergenin kullanıcılarını bir üçgenin üç köşesi olarak görür. Her köşe diğer ikisiyle yakından ilişkilidir ve ancak diğerleriyle ilişkileri açısından anlaşılabilir. Saussure, biraz daha farklı bir yaklaşım benimser. Saussure göstergenin, kendi fiziksel biçiminden ve çağrıştırdığı zihinsel bir kavramdan oluştuğunu ve bu kavramın, dış dünyanın bir kavranışı olduğunu söyler. Gösterge gerçeklikle yalnızca onu kullanan insanların kavramları aracılığıyla ilişkilenir (Fiske, 1996, s. 61).

Modern göstergebilimin geliştirilmesinde önemli rol oynayanlardan biri de Roland Barthes'dır. "R. Barthes göstergebilimi, dilbilimin bir bölümü olarak tasarlar; çünkü, göstergebilimin ele alacağı dizgelerin ancak dil desteğiyle bir gerçeklik kazanacağına inanır." (Rifat, 2009, s. 61). Sığırcı'ya göre Barthes, göstergebilim ilkelerini dil/söz, gösteren/gösterilen ve düzanlam/yananlam şeklinde başlıklara ayırır (2017, s. 34). Düzanlam gösterenin kendisi iken, yananlam ise gösterileni ifade etmektedir. Bu araştırmada afişlerin çözümlemeleri yapılırken, Roland Barthes'ın gösteren/gösterilen ve düzanlam/yananlam ilkelerinden faydalanılmıştır. Öte yandan dilsel kodların yorumlanmasında semantik analiz ve hermeneutik analiz yöntemlerinden de ön görüldüğü ölçüde faydalanılmıştır. Böylece görsel göstergelerin gösteren/gösterilen ilişkisi bağlamında ele alınmasının önemli bulgulara ulaşılmasına katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Araştırmanın amacı, Sürrealizm ve sinema ilişkisinin film afişlerine nasıl yansıdığını Tery Gilliam filmleri afişleri üzerinden göstergebilimsel analiz yaparak ortaya koymaktır. Araştırma, film afişlerinin görsellerinde verilen mesajların ve kullanılan imgelerin film içerikleriyle olan uyumu açığa çıkarması ve bundan sonra yapılacak benzer çalışmalara yol göstermesi bakımından önemlidir.

Araştırmanın evrenini Sürrealizm ve film afişleri oluşturmaktadır. Örneklem olarak seçilen film afişleri de Terry Gilliam'ın yönettiği The Meaning of Life, Brazil, Fear and Loathing in Las Vegas ve The Man Who Killed Don Quixote filmlerinin afişleridir. Araştırma, adı geçen film afişleri ile sınırlıdır.

6. Terry Gilliam Film Afişlerinin Göstergebilimsel Analizi

Araştırmanın bu bölümünde Terry Gilliam'ın yönettiği The Meaning of Life, Brazil, Fear and Loathing in Las Vegas ve The Man Who Killed Don Quixote film afişlerinin çözümlemesi yapılmıştır.

6.1. The Meaning of Life

Filmin Özeti

İngiliz komedi grubu Monty Python, bu film ile hayatın anlamını sorgulamaktadır. İnsan yaşamındaki varlığına ait sorular mizahi bir şekilde dile getirilmektedir. Film, Doğum Mucizesi, Büyüme ve Öğrenme, Canlı Organ Nakilleri, Hayatın Sonbaharı ve Ölüm şeklinde birbirinden bağımsız bölümler halinde sunulmaktadır. Bu bölümlerde oynayan sanatçılar, birden fazla karaktere hayat vermektedir. Tüm bölümlerde oynayan oyuncular, son bölümde bir araya gelerek izleyicinin karşısına çıkmaktadır. Filmde, başta din olmak üzere pek çok kurum ve kavrama alaycı bir tavırla yaklaşılmakta ve ticari kaygı ile üretilen filmlere de göndermeler yapmaktadır.

Filmin Filmografisi
Yapım Yılı: 1983
Yönetmen: Terry Gilliam, Terry Jones
Senaryo: Terry Gilliam, Terry Jones, Graham Chapman, John Cleese, Eric Idle, Michael Palin
Yapımcı: Universal Picture
Oyuncular: Graham Chapman, John Cleese, Terry Gilliam, Terry Jones, Eric Idle, Michael Palin, Carol Cleveland, Matt Frewer

The Meaning of Life filminin afişin üst kısmına tornavida tutan bir el konumlandırılmıştır. Bu el, alt tarafta yer alan vida şeklindeki insan figürlerini yere vidalamaktadır. Gökyüzü siyah bulutlarla kaplı bir şekilde gösterilirken, elin çıktığı kısımlar sarı renk ile aydınlık bir şekilde verilmiştir. Arka planda ise filmin adı büyük karakterlerle ve mekanla uyumlu kaya biçiminde tasarlanmıştır. Afişin alt bölümünde ise filmin filmografisine yer verilmiştir.

Görsel 1. Bill Garland, 1983, Hayatın Anlamı Film Afişi / The Meaning of Life Movie Poster. IMDB. Erişim: 15.10.2019. https://www.imdb.com/title/tt000085959/

Gösterge çözümlemesi

GÖSTERGE	GÖSTEREN	GÖSTERİLEN
İnsan	Başrol oyuncularının illüstrasyonları	Filmin kahramanları
Figür	El	Gerçeküstü, tanrısallık, yaratıcı
Nesne	Tornavida	İnsanların yerini belirleyen araç
Mekan	Toprak, arazi	Yeryüzü, dünya
Doğa	Bulutlu gökyüzü	Kasvet, korku, endişe
Renk	Sarı	Işık, aydınlık, ilahi güç
Yazı	Monty Python's The Meaning of Life	Filmin adı

Hayatın anlamı, filmde ayrı ayrı verilen skeçler ile gösterilirken, bu skeçlerde yer alan kahramanların illüstrasyonları da afişte gösterilmiştir. Filmin kahramanları afiş üzerine resmedilirken vücutları vida şeklinde; kafalarının üst kısımları da vidanın kafa kısmı gibi resmedilmiştir. Kahramanların illüstrasyonlarının afişte kapladığı alan göz önünde bulundurulduğunda filmin tek bir kahramanının olmadığını ve kahramanların film içerisinde birbirine yakın öneme sahip olduklarını söyleyebiliriz. Her bir kahramanın yüzündeki şaşkın, korku, gülümseme, endişe, ve heyecan gibi farklı ifadeler, filmin komedi unsuru içerdiğine işaret etmektedir. Bununla birlikte kahramanların farklı cinsiyet, yaş ve meslek gruplarından olması da filmin farklı hikayeler barındırdığına işaret etmektedir.

Afişte dikkat çeken unsurlardan biri de siyah bulutlar arasından uzanan ve tornavida ile aşağıdaki insanları toprağa vidalayan el görselidir. Bu el, filmin bir sahnesinde de geçen ve 'tanrının eli' olarak nitelendirilen eldir. Burada kullanılan tornavida ise insanları şekillendirmeye yarayan veya bulundukları yerin neresi olduğunu belirleyen bir aracı simgelemektedir. Tornavida tutan bu elin arkasından çıkan ışığı ise ilahi bir gücün simgesi olarak yorumlamak mümkündür.

Afişte atmosfer olarak sunulan siyah bulutlar kasvet, korku ve endişenin göstergesi olurken, mekan olarak kullanılan toprak arazi ise yeryüzünü ve dünyayı temsil etmektedir. Filmin adı olan 'Monty Python's The Meaning of Life' yazısı da mekanın bir parçası olarak gösterilmiş ve kaya parçaları gibi üç boyutlu bir şekilde sunulmuştur.

6.2. Brazil

Filmin Özeti

Çekildiği döneme göre renkli ve gösterişli bir film olan Brazil, devlet kontrolünün ve bürokrasinin insan hayatını çekilmez bir hale getirdiğini ve insanları tehdit ettiği bir dünya haline getirdiğini konu edinmiştir. Filmdeki olaylar hayali bir dünyada gerçekleşmektedir.

> Günümüzden çok uzak bir gelecekte geçen film insanoğlunun distopik sonlarından birini ele alıyor. Son derece fütüristik ve karanlık bir atmosfere evrilen bu dünyada yaşayan insanlardan biri olan Sam Lowrey, sıradan bir devlet memuru. Fazlasıyla bunaldığı işinden ve teknolojinin ta kendisinden kaçmasının tek yolu ise hayal ve rüyalarına sığınmak. Rüyalarında her daim kendisini bekleyen figür tanımasa da kurtardığı gizemli bir kadındır. Sam'i rüyalarındaki kadına yaklaştıran şey terörist olmakla suçlanan Jill Layton isimli kadın olur (beyazperde. http://www.beyazperde.com/filmler/film-142/).

Filmin Filmografisi
Yapım Yılı: 1985
Yönetmen: Terry Gilliam
Senaryo: Terry Gilliam, Tom Stoppard ve Charles McKeown
Yapımcı: Arnon Milchan ve Joseph P. Grace
Oyuncular: Jonathan Pryce, Kim Greist, Michael Palin ile Robert De Niro

Brazil filminin afişinde şehir görüntüsü önünde gülümseyen bir portreye yer verilmiştir. Bu portrenin kafasından yukarıya doğru ışığa benzer bir form ile gökyüzü ile birleşen bir resimleme yapılmıştır. Portrenin kafasından çıkan ışık benzeri alanın gökyüzü ile birleştiği kısımda ise gerçeküstü yaratıklar yer almaktadır. Bunlar, kanatlı bir insan ve elinde mızrakla duran yarı insan şeklinde bir robottur. Bulutlu ve mavi renkte görünen gökyüzünün üzerinde ise filmin adı olan "Brazil" hareketli ve zarif bir yazı karakteri ile kırmızı renkte sunulmuştur. Afişin alt bölümünde ise filmin filmografisine yer verilmiştir.

Görsel 2. Bill Garland, 1985, Brezilya Film Afişi / Brazil Movie Poster. IMDB. Erişim: 15.10.2019. https://www.imdb.com/title/tt0088846/mediaviewer/rm2482702592

Gösterge çözümlemesi

GÖSTERGE	GÖSTEREN	GÖSTERİLEN
İnsan	Başrol oyuncusunun illüstrasyonu	Filmin kahramanı
Nesne	Gömlek-Kravat	Memuriyet, kamu görevlisi
Mekan	Binalar	Şehir hayatı, karmaşa, kalabalık
Figür	Kanatlı insan	Bilim kurgu, gerçeküstü, iyilik, kahramanlık
Figür	Mızraklı yaratık	Bilim kurgu, gerçeküstü, kötülük, düşman, şiddet
Doğa	Bulutlu, mavi gökyüzü	Ferahlık
Doğa	Siyah bulutlu karanlık gökyüzü	Kasvet, endişe, sıkıcı
Renk	Gri	Kasvet, endişe, sıkıcı, durağan, monotonluk
Renk	Sarı	Işık, güneş, patlama
Renk	Kırmızı	Aşk, şiddet, kan
Renk	Mavi	Ferahlık, rahatlık
Yazı	Brazil	Filmin adı

Afişte kullanılan göstergeler incelendiğinde filmin başrol oyuncusu olan Jonathan Pryce'ın bir resimlemesine yer verildiği görülmektedir. Fotoğraf kullanmak yerine Pryce'ın illüstrasyonu tercih edilmiştir. Afişteki kapladığı alanın büyük ve ortada olmasından dolayı bu portrenin, filmin kahramanı olduğu anlaşılmaktadır. Afişte başrol oyuncusunun gömlek ve kravat takmış bir şekilde sunulmasının nedeni, kahramanın ne iş yaptığına dair bir gönderme yapmasıdır. Mekan olarak kullanılan alt bölümdeki binalar, karmaşık ve sıkıcı olduğu düşünülen şehir hayatına işaret etmektedir. Gökyüzündeki kanatlı insan figürü, doğa üstü bir karakteri, iyiliği ve kahramanlığı temsil etmektedir. Buna karşın, elinde mızrak ile duran yarı insan yarı robot ise düşmanı, şiddeti ve kötülüğü temsil etmektedir. Beyaz bulutlarla kaplı mavi gökyüzü ferahlığı ve rahatlığı simgelerken, afişin alt bölümünde verilen siyah bulutlu karanlık gökyüzü ise endişe verici, kasvetli ve sıkıcı bir ortamın olduğu izlenimini yaratmaktadır.

Takım elbise üzerinde yer alan borular ise, film içerisinde de sahnelerde sıklıkla kullanılan boruları temsil etmektedir. Filmde bu borular, özellikle iş yerlerinde ve evlerde olmak üzere hayatın hemen her alanında insanları baskı ve kontrol altında tutmak için kullanılan cisimler olarak sunulmaktadır. Bu borular, afişteki kahramanının üzerinde gösterilerek, insanların bu borularla bağlanıp kontrol altında tutulduğuna gönderme yapılmıştır.

Afişte kullanılan renklere bakıldığında ise gri rengin sıkıcı ve durağanlığı, sarı rengin, ışığı, güneşi ve patlamayı, kırmızı rengin, aşkı, şiddeti ve kanı, mavi rengin ise ferahlık ve rahatlamanın göstergesi olduğunu söylemek mümkündür. Filmde yer alan patlama şeklindeki terör saldırıları, afişte, kahramanın kafasından yukarı doğru resmedilen patlama biçiminde gösterilmiştir. Filmin adı olan 'Brazil' yazısının hareketli ve esnek bir yazı karakteri ile verilmesi filmdeki aksiyona gönderme yapmaktadır. Zira filmde de aksiyon ve hareket unsurlarına sıklıkla yer verilmiştir. Tipografinin kurgulanış biçimine bakıldığında ise eğlence mekanlarının tabelalarında kullanılan biçimlendirmelere benzediği görülmektedir. Bu kullanımla da filmde geçen bazı sahnelerin eğlence mekanlarında geçtiğine işaret edilmektedir.

Afişteki göstergelerin birlikte verdikleri mesajları, şehrin karmaşasında yapayalnız, monoton bir hayat süren ve kamuda görev yapan bir kişinin düşlerinde farklı bir yaşamı hayal ettiği şeklinde yorumlamak mümkündür. Karanlık bir dünya içerisinde yaşayan kahramanın, düşlediği ve hayal etiklerinin kendi hayatının aksine canlı, renkli ve hareketli olduğu; yukarıya doğru bakarak gülümsemesi de hayallerindeki gibi bir yaşamın özlemini çektiği ve onlara bakarak mutlu olduğu şeklinde yorumlanabilir.

6.3. Fear and Loathing in Las Vegas

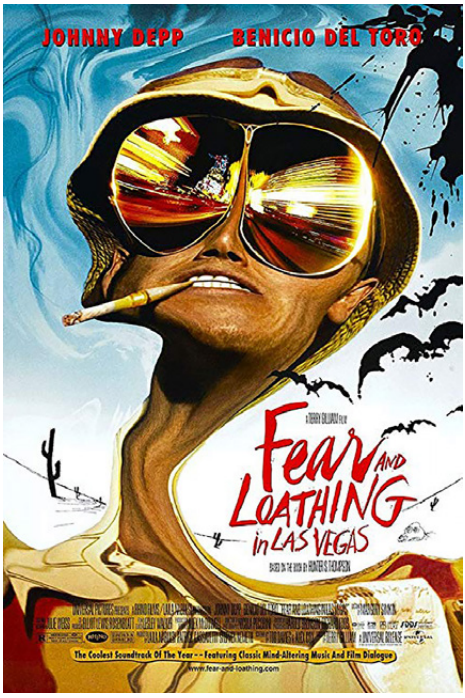
Filmin Özeti

> Yıl 1972... Amerika Birleşik Devletleri'nin başkanlık koltuğunda Nixon hüküm sürmektedir. Halen cereyan etmekte olan Vietnam savaşında birçok genç ne uğrunda bile ol-

çölünde yola devam etmektedirler. Geçmişin acılarını üzerlerinde taşıyan bu iki adam, çeşitli taşkınlıklarla kendilerine bir merhem bulmaya çalışmaktadırlar. Bir otostop ile durdurulurlar. Halüsinasyonlarıyla yaşayan ikili, arabalarına binen üçüncü kişiye karşı normal tavırlar takınmaya çalışacaktırlar (beyazperde. http://www.beyazperde.com/filmler/film-18457/).

Filmin Filmografisi
Yapım Yılı: 1998
Yönetmen: Terry Gilliam
Senaryo: Terry Gilliam
Yapımcı: Richard Foos
Oyuncular: Christina Ricci, Ellen Barkin, Gary Busey, Mark Harmon, Cameron Diaz

Fear and Loathing in Las Vegas filminin afişi incelendiğinde, mavi ve dalgalı bir arka planda ağzında sigarası ve kocaman gözlüğüyle bir portrenin büyük bir şekilde verildiği görülmektedir. Gözlüğünden ışığın hareketli bir şekilde verildiği şehir görüntüsü yansımaktadır. Afişin sağ tarafında uçan yarasalar biçiminde siyah lekesel formlar bulunmaktadır. Filmin adı beyaz zeminde kırmızı renk ile kontrast oluşturularak dikkat çekecek şekilde sunulmuştur. Arka planda ise karikatürize edilmiş bir çöl mekanı oluşturmaktadır. Afişin üst kısmında filmin başrol oyuncularının adı yazarken alt bölümde ise filmin filmografisine yer verilmiştir.



Görsel3. Concept Arts, 1998, Las Vegas'ta Korku ve Nefret Film Afişi / Fear and Loathing in Las Vegas Movie Poster. IMDB. Erişim: 15.10.2019. https://www.imdb.com/title/tt0120669/mediaviewer/rm1598101504

Gösterge çözümlemesi

GÖSTERGE	GÖSTEREN	GÖSTERİLEN
İnsan	Başrol oyuncusunun illüstrasyonu	Filmin kahramanı
Nesne	Sigara	Bağımlılık
Mekan	Gözlükten yansıyanlar	Şehir, eğlence mekanı, gece hayatı
Doğa	Mavi ve açık gökyüzü	Açık hava, ferahlık
Renk	Kahverengi	Toprak, çöl, kuraklık
Figür	Siyah lekesel formlar	Yarasa
Figür	Kaktüs, kurukafa	Çöl
Yazı	Johnny Depp, Benicio Del Toro	Filmin başrol oyuncuları
Yazı	Fear and Loathing in Las Vegas	Filmin adı

Afişte kullanılan görsel göstergeler incelendiğinde, filmin kahramanı olan baş rol oyuncusunun illüstrasyonunun vurgulandığı görülmektedir. Ağzındaki sigaradan bu kişinin bağımlı ve madde kullanan biri olduğu anlaşılmaktadır. Gözlüğünden yansıyan görüntüler, hareketli bir şehir görüntüsü vermekte ve bu görüntü, eğlence mekanlarına ve gece hayatına işaret etmektedir. Mavi ve açık gökyüzü, filmin geçtiği mekan hakkında işaretler verirken, hemen altındaki kaktüs ve bir hayvana ait olan kurukafa ise bu mekanın bir çöl olduğunu göstermektedir. Bununla birlikte afişin alt kısmında kullanılan kahverengi alanlar da mekanın çöl ve kurak olduğu anlatımını desteklemektedir. Gözlükten yansıyan ve gözlüğün dışında kalan görseller birlikte değerlendirildiğinde hem şehirde hem de kırsalda cereyan eden bir hikayenin olduğu izlenimi de yaratılmaktadır. Afişin sağ tarafındaki siyah lekesel formlar ile oluşturulan yarasalar ile filmin bazı sahnelerine gönderme yapılmaktadır.

Afişin üst kısmında filmin başrol oyuncularının isimleri, dikkat çekmesi adına kırmızı renkle; afişin orta kısmına denk gelen alanda ise büyük puntolarla ve yine kırmızı renkle filmin adı yazmaktadır.

Afişin tamamı dalgalı bir formda tasarlanmıştır. Filmin kahramanı, halüsinasyon gördüğü zamanlarda dünyayı nasıl görüyorsa afişteki görseller de o şekilde sunulmuştur. Bu görüntü aynı zamanda sürrealist ressamların çalışmalarına da çağrışım yapmaktadır.

6.4. The Man Who Killed Don Quixote

Filmin Özeti

> Don Kişot olduğuna ikna olmuş olan yaşlı ve sanrılı bir adam, reklamcılık müdürü Toby'nin, güvenilir refakatçisi Sancho Panza olduğuna inanır. İkili, modern 21. yüzyıl Londra'sı ve büyülü 17. yüzyıl La Mancha'sı arasında zamanda gidip gelişlerle dolu tuhaf bir yolculuğa çıkar. Yavaş yavaş, tıpkı ünlü roman karakteri gibi, Toby de sanrılı

dünyaya kapılır ve hayalleri gerçeklerden ayıramaz duruma gelir. Hikaye, Toby'nin Don Kişot'un rolünü üstlenmesiyle fantazmagorik ve duygusal bir boyut yakalar (beyazperde. http://www.beyazperde.com/filmler/film-138557/).

Filmin Filmografisi
Yapım Yılı: 2018
Yönetmen: Terry Gilliam
Senaryo: Terry Gilliam
Yapımcı: Gerardo Herrero
Oyuncular: Adam Driver, Jonathan Pryce, Stellan Skarsgard, Olga Kurylenko, Joana Riberio,

The Man Who Killed Don Quixote filminin afişi incelendiğinde, üst kısımda filmin oyuncularına yer verildiği görülmektedir. Oyuncuların fotoğrafları, afiş üzerinde farklı büyüklüklerde verilmiştir. Oyuncuların arka planında daire formunda mavi bir zemin yer alırken, alt taraflarında ise beyaz bulutlar bulunmaktadır. Afişin ortalarında denk gelen bölümde filmin adı büyük puntolarla yazılmıştır. Filmin adının bulunduğu yerin hemen altında da büyük bir el yer almış; bu elin üzerinde de savaşçı görünümündeki karakterlere yer verilmiştir. Bu karakterlerle birlikte bir de değirmen bulunmaktadır. Afişin alt bölümünde ise küçük puntolarla filmin filmografisine yer verilmiştir.

Görsel 4. Adam Driver, 2018, Don Kişot'u Öldüren Adam Film Afişi / The Man Who Killed Don Quixote Movie Poster. IMDB. Erişim: 15.10.2019. https://www.imdb.com/title/tt1318517/mediaviewer/rm3143394816

Gösterge çözümlemesi

GÖSTERGE	GÖSTEREN	GÖSTERİLEN
İnsan	Başrol oyuncularının fotoğrafları	Filmin kahramanları
İnsan	El üzerindeki savaşçılar	Tarih, savaş
Figür	El	Gerçeküstü, dev
Nesne	Yel değirmeni	Tarih, eski
Nesne	Kamera	Yönetmen, kameraman, film, film seti
Nesne	Kostüm	Don Quixote
Yazı	A Terry Gilliam Film	Filmin yönetmeni
Yazı	Adam Driver, Jonathan Pryce, Stellan Skarsgard, Olga Kurylenko, Joana Riberio,	Filmin oyuncuları
Yazı	The Man Who Killed Don Quixote	Filmin adı

The Man Who Killed Don Quixote film afişi, senaryodaki film setinde yer alan görsel elemanlardan oluşan bir kompozisyon olduğu görülmektedir. Filmin ilk sahnelerinde afişteki tüm görsellere yer verilmiştir. Afişin üst kısmında oyuncuların fotoğrafları verilirken yukarıdan aşağıya ve büyükten küçüğe sıralanarak başrol ve yardımcı rollerin nasıl olduğu gösterilmektedir. Oyuncuların kıyafet ve kostümleri, filmin tarih ile günceli ve hayal ile gerçeği bir arada sunduğunun işaretlerini vermektedir. En üstte ve büyük bir şekilde sunulan başrol oyuncusunun elindeki kamera, onun sinema ile uğraşan veya film çeken biri olduğunu göstermektedir. Sağ taraftaki oyuncunun üzerindeki kostümden ise onun Don Quixote olduğu anlaşılmaktadır.

Afişin üst bölümündeki gerçek görüntülerin aksine alt bölümünde gerçeküstü görüntüler bulunmaktadır. Ters bir şekilde duran büyük el bir devi, üzerindeki kostümlü figürler ise savaşçıları temsil etmektedirler. Aynı şekilde yel değirmeni de tarihi bir hikayenin göstergesi olmuştur. Bu görüntüler, film içerisinde yer alan sahnelere gönderme yapmaktadır.

Tipografi kullanımına bakıldığında ise üst kısımda oyuncu isimleri, hemen altında daha büyük bir şekilde de filmin yönetmeninin adı yazılmıştır. Yönetmen isminin oyuncu isimlerinden daha büyük yazılması, onun ünlü ve sinema açısından önemli bir yönetmen olduğunu göstermektedir. Filmin adı ise afişin hemen hemen orta kısmına denk gelecek şekilde konumlandırılmış ve keskin hatlara sahip bir yazı karakteri ile yazılmıştır.

7. Sonuç

Bu araştırmada, yaptığı ilk film olan The Meaning of Life'dan, son filmi The Man Who Killed Don Quixote'a kadar çektiği filmlerde Sürrealizmin özelliklerini filmlerine yansıtan ve sinema tarihinin ünlü sürrealist yönetmenlerinden biri olan Terry Gilliam'ın çektiği dört filmin afişleri incelenerek, göstergebilimsel çözümleme yöntemi ile analiz edilmeye çalışılmıştır.

Analizleri yapılan film afişlerinin Sürrealizmin özelliklerini taşıdığı gözlenmektedir. The Meaning of Life film afişinde bulutların arasından çıkan ve tornavida tutan büyük bir el ve bu el tarafından vida şeklindeki insan figürlerini yere vidalanması görüntüsü ile filmin kahramanlarının vücutlarının vida şeklinde tasarlanması bu afişteki sürrealist öğeler olarak sıralanabilir. Brazil filminin afişinde, filmin kahramanı Pryce'ın illüstrasyonu binalara oranla oldukça büyük bir şekilde resmedilerek gerçek üstü bir görüntü elde edilmiştir. Yine afişteki kanatlı insan ve elinde mızrak ile duran yarı insan yarı robot görünümündeki figürler de Brazil filminin afişindeki diğer sürrealist görüntülerdir. Öte yandan Fear and Loathing in Las Vegas filminin afişinde, filmin kahramanı olan baş rol oyuncusunun illüstrasyonu resmedilirken mekan ve figür birbiriyle bağlantılı bir şekilde gösterilmesi ve dalgalı bir forma sahip olması afişte sürrealist unsurların gösterenleri olarak öne çıkmaktadır. The Man Who Killed Don Quixote filminin afişinde ise, devasa boyutlarda bulunan el ve bu elin üzerinde yer alan savaşçı görünümündeki figürler, afişteki sürrealist görüntüler olarak yer almaktadır. Dolayısı ile filmlerde sıklıkla yer verilen hayal ürünü görüntüler, rüyalar, gerçeküstü yaratıklar ve mekanlar, aynı zamanda film afişlerinde de yer almaktadırlar.

Afişler, temsil ettikleri filmlerin senaryoları ile uyum içerisindedir ve hikaye hakkında göstergeler aracılığı ile işaretler vermektedir. Bununla birlikte afişlerin bildirme amaçlı bir kitle iletişim aracı olduğu düşünüldüğünde, iletişim ve bilgilendirme bakımından da tasarımlara özen gösterildiği saptanmıştır. Dört filmin afişinde de Sürrealizmin özelliklerinin yanında ayrıca renk, tipografi, kompozisyon, görsel hiyerarşi, denge, oran-orantı, perspektif gibi görsel tasarım unsurlarına da dikkat edildiği ve iyi uygulandığı söylenebilir.

Afişlerin oluşturulmasında kullanılan teknikler, filmin çekildiği dönemin teknolojik gelişmelerine paralellik arz etmektedir. 1983 yılında çekilen The Meaning of Life ve 1985 yılında çekilen Brazil filmlerinin afişleri, elle yapılmış illüstrasyonlardan oluşmaktadır. 1998 yılında çekilen Fear and Loathing in Las Vegas filminin afişi dijital teknoloji ile bilgisayar ortamında oluşturulduğu görülmektedir. 2018 yılında çekilen ve son filmi olan The Man Who Killed Don Quixote filminin afişi ise fotoğraf ve dijital teknoloji ile oluşturulmuştur. Ancak bu teknolojik farklılıklar, afişlerin tasarlanmasında farklılığa neden olmamıştır. Aynı düşünce ile filmlerin içerikleriyle uyumlu tasarımlar, o dönemin teknolojik olanakları doğrultusunda oluşturulmuştur. Yani temelde sürrealist filmlere, sürrealist afişler hazırlanmıştır denilebilir.

Sonuç olarak Terry Gilliam filmlerinde de görüldüğü üzere Sürrealizmin günümüzde de etkilerini sürdürdüğünü, ayrıca biçim ve içerik uyumu bağlamında incelemesi yapılan afişlerin biçim ve içerik bakımından uyumlu olduğunu söylemek mümkündür.

Kaynakça

Becer, Emre. (2011). *İletişim ve Grafik Tasarım.* Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Beyazperde. Erişim: 10.15.2019. http://www.beyazperde.com/filmler/film-142/

Beyazperde. Erişim: 10.15.2019. http://www.beyazperde.com/filmler/film-18457/

Beyazperde. Erişim: 10.15.2019. http://www.beyazperde.com/filmler/film-138557/

Biyografi. Erişim: 10.15.2019. https://www.biyografi.info/kisi/terry-gilliam

Cantaş, Azime. (2017). *Distopik Filmlerin Göstergebilimsel Analizi Terry Gilliam Sineması.* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Selçuk Üniversitesi, Konya.

Çanğa, E., Uğur, U. (2015). Sinema Resim İlişkisi Bağlamında Bunuel'in Sürreal Sineması ve 'Bir Endülüs Köpeği' Filmi. *Sosyal Bilimler Araştırmaları Dergisi*, s. 137-153. Erişim: 15.10.2019. https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/273486

Ertan, G., Sansarcı, E. (2017). *Görsel Sanatlarda Anlam ve Algı.* İstanbul: Alternatif Yayıncılık.

Fiske, John. (1996). *İletişim Çalışmalarına Giriş.* (S. İrvan, Çev.). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

Fortenberry, D., Melick, T. (2015). *Tarih Boyunca Sanat.* (D. Şendil, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Güney, Nil. (2009). *Sinema Filmlerinin Reklam ve Tanıtımında Afiş ve Fragmanların Rolü.* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.

Ketenci, H. F., Bilgili, C. (2006). *Görsel İletişim Grafik Tasarımı.* İstanbul: Beta Basım A.Ş.

Little, Stephen. (2006). *...İzmler.* (D. N. Özer, Çev.). İstanbul: Yem Yayınları.

Mazlum, F. Soner. (2006). *Masaüstü Yayıncılık.* Ankara: Gazi Kitabevi Yayınları.

Özel, Zeliha. (2008). "Beynelmilel" Bir Film Afişinin Göstergebilimsel Çözümlemesi. Seyide Parsa (Ed.), *Film Çözümlemeleri*, s. 113-129. İstanbul: Multilingual.

Rifat, Mehmet. (2009). *Göstergebilimin ABC'si.* İstanbul: Say Yayınları.

Pischel, Gina. (1983). *Sanat Tarihi Ansiklopedisi.* (H. Kuruyazıcı, Ü. Alsaç, Çev.). İstanbul: Görsel Yayınları.

Sığırcı, İlhami. (2017). *Göstergebilim Uygulamaları.* Ankara: Seçkin Akademik ve Mesleki Yayınlar.

Sözen, M. ve Tanyeli, U. (2018). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü.* İstanbul: Remzi Kitabevi.

Turani, Adnan. (2019). *Dünya Sanat Tarihi.* İstanbul: Remzi Kitabevi.

SANAT YAZILARI, 2020; (42): 33-49 / ARAŞTIRMA MAKALESİ

SANAT VE SANATÇI BAĞLAMINDA YAPAY ZEKÂ RESİMLERİ[1]

ARTIFICIAL INTELLIGENCE PAINTINGS IN THE CONTEXT OF ART AND ARTIST

DR. ÖĞR. ÜYESİ **ENGİN ASLAN**
Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü
engin.aslan@hotmail.com
ORCID ID: 0000-0001-7838-7151

Öz: *Yapay zekâ (AI), Generative Adversarial Network- GAN (Üretken Karşıt Ağ) algoritmik sistem üzerinden çalışmaktadır. Söz konusu sistem, bilim ve teknolojinin birçok alanında en temel donanım olarak karşımıza çıkmaktadır; ancak tüm bu alanların dışında, son yıllarda, sanatın alanına da girerek; sanatçı-akademisyen ve bilim insanlarında oluşan çeşitli gruplar tarafından birçok resim üretilmiştir. Özellikle, sanatın, insani yanı düşünüldüğünde, birçok kavramın, birbirinden, çok keskin bir biçimde ayrılamayacağı, yeni bir dönemle karşı karşıya kalınmıştır; çünkü bu konu, insan-makine işbirliği bağlamında mı düşünülmeli, yoksa insanın, yaratıcılığına duyulan inancın sarsılması bağlamında mı? Bir yanda insanın, zihinsel eylemlerinden, yaşam pratiklerinden ve duygularıyla yarattığı sanat yapıtları, diğer yanda, tamamen mekanik bir yapı tarafından, ortaya konulan ürünler! Hangi açılardan ele alınmalıdır? Mekanik olarak elde edilen söz konusu görseller, birer sanat yapıtı olma niteliği taşımakta mıdır? Yoksa renklendirilmiş yüzeyler midir? Bu araştırmada, yapay zekâ resimlerine ilişkin çözümlemeler, sanatta gerçekliğin algılanışı ve kavranması bağlamında, sanat ve sanatçı tanımlamaları üzerinden giderek ortaya konulmuştur.*

Anahtar Sözcükler: *Yapay Zekâ, Resim, Sanat, Sanatçı, Gerçeklik.*

[1] Bu çalışma, 29 Haziran– 2 Temmuz 2019 tarihinde Antalya'da düzenlenen, 7. Uluslararası Sanat Sempozyumu'nda sunulan sözlü bildiriden genişletilerek yapılandırılmıştır.

GELİŞ TARİHİ: 02.12.2019 | **KABUL TARİHİ:** 28.02.2020

Abstract: *Artificial intelligence (AI) operates through the Generative Adversarial Network- GAN (Productive Counter Network) algorithmic system. This system appears as the basic equipment in many fields of science and technology; but apart from all these fields, by entering the field of art in recent years; Many pictures have been produced by various groups of artists, academics and scientists. In particular, considering the human side of art, a new era has been faced where many concepts cannot be separated from each other very sharply; should this issue be considered in the context of human-machine cooperation, or in the context of shaking the belief in human creativity? On the one hand, the works of art created by human beings from their mental actions, life practices and emotions, on the other hand, the products put forward by a purely mechanical structure! In what ways should it be addressed? Are the visuals obtained mechanically being a work of art? Or are they colored surfaces? In this research, the analyzes of artificial intelligence paintings are gradually introduced through the definitions of art and artists in the context of perception and understanding of reality in art.*

Keywords: *Artificial Intelligence, Painting, Art, Artist, Reality.*

Giriş

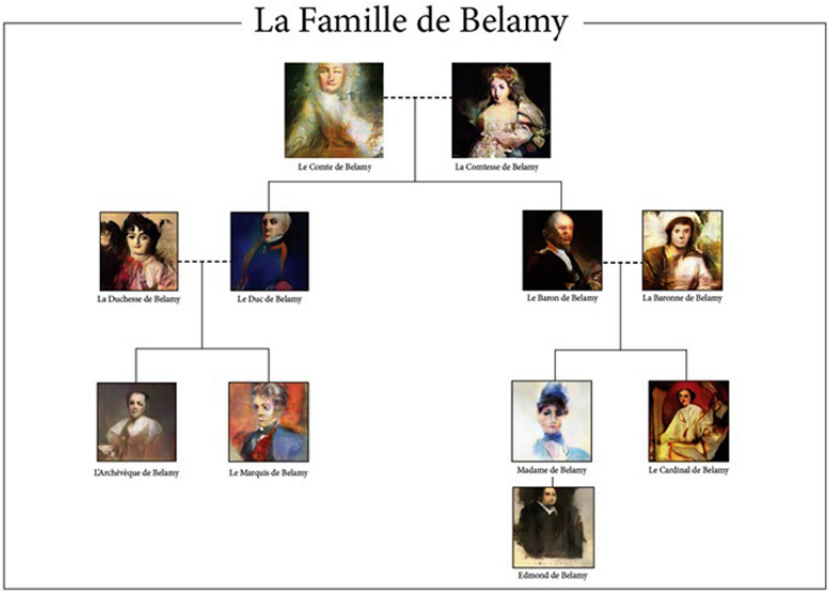
Üretken Karşıt Ağ - GAN (Generative Adversarial Network) algoritmik sistem (Yapay Zekâ) iki karşıt nöral ağın karşılıklı olarak bulguladığı sonucu bir diğerinin reddetmesi veya sonucu değiştirmesi komutuyla en iyi sonuca ulaşmaya çalışan bir algoritmadır. Son yıllarda birçok alanda Yapay Zekâ (Artificial Intelligence) çalışmaları oldukça ileri noktalara ulaşmış durumdadır. Çok uluslu şirketler, bilim ve teknolojinin hemen her alanında söz konusu algoritmayı geliştirmek için, yapay zekâ mühendisleri, yazılımcılar, akademisyenler, bilgisayar mühendisleri ve bilişim teorisyenleri gibi alan uzmanlarıyla ortak çalışmalar yürütmektedirler. Uzay araştırmalarından, bilgisayar oyunlarına ya da akıllı mimari yapılara değin insanın yaşam pratiğine dair ne varsa, günümüzde mutlaka yapay zekânın çalışma alanı içerisine girmektedir. Örneğin yapay zekâ, Almanya'nın Hamburg kentinde 2017 yılında inşa edilen Elphilarmonie Opera binasının oditoryumunun optimal ses haritasının oluşturulmasında ve bu ses haritasına uygun mimari biçime göre, birbirinden farklı 10 bin akustik panel tasarlayarak eşsiz özelliklerde akustik bir salon tasarlamıştır (Stinson, 2017).

Yapay zekâ, yapay sinir ağlarından oluşan bir algoritmik sistem olarak, insanın zihinsel işleyişine benzer bir tür süreci taklit etmesidir bir bakıma; ancak bir bilgiyi öğrendiğinde bir daha asla unutmasına olanak olmadığı için bilgiyi yine bir tür deneyim olarak da sistemsel bir stratejiye dönüştürmektedir. İnsan zekâsı, doğası gereği yaşamsal olarak hayatta kalma dürtüsüyle hareket ederken bir yandan da çevresiyle olan bağını geliştirerek kendisi için en uygun bilgi ve deneyimi oluşturur. Sanat ise bu bağlamın hem içerisinde hem de soyut düşüncelerinin bir ifadesi olan bir edimdir. Yapay zekâ da tıpkı insanın dış dünyaya bağlı olarak edindiği deneyimler gibi sürekli olarak enformasyona bağlı kalarak en iyi sonuca ulaşabilmekte ve kendisini geliştirebilmektedir. Geçtiğimiz yıllar içinde bilim ve teknolojik ilerlemeler bağlamında yapay zekânın gelişmesine bağlı olarak, kimi sanatçı ve yazılımcıların ortak çalışmalarıyla insan- makine işbirliğinde melez sanat (Hybrid art) olarak adlandırabileceğimiz birçok resim üretilmiştir. Söz konusu yapay zekâ tarafından üretilen bu resimlerden en tanınmış olanı, kuşkusuz "Edmond Belamy'nin Portresi"dir. "Belamy Ailesi"nin bir üyesi olan Edmond Belamy'e ait bu portre, 2018 yılında New York "Christie Müzayede Evi" tarafından yaklaşık yarım milyon dolara satılarak sanat tarihindeki yerini bazı tartışmalar eşliğinde almış oldu.

Sanat ve Sanatçı Olgusu Üzerinden Yapay Zekâ Resimleri

2018 yılında, bir grup sanatçı ve akademisyenlerden oluşan kolektif sanat topluluğu, yapay zekânın veri tabanına, 14. yüzyıldan başlayarak, 20. yüzyıla değin yaklaşık 15 bin portre resmi yüklemişlerdir. GAN (Üretken Karşıt Ağ), söz konusu portrelerden, çalışma sistemine göre hayali bir aileye ait soy ağacı üreterek bu kişilere isimler vermiştir. "Edmond Belamy'nin Portresi", Belamy Ailesi'nin son üyesidir (Görsel 1). Aileye ait portreler tek tek ele alındığında; algoritmanın, sanat tarihinin belirli dönemleri üzerinde yoğunlaşarak, ortaya ürünler koymuş olduğu anlaşılmaktadır. Yapay Zekâ, Rönesans'tan Barok'a oradan Neok-

lasisizm'e ve 20. yüzyıl modern resim anlayışına değin, birçok farklı dönemi ve biçemi, cebirsel sistemine göre birleştirerek (Benzerlikler bağlamında) ya da farklılaştırarak (GAN'ın en temel çalışma prensibi) söz konusu portreleri üretmiştir.



Görsel 1. Yapay Zekâ Ürünü, 2018, Belamy Ailesi/La Famille de Belamy.
Christies. Erişim: 12.07.2019. https://www.christies.com/features/A-collaboration-between-two-artists-one-human-one-a-machine-9332-1.aspx

Belamy Ailesine ait ilk portrelerden biri olan "Le Comte de Belamy" isimli portre, sanat tarihinde Barok ya da Neoklasik akım içerisinde birçok sanatçı tarafından ortaya konulan yapıtları doğrudan çağrıştırmaktadır (Görsel 2). Figürün yüzündeki deformasyon diğer portrelerde de olduğu gibi dayanağını, genel olarak modern resimden almıştır. Nitekim figürün renk ve kompozisyonu yine söz konusu akımların dışında yeni bir durum gibi algılanmamaktadır. Kompozisyonda figürün alın kısmının dışarıda bırakılması ise GAN'ın çok küçük ayrıntılarda da olsa, farklılık ilkesine göre hareket etmesinden kaynaklı bir çözümleme pratiği olarak görülmektedir. Ancak bu türden bir değişiklikle bile, temellük edimi bağlamında düşünüldüğünde; izleyicide, taşıdığı izleri doğrudan göstermekten kaçamadığı gibi bir kanı oluşturmaktadır. Burada, üzerinde durulması gereken en temel sorunsallardan biri, yapay zekânın ne denli yaratıcı olduğudur? Nitekim veri tabanında yer alan ve insanlığın kendi yaşam pratiğinde, biçimlenerek değişerek ve dönüşerek elde etmiş olduğu ki bu dönemler, hem tarihsel ilerlemelerin hem de bütün insanlığın bir bakıma kolektif olarak yaratmış olduğu, görsel kültür mirasının belleğidir aynı zamanda. Dolayısıyla, algoritmanın üretim alanı; insanlığın kolektif bilinciyle ve buna paralel olarak deneyimleriyle elde etmiş olduğu içeriği, bir tür veri alanı olarak algılayarak sonuç elde etmektedir.

Görsel 2. Created by the GAN 'mind', 2018, Portrait of Le Comte de Belamy. Medium. Erişim: 19.07.2019. https://medium.com/@hello.obvious/ai-the-rise-of-a-new-art-movement-f6efe0a51f2e

Algoritmanın sonuç odaklı çalışma sistemi, ister istemez yüzeysel bir formülasyon biçimine denk düşen çözümlemeler şeklinde olmaktadır. Bu durum ise, insan dehasının yaratımlarıyla, algoritma tarafından üretilen resimlerin benzer ölçütlerde değerlendirilmesi bağlamında oldukça zorlayıcı bir durumu da beraberinde getirmektedir. Ancak bu durum, sanatın iç problematiğinden kaynaklanmasından çok, sanat alanının dışından gelen müdahale ile olmaktadır. Nitekim gelişen ve değişen teknolojik olanaklar, hayatın her alanına etki ettiği gibi bu durumun bir parçası olarak, sanatın alanına da giren yeni bir mecra olmuştur. Ortaya çıkan bu yeni durum, bizlere, şu en temel soruyu sordurmaktadır; insan dehasından bağımsız olarak bir algoritma, kendi başına bir sanat yapıtı yaratabilir mi? Bu sorunun cevabı ise şimdilik; hem "evet" hem de "hayır"dır. Ulaşılan teknolojik gelişmeler bağlamında düşünüldüğünde, yapay zekâ kendi veri tabanını oluşturduğu andan itibaren artık, sadece yapay sinir ağları (üretken karşıt ağ) sistemini kullanarak kendi kararlarını kendisi vermektedir. Başka bir deyişle GAN, binlerce imaj (görüntü) arasından birçok benzerlik ve farklılıkları ayırt ederek küçük değişikliklerde de olsa yeni bir tür görüntü oluşturmayı başardığı anlaşılmaktadır. Ancak, yapay zekâ sürekli olarak ihtiyaç duyduğu, çevrim içi enformasyona bağlı kalma zorunluluğu bakımından ki bu, bir tür veri toplama, teyit etme ya da reddetme gibi temel sistemsel ön koşullardan kaynaklı zorunlu bir durumdur. Dolayısıyla veri tabanı olarak kullandığı görseller, esasen insan müdahalesiyle oluşturulmuş belirli dönemleri ve kategorileri kapsayan kümelendirilmiş verilerdir.

Kuşkusuz, bu alandaki gelişmeler her geçen gün daha ileriye gitmektedir. "Sanatsal üretimler yapma konusunda" algoritma geliştiren, yapay zekâ yazılımcıları ve sanatçı-makine (melez sanat) işbirliğinde ortaya konan üretimler, ister istemez sanatın alanına giren bu tartışmanın, hem "sanat olgusu" hem de "sanatçı kişiliği" bağlamında değerlendirilmesi gerekmektedir. Söz konusu sorun üzerinde, kolayca fikir birliğine varılamayacak bazı tartışma alanlarının beraberinde, yeni ve farklı yaklaşımlara olanak sağlayarak, sanatın iç yapılanması ve onu ortaya koyan özne olarak, sanatçı kimliği üzerinden bazı saptamalar yapmayı olanaklı hale getirmektedir. Sanatın, insan yaşantısının, bilinç düzeyinde beliren bir olgu olduğu gerçeği, insanın tarihsel birikiminden gelen kolektif bilincinin bir göstergesi olarak algılanmalıdır. Dolayısıyla sanatçı, bir yandan öz kültürünün ve kendi toplumsal varoluşunda sanatını biçimlerken diğer yandan evrensel kültürün ve normların içerisinde özgün konumunu biçimler ve bu olanaklar onun yaratıcılığını koşullar. Ahmet Cemal'e göre:

> Sanatçı, olan ile olması gereken arasındaki farklılığı yaratıcılığını besleyecek ya da kışkırtacak en verimli zemin olarak görmek eğilimindedir. Sanatçının olması gerekene göndermede bulunmak için kullandığı araç, sanat eseridir. Sanatçı, sanat eseri aracılığıyla olan gerçekliğin karşısına, bütünüyle kendi kurgusunun ürünü olan ikinci bir gerçekliği, sanatsal gerçekliği çıkarır (2000, s. 21-22).

Başka bir deyişle sanatçı, varoluşsal edimleriyle yaşam pratiğinden elde ettiği deneyimlerini, sanatın olanaklarını kullanarak etkin zihinsel bir eylemsellikle sanatını biçimleyen kişidir. Söz konusu eylemsellik ise gerçekliğin karşılanışı ile ilintili bir durumdur. Nitekim sanatçı yapıtlarını, temel alarak üretimlerde bulunan algoritmanın, daha en baştan gerçeklikle olan bağıntısını zayıflatmış olduğu anlaşılmaktadır. Ernst Fischer'e göre: "Sanatın kendisi bir toplumsal gerçekliktir." (2005, s. 47). Dolayısıyla, yaşam pratiği içerisinde ortaya çıkan her sosyal olgu, belli bir gerçekliğin yalnızca görünen biçimini ortaya koyar, oysa yüzeydeki her görünen içeriğe ilişkin bilgiyi vermez. Bu en temel diyalektik kavrayış, insana özgü bir durumun belirleyici koşullarından biridir. John Berger'a göre: "Bir sanatçının bakış açısı hiçbir zaman sadece gördükleriyle sınırlı değildir- nasıl gördüğü eşit derecede önemlidir." (2015, s. 150). Yapay zekânın görüntüden görüntü üretme yeteneği ile gerçekliğin kavranışı arasında oldukça belirgin bir boşluk vardır. Bu boşluk, yalnızca insan zekâsından bağımsız imajlar üretilmesiyle kapanacak, bir anlam aralığı değildir. Walter Benjamin'in "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Cağda Sanat Yapıtı" adlı makalesinde, bir sanat yapıtının biricikliği ve buradalığı ile yeniden üretimi veya kopyası arasındaki "auranın yitirilmesi" olgusu, özellikle 1940'lardan bu yana, hem sanatın hem de felsefenin alanı içerisinde, üzerinde çokça durulan bir yaklaşım biçimi olarak ele alınmaktadır (2014, s.60). Nitekim orijinal bir eser ile kopya arasında, mutlak bir fark oluşmaktadır. Groys, Benjamin'in söz konusu makalesine atıfta bulunarak, konuya ilişkin, şunları söylemiştir:

> Orijinalin belirli bir yeri vardır; bu yer sayesinde orijinal, bu benzersiz nesne adeta tarihe kazınır. Kopya ise aksine, sanaldır, yersiz yurtsuzdur, tarihselliği yoktur: başından itibaren sadece potansiyel bir çokluk gibi görünür. Bir şeyleri yeniden üretmek, onu yerinden yurdundan etmektir; yeniden üretim, sanat yapıtını topolojik açıdan belirsiz döngüler ağına aktarır (2014, s. 68).

Kuşkusuz, Groys'un bahsettiği bu olgu, sanatçıya ait yapıtın yeniden üretimidir; ancak yapay zekânın çalışma prensibi ise veri tabanına tanılanan binlerce görsel üzerinden GAN'ın (üretken karşıt ağ), yeni bir görsel (imaj) üretmesi durumudur. Bu durum, algoritmanın, daha en baştan belirli bir manipülasyona uğratılması olarak da düşünülebilir. Nitekim şimdiye kadar, yalnızca algoritma tarafından üretilen resimlerin, sistemin veri tabanına tanılandığı durumda, muhtemel bir sonuç olarak; müphem ya da bir bakıma "anamorfik" biçimlemelere benzeyen görsellerle karşı karşıya kalınmıştır. Algoritmanın veri tabanına yüklenen binlerce resim arasından yapay zekâ, sistemsel olarak dikkatini biçimsel deformasyona uğrayan resimlerdeki imgelere veya en yaygın kullanım içerisinde küçük değişikliklerle de olsa kendi üretimlerinin bir parçası haline getirmektedir. Bu türden bir resmin ilk örneklerine 15. yüzyıl Avrupa resminde rastlamaktayız. Nitekim "anamorfik perspektif" üzerine ilk çalışan sanatçı Leonardo da Vinci'dir. Ancak bilinen bütünsel bir resimde, anamorfik perspektifi kullanan ilk sanatçı ise, Hans Holbein'dir. 1533 tarihli "Büyükelçiler" adlı resminde Holbein, anamorfik perspektif ile yalnızca 25 derecelik bir bakış ile algılanabilen kafatası imgesini resminin merkezine yerleştirmiştir (Görsel 3).

Görsel 3. Hans Holbein,1533, Büyükelçiler/The Ambassadors. Wikimedia Commons. Erişim: 14.08.2019. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Holbein_Skull.jpg

Söz konusu eserin merkezinde yer alan kafatası imgesi, doğrusal bakış açısına göre sıra dışı bir biçimde deformasyona uğratılmış bir nesne gibi algılanmaktadır. Bu resimde Holbein, neredeyse insanın yeryüzündeki serüveniyle eş zamanlı olan "kafatası kültü" imgesini, resminin merkezine koyması; hem çağının bilimsel ve sosyal gelişimlerine işaret etmiş, hem de gelenek ve dinsel normlar ile en temel anlamda ölüm ve yaşam olgusunu bir tür hareket noktası olarak görmüştür. Holbein, yaşadığı tarihsel dönemde, diyalektik bir yaklaşımla bireyden toplumsallığa varan çelişkilere değin, sanatta düşünce ve içerik oluşturma bağlamında biçimlediği yapıtında, hiçbir tesadüfü imgeye ya da görüntüye yer vermemiştir. Dolayısıyla, yapay zekâ, bu türden bir nosyonun eksikliğinden kaynaklı olarak, birçok resminde kendi anonim görsellerini oluşturmaktadır. Algoritma, veri tabanının hafızasına kaydettiği sayısal imajları, her yeni durumda benzer bir görüntü üretme eylemine dönüştürerek, "gerçeklik" ile "görünen" arasında, derinlemesine bir anlam ilişkisini kuramamaktadır. Umberto Eco'ya göre:

> Bir yapıtın gerçek içeriği, oluşum biçiminde (modo diformare) dile gelen dünya görüşüdür. Sanat ile dünya arasında herhangi bir ilişkinin çözümlenmesi bu düzeyde yer alır. Sanat dünyayı kendi biçimsel yapılarıyla bilir -ki bunlar da, bu yüzden, artık salt biçimsel bakış acılarından değil, tersine, onun hakiki içeriği olarak görülmelidir (1992, s. 184-185).

Bu durumda, görünen dünyaya ilişkin bütün üretimleri, yalnızca, yüzeyin bilgisi üzerinden olmaktadır, dolayısıyla "yaratım nesnesi" olarak sanat, öznenin, bilinçle kavradığı bir "olgu" olduğu gerçeğinin yerine, yüzeyin; renk alanları, geometri ya da görüntünün dezenformasyonu gibi biçimsel ögelerle çeşitlendirildiği üretim alanları olarak kalmaktadır yalnızca.

Holbein'ın resminin ardından, 20. yüzyıl resim sanatından birçok yapıt ele alınabilir. Ancak yapay zekâ resimlerinde yer alan imgelerin ve biçimsel bozmaların benzerlikleri bağlamında, özellikle Salvador Dali'nin 1931 tarihli "Belleğin Azmi" adlı eseri dikkat çekmektedir (Görsel 4). Dali'nin bu resmi, ortaya çıktığı kuramın en belirgin niteliklerini içerisinde barındırmaktadır ve hem zamana hem de mekâna ilişkin insan zihninin işleyişine ve pozitif bilimlerin genel kabullerini boşa çıkaran "gerçeküstü" bir yapıttır. Resimde, tanımsız (biçimsel olarak) bir figür olarak merkezde yer alan imge, izleyicinin yorumuna açık bir şekilde biçimlenmiştir; ancak sanatçının tipik, yüz özelliklerinden yola çıkarak bu figürün, bir tür öz-portre olduğu yorumuna da ulaşılabilmektedir. Dali'nin bu resmi, algoritma tarafından oldukça dikkate değer bulunmuştur; çünkü 2018 yılında üretilen figüratif çalışmalarda, söz konusu imge, bir biçimde bu resimlerde yeniden yorumlanmış ya da manipüle edilmiştir.

Görsel 4. Salvador Dalí, 1931, Belleğin Azmi (Eriyen Saatler)/Persistence of Memory (Melting Clock). Wikipedia. Erişim:23.09.2019. https://en.wikipedia.org/wiki/The_Persistence_of_Memory#/media/File: The_Persistence The_Persistence_of_Memory.jpg

Yapay zekânın, figüratif resimlerde sıkça referans olarak başvurduğu, bir diğer sanatçı, Francis Bacon'dır. Bacon'ın "Henrietta Moraes'in Portresi" adlı yapıt, onun sanatının en belirgin özelliklerinden olan; gerilim, zaman ve mekânın, biçim-içerik uyumu bağlamında oldukça çarpıcı bir resimdir (Görsel 5). Ancak burada, algoritma, sanatçının yapıtının ne içeriği ile ne de gerilimiyle ilgilenmiştir. Sayısal üretim, bir tür tarayıcı gibi hareket ederek imajın yapı bütünlüğüne ya da yüzey sınırlarına müdahale ederek, yeni bir görüntü elde etmektedir. Burada, en temel sorunsal, yine "bir sanat ürünün ne olup olmadığı"yla ilgili tartışmadır; çünkü algoritma, en azından şimdilik, nesnel dünyada olup biten ile ya da insanın anlamlandırdığı ve deneyimlediği dünya ile ilgili izleyiciye, derinlikli bir bakış açısı kazandırmamaktadır. Ortega Y. Gasset, tam da bu konuya ilişkin şunları söylemiştir: "Yaşanmış biçimlerden hiçbirinden bir kalıntı bulunmayan bir tablo, bir şiir anlaşılmaz olur, yani bir hiç olur gider, tıpkı içindeki her sözcüğün alışılmış anlamının yok edildiği bir söylevin bir hiç olacağı gibi." (1992, s. 158).

Görsel 5. Francis Bacon, 1963, Henrietta Moraes'in Portresi/Portrait of Henrietta Moraes. Reuters. Erişim: 26.09.2019. https://www.reuters.com/article/us-francisbacon-christies/female-nude-by-bacon-may-fetch-28-million-at-christies-idustre80j0hı20120120

Yukarıda değinilen sanatçıların eserlerinde özellikle figüratif deformasyonların, algoritmanın veri tabanına tanılanan, görseller içerisinden belirli ölçülerde GAN'ın dikkatini çektiği ve 2018 yılında Robbie Barrat tarafından kodlanan, ancak tamamen yapay zekâ tarafından biçimlenen, figüratif resimlerine, temel oluşturduğu düşünülmektedir. Barrat, söz konusu resim dizisine ait düşüncelerini ise, şöyle açıklamaktadır:

> Malum, Sol Lewitt eserleri için talimatlar yazardı. Önce kuralları yazar, sonra insanlar o kuralları yorumlayarak eseri ortaya çıkarırdı. Geleneksel üretici sanatta [generative art] siz kodu yazarsınız, bilgisayar da o kodu mükemmelen icra eder; yoruma yer yoktur. Ama yapay zekâyla birlikte bence yaptığım çalışmalar Sol Lewitt'inkilerle kıyaslanabilir hale geldi: GAN'ı beslediğim veri setine kuralları ben yazıyorum, ama GAN bunları mükemmelen yorumlayamayacağı için sonuçlar benim kontrolümde olmuyor; yoksa zaten ortaya kusursuz nü'ler çıkardı. Ama çıkmıyor, çünkü GAN yazdığım kuralları, verdiğim veri setini yanlış yorumluyor (Aktaran Bailey, 2018).

Barrat, tarafından kodlanan söz konusu resmin, tarihsel referanslarına (veri tabanına tanılanan) ilişkin düşüncelerimizi, en baştan manipüle eden bir üretim olduğu anlaşılmakla birlikte, bu resmin, insandan bağımsız bir şekilde karar alabilen, bir yapay zekâ tarafından üretilmiş olması, sanat tarihinde onu ayrıcalıklı bir durumun, taşıyıcısı haline de getirmemektedir.

Görsel 6. Robbie Barrat, 2018, Yapay Zekâ Tarafından Üretilen Gövde Figürleri. Worldofwonder. Erişim: 18.09.2019. https://worldofwonder.net/is-this-how-machines-see-us-robbie-barrats-ai-generated-nude-paintings-are-seriously-creepy/

Görsel 7. Robbie Barrat, 2018, Yapay Zekâ Tarafından Üretilen Gövde Figürleri. Worldofwonder. Erişim: 19.09.2019. https://worldofwonder.net/is-this-how-machines-see-us-robbie-barrats-ai-generated-nude-paintings-are-seriously-creepy/

Barrat'ın açıklamalarından da anlaşılacağı üzere; insan kontrolünün dışına çıkılan durumda, algoritma, nesnelerin ya da imgelerin biçimini bozmaktadır. Jean Baudrillard'a göre: "Sanatçı, kendine "yapısını bozduğu" bir alan, bir boşluk, hayallerin ortaya çıkacağı bir karşılama düzeni kurmaktadır." (2016, s. 407). Eğer ki, yazılım ile eylem arasında tam bir örtüşme olsaydı kusursuz "gövde" (fotografik görüntü kastedilmektedir) resimleri elde edilmiş olacaktı. Dolayısıyla, burada önemli bir noktaya değinmek yerinde olacaktır; yapay zekânın, yazılımın dışında hareket ettiği nokta, yine en nihayetinde "imajların" ona tanıdığı olanak ile kompozisyon, renk ve biçimin genel geçer değişkenlerinde yaptığı, değişikliklerle sınırlı kalmaktadır. Böylece insan yaratıcılığının taklidini yaparak "yüzeyde" bir görüntü oluşturmaktadır. Ron Burnett'e göre; sanal ortamlar, resmedilmekte olanla deneyimlenmekte olan arasındaki mesafeyi aşabilme için, grafik-tabanlı foto-gerçekçi bir yaklaşıma başvurur. Uzaklık ile yakınlık arasındaki bu mücadele, imgelere dayalı neredeyse bütün deneyimler için esastır ve çoğu imgenin sanallaşmasına temel oluştururlar (2007, s. 114). Daha önce değindiğimiz, Holbein'den Bacon'a değin veya çok daha fazla örneğin verilebileceği durumlar, göz önüne alındığında; yapay zekânın, üretimlerinin hangi gerçeklik üzerinden hareket ettiği bir yana, üretilen görüntülerin "kopyanın kopyası" şeklinde ortaya konduğunu kavramaktayız. Benjamin'in "yeniden üretim" konusunda söylemiş olduğu; "yerinden yurdundan etmek" ile "belirsiz döngüler ağı" kavramlarının ne denli doğru bir tespit olduğunu, ulaşılan bu teknolojik düzeyden sonra bile söylemek, hatalı bir söylem sayılamaz. Orijinalin üzerindeki "aura", kendi üzerine kapanan bir durumda bile, belli ölçülerde kaybolurken, yine o görüntülere (imaj) bağlı kalan algoritmanın üretimlerinde, çifte "aura" kaybı söz konusudur artık.

Bu durum, figüratif resimlerin dışında, yine yapay zekâ ve programlama uzmanları tarafından algoritması oluşturulan yazılımla, William Turner'ın romantik ve Vincent van Gogh'un yeni izlenimci doğa resimlerini, temel alarak gerçekleştirilen çalışmalarda, daha açık bir şekilde anlaşılmaktadır. Söz konusu eserlerden biri olan, Turner'ın 1805 dolaylarında yaptığı, "Minotour Gemi Enkazı" (The Shipwreck of the Minotaur) adlı eser, Turner'ın yaşadığı tarihsel dönemde gerçekleşen, gerçek bir gemi kazası konu edilerek yapılmıştır (Görsel 8.B). İngiliz Kraliyet Donanması'na ait "Minotour" adlı geminin, olumsuz hava koşulları nedeniyle batmasıyla, yaklaşık 350 mürettebat ölmüştür. Hollanda donanmasının yardım etmemesinden dolayı, bu sayının çok daha fazla olduğu tahmin edilmektedir. Sanatçı resminde; hayatta kalmaya çalışan, gemi mürettebatının dramatik görüntüsünü, kasvetli bir gökyüzü ve denizle bütünleştirerek olayın gerçekliğini ve gizemini ifade etmiştir. İngiltere ile Hollanda arasındaki karşılık suçlamalar ve eleştiriler, dönem itibariyle oldukça geniş bir kamuoyu yaratmıştır, nitekim Turner, sosyal ve siyasal olaylar karşında, yaşadığı tarihsel dönemin bir tür tanığı olarak hareket ederek, daha sonraki "Köle Gemisi" (1840) gibi birçok yapıtıyla, hem kendi ülkesince hem de ortak tarihe sahip oldukları diğer Avrupa devletlerince eleştirilere maruz kalmıştır. Ancak sanatçı, yaşanan bu olayı, kolektif belleklere, söz konusu eseriyle, güçlü bir imge ile kazıyarak, hem sanat tarihinde hem de sosyal/siyasal tarihteki yerini almıştır.

Görsel 8. A: Tübingen Neckarfront'tan Bir Görünüm, 1805, Almanya. B: William Turner, 1793, Gemi Enkazı/ Minotour. C: Yapay Zekâ Üretimi Görsel. Techxplore. Erişim: 14.10.2019. https://techxplore.com/news/2015-09-neural-algorithm-photo-masterpiece-style-treatments.html

Algoritmanın veri tabanına tanılanan, Turner'ın "Minotour Gemi Enkazı" (Görsel 8.B), adlı resmi ile Görsel 8.A'da yer alan, Tubingen (Almanya)/ Neckarfront'tan bir fotoğraf, algoritmanın çalışma prensibine göre analiz edilerek, Görsel 8.C'ye ulaşılmıştır. Sayısal hiyerarşiye göre, GAN (Üretken Karşıt Ağ), kendisine tanımlı orijinal resim ile söz konusu fotoğrafın en belirgin niteliklerini belirleyerek, birbirine karşıt nöral ağlar hem veri tabanında tanılı, diğer resimlerle hem de üzerinde çalıştığı resmin, kendine özgü üslubunu diğerlerinden ayıran özelliklerine odaklanarak, Görsel 8.A'daki imajın (fotoğraf) olanaklarını, sanatçıya ait orijinal resimdeki belirgin üslubu, bir tür birim tekrarına ya da resmin, biçimsel referansları doğrultusunda, yazılımcıların belirlediği boyutlardaki sınıra kadar, sayısal olarak kopyalayarak sonuçlandırmaktadır. Algoritma, burada daha çok hücreler arası klonlamayı referans alacağı; biçim, renk, kompozisyon ve genel olarak üslubu, bir tür yüzey araştırması biçiminde algılayarak, ortaya koyacağı yeni üretimin tekstürü (doku- yüzey) olarak kullanma eğilimindedir. Bu durum, çalışma sistemi olarak, sonuca hızlı bir şekilde ulaşabilme yetisini, sürekli olarak geliştirme olanağı sağlamaktadır; ancak diğer taraftan orijinallik ve üslup konusunda birbirine benzer sonuçların ortaya çıkması, kaçınılmaz olacaktır. Burnett, konuya ilişkin şunları söylemektedir:

> Yapay zekâ yaratma çabaları büyük ölçüde, bilgisayarların gücüne ve enformasyonu ellerinde tutma ve kullanma kapasitelerine bağlıdır. Yapay zekâ, enformasyon işlemenin ve modellemenin bir metaforudur. Buradaki varsayım, bilgisayara yeni enformasyon tanıtıldığında bilgisayarın bu yeni enformasyonu işlemlerinin bir parçası olan hâlihazırdaki modellere işleyebileceğidir. Bir ölçüde, bilgisayar daha özerkleştikçe sanki zekâsı varmış gibi daha fazla "hisseder", özellikle de programlama işlemi, bilgisayarın etkili şekilde kendi başına çalışmasına izin veriyorsa. Yine de bilgisayarlar, girdiye epeyce bağımlı kalırlar (2007, s. 175).

Burnett'in belirttiği üzere, enformasyona bağlı kalma koşulu, yapay zekânın en azından şimdilik, en büyük açmazlardan biridir. Sürekli olarak veri girdisine ihtiyaç duyan sayısal

sistem, ön kabulleri bir tür dayanak noktası olarak kendisine temel aldığı için, daha sonra yapacağı her tür işlemde ya da veri çıktısında sonuca ulaşmasını sağlayacak en kısa yolu tercih eden bir eğilim göstermektedir.

Benzer durum, yine yapay zekâ üretimlerinden birine temel oluşturan, Vincent van Gogh'un "Yıldızlı Gece" adlı resimde de görülmektedir (Görsel 9.B). GAN, Görsel 9.C'de, fotoğraf (A) ile orijinal resmi (B), sayısal olarak işleyerek, yalnızca resmin yüzeyindeki genel geçer özelliklerine bağlı kalarak, tıpkı Turner'ın resmindeki gibi sonuca ulaştığı anlaşılmaktadır.

Görsel 9. A: Tubingen Neckarfront'tan Bir Görünüm, Almanya. B: Vincent Van Gogh, 1889, Yıldızlı Gece/Starry Night. C: Yapay Zekâ Ürünü. Techxplore. Erişim: 16.10.2019. https://techxplore.com/news/2015-09-neuralalgorithmphotomasterpiecestyletreatments.html

Nitekim, değişen tek şey yüzeye ilişkin görüntüye odaklı manipülatif biçimlendirmelerdir. Burada, Van Gogh'u harekete geçiren içerik ile görünen dünya arasındaki boşluğa yönelik; düşünce, duygu ve sezgiye ait hiçbir şey, ortaya çıkan üründe görülmemektedir. Çünkü Van Gogh:

> Nesnelerin, deyim yerindeyse, dış yüzeylerini değil, iç yüzeylerini görüyordu. İnsanların yüzlerini, gözlerini, burunlarını değil ruhlarını görüyordu. Işıklar, ışıklar içinde yaşayan bir sanatçıydı. Yepyeni bir dilden konuşmuştu -resimlerinde. Yepyeni bir dünyanın kapılarını açmıştı- resimlerinde. Belki tüm bunlar için aklın sınırlarını aşmak gerekiyordu (Edgü, 2008, s. 24).

Van Gogh'un söz konusu yapıtı, belli bir gerçeklik üzerinden hareket ederek, görünen dünyayı çevreleyen evrensel boşluğu, kendi içerisine kapatarak onu hareket eden, sürekli değişen ve dönüşen bir devingenlikle yaratılmıştır. Dolayısıyla resmin, gerçekliğe ilişkin sezgileri kadar, soyut biçimselliğiyle gösterenden çok, gizleyen bir yönü vardır. Bu konuya ilişkin Terry Eagleton'un düşünceleri şöyledir: "Sanatsal ürün, her şeyden önce gerçeğin özünü soyutlamalı, ardından bu özü, varsayılan önemine göre yeniden yaratarak gizlemelidir." (2010 s. 405). Van Gogh'un ortaya koymuş olduğu sanat üretimleri, sanatçı tarafından bilinçli bir zihinsel eylemle, Eagleton'un da belirttiği üzere, gerçekliğe ilişkin özün, sanatın

modern nosyonuna ait ilkelerle biçimlendirilmiş yapıtlar bütünüdür. Antonin Artaud, Van Gogh'un gerçekliği kavrayışına ilişkin şunları söylemektedir: "Gerçeklik dediğimiz olgu, hiçbir kurmaca, hiçbir masal, hiçbir kutsallık hiçbir gerçeküstücülükte yan yana gelmeyecek kadar önemli ve üstündür. Gerçekliği yorumlamak için bir gereceğe sahip olmak yeter." (Aktaran Edgü, 2008, s. 28). Nitekim bu kavrayış, onu modern sanatın ilk nüvelerini oluşturan, Courbet ve Cézanne ile birlikte en dikkate değer sanatçılarından biri haline getirmiştir.

Algoritma üzerinden üretimlerde bulunan sanatçıların ve yazılımcıların iki boyutlu yüzey üzerinde görüntü üretmeleri noktasında, başarılı oldukları ortadadır. Yapay zekâ araştırmacılarının ve sanatçıların ortak çalışmalarındaki sonuçlar üzerinden giderek, ortaya konan ürünlerin, sanatın alanına girerek, kendilerini tarif etmeleri doğrultusunda, gerçek anlamda birer sanat yapıtına dönüşüp dönüşmediği, en temel tartışma konusu olarak, varlığını korumaktadır. İnsan bilincinden bağımsız olarak üretilen, söz konusu imajlar, birer resimdir en nihayetinde; ancak birer sanat yapıtı oldukları konusunda, büyük kuşku yaratmaktadırlar. Tam da burada Picasso'nun bir röportajında söylediği, şu sözü hatırlamak yerinde olacaktır: "Sanatta niyetler önemli değildir. Başlangıçta var olan yapma niyetinden ziyade, ne yapıldığı ve ne ortaya konduğudur önemli olan." (Ashton, 2001, s. 58).

Sonuç

Yapay zekâ algoritması ile insan zihninin işleyişi bakımından birçok benzerlikler bulunmaktadır. Nitekim bu alandaki gelişmeler her geçen gün yeni olasılıkları beraberinde getirmekte ve yapay zekânın kendisini geliştirmesi bağlamında, tıpkı, insanoğlunun doğumundan ölümüne değin edindiği duyuşsal ve bilişsel eylemleri gibi, söz konusu algoritmanın da benzer deneyimleri, kendi kendine öğrenme yetkinliği üzerinde, önemli gelişmeler yaşanmaktadır. Algoritmanın, dış dünyayı tıpkı, insan beyninin işleyişinde olduğu gibi, deneyimden gelen yetkinliklerle ve yeni düşünceler yaratabilme yeteneği bağlamında, kuşkusuz belli açılardan onun gelişimine katkılar sağlayacaktır. Nitekim nesnel gerçeklik ile sanal (soyut) evren arasında kurduğu cebirsel bağlantılar, algoritmanın, belki de öngörülemeyen, farklı yetenek alanları ve düşünme yöntemleri üzerinde etkisi bakımından yeni olanakları mümkün kılacaktır.

Alanda uzman; sanat tarihçileri, akademisyenler ve sanatçılar, uluslararası açık erişim sunan, müzeler ve kütüphaneler gibi kurumların sağladıkları olanaklarla, yüz binlerce görselin yer aldığı arşivlere ulaşabilmektedirler, dolayısıyla yapay zekâ yazılımcıları ve mühendisleri ile ortak çalışmalar yaparak algoritmanın veri tabanı her geçen gün genişletilebilmektedir. Bu bağlamda belli açılardan cebirsel sistem tarafından ortaya konan ürünlerin, referans noktaları, hem özellikli, hem de giderek tanımlanamaz (biçim bozma bağlamında) hale gelmektedir, ancak bir diğer açıdan da, çok fazla tanımlanabilirlik ya da alınan referansların, çok açık bir şekilde anlaşılması, durumuyla karşı karşıya kalınmaktadır. Kuşkusuz, teknik olanakların kullanımı bağlamında, yeni bir dönemin başlangıcından söz edilebilir, çünkü bazı örneklerden de anlaşılacağı üzere, makine-insan işbirliğinde, melez (Hybrid

art) bir sanat mecrası gelişmektedir. Bu bağlamda, üç boyutlu (3D) yazıcılar, sanal gerçeklik tabanlı simülasyonlar (VR) ve yapay zekâ (AI) gibi alanlar, yalnızca bilimsel- teknolojik mecralarda değil, sanatın, alanına da girerek, insan- makine işbirliğinde, yeni olanakları koşullayarak, melez bir sanat mecrası yaratmaktadırlar. Dolayısıyla bu durum, insana ait başarı- başarısızlık gibi en temel nosyonlardan yoksun, yalnızca cebirsel uygulamalardan ibaret bir mecranın üretimleriyle; sanatın, insan düşüncesi, deneyim ve yaratıcılığına ilişkin edimleriyle, belirli yönlerde kesişmesi ve sınırlarının bulanıklaşması gibi bazı olgulardan kaynaklı, yeni tartışma alanları açması bağlamında, oldukça üretken bir alan olarak da karşımıza çıkmaktadır.

Kaynakça

Bailey, Jason. (2018). AI Art Just Got Awesome. *Skopbülten*. Erişim: 23. 05. 2019. https://www.artnome.com/news/2018/3/29/ai-art-just-got-awesome/

Baudrillard, Jean. (2016). *Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm*. (A. Adanır, Çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Benjamin, Walter. (2014). *Pasajlar*. (A. Cemal, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Berger, John. (2015). *Bir Fotoğrafı Anlamak*. (B. Eyüboğlu, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Burnett, Ron. (2007). *İmgeler nasıl düşünür?* (G. Pusar, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Cemal, Ahmet. (2000). *Sanat Üzerine Denemeler*. İstanbul: Can Yayınları.

Dore, Ashton. (2001). *Picasso Konuşuyor*. (D. Ashton, Der.). (M. Yılmaz- N. Yılmaz, Çev.). Ankara: Ütopya Yayınevi.

Eagleton, Terry. (2010). *Estetiğin İdeolojisi*. (B. Gözkan, H. Hünler, T. Armaner, N. Ateş, A. Dost, E. Kılıç, E. Akman, N. Nur Domanıç, A. Çitil, B. Kıroğlu, A. Citil, B. Kıroglu, Çev.). İstanbul: Doruk Yayımcılık.

Eco, Umberto. (1992). *Açık Yapıt*. (Y. Şahan, Çev.). İstanbul: Kabalcı Yayınları.

Edgü, Ferit. (2008). *Biçimler, Renkler, Sözcükler*. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Fischer, Ernst. (2005). *Sanatın Gerekliliği.* (C. Çapan, Çev.). İstanbul: Payel Yayınevi.

Gasset, Ortega Y. (1992). *Tarihsel Bunalım ve İnsan*. (N. G. Işık, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Groys, Boris. (2014). *Sanatın Gücü*. (F. C. Erdoğan, Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Stinson, Liz. (2017). What Happens When Algorithms Design a Concert Hall? The Stunning Elbphilharmonie. *Wired*. Erişim: 27. 10. 2019. https://www.wired.com/2017/01/happens-algorithms-design-concert-hall-stunning-elbphilharmonie/

SANAT YAZILARI, 2020; (42): 51-72 / ARAŞTIRMA MAKALESİ

RÖNESANS'TAN, 21. YÜZYILA KADARKİ TARİHSEL SÜREÇTE, GRAFİK TASARIM ÇALIŞMALARINDA ORTAÇAĞ İMGELERİNE ÖRNEKLER

MEDIEVAL IMAGES IN GRAPHIC DESIGN IN THE HISTORICAL PROCESS FROM THE RENAISSANCE TO THE 21st CENTURY

ÖĞR. GÖR. **BAYRAM BOZHÜYÜK**
Gaziantep Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü
byram27@hotmail.com
ORCID ID: 0000-0002-3958-5072

Öz: *Ortaçağ'ın günümüzde halen ilgi çeken bir dönem olmasındaki sebep günümüz toplumlarının ortaya çıktığı ve kültürel anlamda geliştiği bir dönem olmasından kaynaklanmaktadır. Özellikle Avrupa toplumlarının dini, etnik ve dilsel davranışlarının şekillenmesinde ve gelişiminde Ortaçağ önemli bir dönem olmuştur. Günümüz uluslarının varoluşlarına etki eden Ortaçağ'ın, sona erdikten sonra bırakmış olduğu etkiler tarihsel süreç içerisinde sanatsal alanlarda da karşımıza çıkmaya devam etmiştir ve etmektedir. Bu sebeple Rönesans döneminden günümüze Ortaçağ'a ait bazı imgeler halen kullanılmaya devam edilmektedir. Ortaçağ'ın kültürünün yaşatılması fikriyle ortaya atılmış medievalizm (Ortaçağcılık) kavramı şenliklere, törenlere, sinemaya, fotoğrafa, resim sanatına ve grafik tasarım konularına ilham kaynağı olmaktadır. Özellikle Avrupa'da matbaanın icadından günümüze gelen süreçte, Ortaçağ imgelerinin görsel açıdan toplumların ulusal ve ideolojik duygularına ilham kaynağı olması amacıyla üretilmiş grafik tasarım çalışmaları bulunmaktadır. Kültürel ihtiyaçlardan kaynaklanan mekân tasarımları ve müzelerde de Ortaçağ imgelerinin grafik tasarım amaçlı kullanıldığını görülmektedir. Makalede Ortaçağ kavramı irdelenerek, grafik tasarımın tarihsel süreçte Ortaçağ'ın görsel imgelerinden nasıl faydalandığı incelenmiştir.*

Anahtar Sözcükler: *Ortaçağ, Grafik Tasarım, Medivealizm, Minyatür, İllüstrasyon.*

GELİŞ TARİHİ: 18.12.2019 | **KABUL TARİHİ:** 26.02.2020

Abstract: *The reason why the Middle Ages is still an interesting period stems from the fact that the Middle Ages had an important place in the emergence of today's societies. The Middle Ages were an important period, especially in shaping and developing religious, ethnic and linguistic behaviors of European societies. The effects of the Middle Ages, which had an impact on the existence of today's nations, after the end, continued to appear in artistic fields in the historical process. For this reason, some images of the Middle Ages still continue to be used since the Renaissance. The concept of medievalism, which was put forward with the idea of keeping the culture of the Middle Ages, inspires festivals, ceremonies, cinema, photography, the art of painting, the idea of keeping traditional crafts alive and graphic design. Especially in Europe, from the invention of the printing press to the present day, there are graphic design works produced in order to inspire the cultural, national and ideological feelings of the Middle Ages visually. In this article, examples of these studies are given and how the historical process of graphic design benefits from the visual images of the Middle Ages is examined.*

Keywords: *Medieval, Graphic Design, Medivealism, Miniature, Illustration.*

1. Giriş

Günümüzü şekillendiren imgelerin kültür kökenlerini anlamak, geçmişle ilgilenmek sosyal bilimlerin ve sanatın çalışma alanlarındandır. Bu bağlamda öncelikle Petrarca, Leonardo Bruni gibi hümanist düşünürlerin Ortaçağ'a ve Ortaçağ imgelerine bakış açısı incelendiğinde, kültürel gerileme olarak tanımlanmış dolayısıyla hor görülmüş ve "karanlık çağ" yakıştırılması ile adlandırılmıştır. Ortaçağ'ın insanlarda bırakmış olduğu "kötü dönem" söylevi günümüzde de kullanılmaktadır. Bu söylevde haklılık payı bulunabilir. Fakat Ortaçağ'ın kötü dönem olduğu fikirlerine rağmen, Ortaçağ aynı zamanda günümüz toplumlarının temelini oluşturan kültürlerin, kuralların ve milli kimliklerin ortaya çıktığı, tek tanrılı dinlerin fazlasıyla kabul gördüğü, görsel imgesel ifadeler açısından zengin bir dönem olmuştur. Bu sebeplerden dolayı Ortaçağ sonrasında kültürel anlamda Ortaçağ'a ait davranışlar yaşatılmaya devam edilmektedir. Özellikle, sanayi devrimleri gibi üretim alışkanlıklarının değiştiği zamanlarda, önemli çağ dönümlerinde ve savaşlarda uluslar milli kimliklerini Ortaçağ dönemi imgelerinde ve destanlarında aramışlardır.

Ortaçağ kültürünün hem doğuda, hem de batıda günümüzdeki alışkanlıkların kökeninde var olmasının yanında, toplumların benliklerini korumaları için üretilmiş sanatsal çalışmalarda da kendisini zaman zaman göstermiştir. Özellikle medievalizm fikri Ortaçağ'ın düşüncesini ve imgelerini savunan bir düşüncedir. Medievalizm fikrinden ve eskiye dönüş ihtiyaçlarından dolayı zaman içerisinde Ortaçağ imgeleri bulunan sanatsal üretimler yapılmıştır. Rönesans'tan, 21. yüzyıl grafik ürünler içerisinde afiş çalışmaları, kitap baskıları, çizgi romanlar, oyun kartları, tabelalar, logo tasarımları bulunmaktadır. Bu çalışma; Ortaçağ'ın kültürel eğilimlerini yaşatmada önemli bir fikir olan medievalizm (ortaçağcılık) kavramı ile grafik tasarım ürünlerinin beraber incelenmesinin yanında, Ortaçağ imgelerinin grafik tasarımda kullanıldığı eserlerden bazı örneklerin tanıtılması amacıyla hazırlanmıştır.

2. Ortaçağ'a ve Ortaçağ Avrupa'sının Bırakmış Olduğu Kültüre Genel Bakış

2.1. Ortaçağ Kavramı

Ortaçağ, Avrupa tarihinde, 5. yüzyılda Roma uygarlığının çöküşünden Rönesans dönemine kadar olan zamanı kapsamaktadır (Brittanica. https://www.britannica.com/event/Middle-Ages). Roma yıkıldıktan sonra Ortaçağ zihniyetine göre klasik antikite çok uzakta kalmıştı ama aynı zamanda tarihsel bir olgu olarak algılanmak üzere varlığını çok güçlü bir şekilde hissettirmekteydi (Panofisky, 2014, s. 46). Hümanist tarihçi Leonardo Bruni'nin *History of the Florentine People* isimli eserinden aktaran Ernst Breisach'ın *Historiography, Ancient, Medieval and Modern* isimli kitabındaki bilgiye göre Bruni, Floransa'nın gelişiminden söz ederken şunları söylemiştir;

> Floransa, başarısının kaynağını; erdem, stil güzelliği, cesaret, çalışkanlıktan alan cumhuriyetçi özgürlüklere bağlamıştır. Bu özgürlüğün Roma İmparatorluğu'nun sonraki bin yıllık karanlığa sıçramasıyla ortaya çıkan gerileme, tüm bu erdem ve büyüklüğü mahveder (Breisach, 2007, s. 154).

Bruni'nin bin yıllık karanlıktan kastı Ortaçağ dönemidir. Öte yandan Ortaçağ kavramının tanımlanması son derece güç bir kavramdır ve terimin açık etimolojisi bize bu kavramın, kimsenin hiç bir yere yerleştiremediği on yüzyıla yer bulmak üzere icat edildiğini göstermektedir; çünkü bu on yüzyıl (Ortaçağ), çok gurur duyulan bir dönem (Rönesans) ile büyük bir özlem duyulan başka bir dönem (Antikite) arasında, iki "olağanüstü" çağ arasında yer alıyordu (Eco, 2018, s. 17). Bu fikirler doğrultusunda İngilizce'deki *medieval age* ya da Türkçe'deki *ortaçağ* terimi, arada kalmışlığı ifade etmek amacıyla "medium aveum" ortadaki dönem diye Latince'den türetilmiştir.

Ortaçağ dönemi hakkındaki olumsuz fikirlere rağmen, Ortaçağ'ın farklı sanatsal ve kültürel getirileri bulunmaktadır. Ortaçağ döneminde yapılan eserlerin estetik alanında geçmiş dönemlerde incelenememesinin sebebi Ortaçağ Avrupa'sının güzellik ve sanat ilişkisini din ve ihtişam alanında algılanıp, kendi içerisinde bir kuram geliştirememesinden kaynaklanmaktadır. Bu da Ortaçağ döneminde ve 18. yüzyıla kadarki süreçte, Ortaçağ'a ait estetik çalışmaların yeterli açıdan yapılamadığı içindir. 18. yüzyılda yaşamış filozof Alexander Gottlieb Baumgarten, *aesthetica* (estetik) kavramını ortaya atmıştır. Bu yeni disiplinin tanımını "duyusal bilginin bilimi" olarak yapan Baumgarten, estetiğin alanını sadece güzel sanatlarla sınırlı kalmayacak biçimde genişletir (Ertürk, 2016, s. 119). Estetik kavramının ortaya çıkmasıyla 18. yüzyıl sonrasında Ortaçağ sanatı hakkında bilgiler artmıştır. Ayrıca 19. yüzyıl içerisinde ortaçağ; medievalizm (ortaçağcılık) kavramına, Arts and Crafts gibi akımlara ilham kaynağı olmasıyla Ortaçağ'ın görsel imgeleri çeşitli yüzeylerde grafik stil yaratmak amacıyla kullanılmıştır. Ayrıca 19. yüzyılda ortaya çıkmış bir sanat akımı olan Romantizm döneminde sanatçılar eserlerinde Ortaçağ'a bazı atıflarda bulunmuştur. Örneğin Victor Hugo'nun *Notre Dame de Paris* isimli eserinde Neoklasizme karşı Gotik sanatın güçlülüğünü savunan bölümler bulunmaktadır. Fakat Ortaçağı bilimsel estetik kurallar içerisinde savunan görüşler 20. yüzyılda yaygınlık kazanmıştır. Jurgis Baltrusaitis'in 1955'te yazdığı ve yıllar içerisinde birçok dilde baskısı yapılmış *La Moyen Age Fantastique* isimli kitap, Ortaçağ'da, özellikle de Ortaçağ'ın Gotik diye adlandırılan döneminde sanılanın aksine zengin düşünce ve estetik bir dünyanın olduğunu anlatmaktadır. Umberto Eco'nun Ortaçağ estetiği üzerine yayımlamış olduğu kitaplar yine Ortaçağ'ın kendi içerisinde sanatsal değerleri barındırdığını göstermektedir. Erwin Panofisky'nin *Gothic Architecture and Scholasticism* isimli kitabında Ortaçağ mimarisinin estetik sınırlarını skolastik düşünce üzerinden açıklamaktadır. Birçok sanat tarihi kaynaklarında rönesans kavramı ve hümanist düşünce; antikiteyi sanki bir anda saklanmış bir yerlerden bulmuşçasına anlatmaktadır. Hâlbuki klasik çağın bilgisini (antikiteyi) Rönesans'a ulaştıran, koruyan hatta eserlerinde konu edinen dönem Ortaçağ olmuştur. Yani Rönesans'ın antik dünyayı keşfetmesi Ortaçağ'ın sayesinde olmuştur denilebilir. Bu konuda Erwin Panofisky'nin *İkonoloji Araştırmaları* isimli kitabında Ortaçağ'ın klasik dünyayla ilişkisi hakkında şunları yazmıştır; Ortaçağ, klasik sanatın görsel değerlerine karşı kesinlikle kör değildi ve klasik edebiyatın düşünsel ve şiirsel değerleriyle ilgilenmiştir (Panofisky, 2014, s. 38). Ortaçağ insanlık için toplumsal ve bilimsel anlamda

zor zamanlar olsa da, Ortaçağ döneminin kendi içerisinde taşımış olduğu dini, etnik, kültürel değerler ve antik dünyayı unutmayışı bu dönemi estetik anlamda zengin kılmaktadır.

2.2. Ortaçağ Dönemindeki Önemli Olaylara Genel Bakış

Roma İmparatorluğu, MS. 5. yüzyıl ortalarında yıkıldığı zaman Avrupa'da yaşayan kavimlere siyasi anlamda büyük bir hareket alanı oluşmuştur. Bu ortam içerisinde başta Germen kökenli kavimler olmak üzere, Kuzey Avrupalı kavimler, Sarmat kavimleri, Türkik ve Altaik kökenli kavimler, Macarlar gibi Uralik kavimler Avrupa'nın tüm politik ve etnik çehresini değiştirdikleri gibi, yepyeni bir kültürel ortamın doğmasına da neden olmuştur (Beksaç, 2012, s. 3). Öte yandan Avrupa'da yayılmaya başlayan Hıristiyanlık dininin getirmiş olduğu kurallar, Avrupa kavimlerinin sahip oldukları pagan inanış ve kültürlerle beraber Antik dünyanın üzerinde yeni kültürlerin oluşmasına katkı sağlamıştır. Antik dünyanın bilgisi, Avrupa kavimlerinin yerel kültürü ve Hristiyanlık gibi üç parametre Ortaçağ Avrupa kültürünün temelini oluşturmaktadır. Batı Avrupa'da oluşan yeni toplumsal siyasal örgütlenme, Yunan-Roma geçmişinden, Cermen kabilelerinin geleneksel ilişkilerinden ve Hıristiyan dünya görüşünden gelen öğelerin kendine özgü bir birleşimini ifade etmektedir (Ülgen, 2010, s. 5). Özellikle Karolenj döneminde Charlemagne'ın getirmeye çalışmakta olduğu standartlar birçok alanda kendisini göstermiştir. Tarımsal faaliyetlerin düzenlenmesinden dil ve harf sistemine, mimari eserlerden antik dünyanın bilgisinin saklanması Karolenj döneminin özellikleridir. Bu bağlamda günümüzde bile ortak Avrupa kültürü oluşturma çabalarının kökenleri Karolenj dönemine kadar gitmektedir. Ayrıca Antikite unutulmamıştır. Yapılan yenilikler ve antik dünyanın eserlerinin yaşatılması Karolenj dönemine "Karolenj Rönesansı" da dedirtmektedir.

Avrupa'da Orta çağ, etik yönden son derece zengin çeşitlilikte yaklaşımlar içermektedir. On ikinci yüzyılın sonuna kadar, Batı Hıristiyanlığının entelektüel geleneği içindeki teolojik tartışmalar bağlamında ahlaki felsefelerin çoğu genişletilmiştir. Katedral okullarındaki keşişler ve öğretmenler, stoacılıktan ve neo-platonizm'den güçlü bir şekilde etkilenerek daha önceki Hristiyan babaların düşüncesini geliştirmişlerdir (Osborne ve Michael 2013, s. 3187). Skolastik düşünce Ortaçağ Avrupa'sında temel öğreti olmuştur. Bu öğreti kapsamında üniversitelerde yapılan bilimsel çalışmaların felsefi amacı tanrıyı ve tanrının yarattığı doğayı anlamaya yöneliktir. Avrupa'da Ortaçağ'da kurulmuş önemli üniversiteler bilimsel faaliyetlerine 21. yüzyılda da batı biliminin öncülüğünü yapmaya devam etmektedir. Ortaçağ üniversitelerinde, manastırlarda ve scriptoriumlarda (el yazması eser üreten yerler) üretilen el yazması kitaplar ve kitapların resimlenmesinde yararlanılan minyatür yapım tekniği Ortaçağ'ın bilgiyi saklayan ve transfer eden sanatı olmuştur. Bilgiyi aktarmada günümüzdeki fotoğraflı ve illüstrasyonlu yayınların işlevini Ortaçağ'da hem doğu dünyasında hem de Avrupa'da yapılmış minyatürlerle hazırlanmış kitaplar üstlenmiştir. Ayrıca el yazması eserlerdeki ve vitray gibi çeşitli yüzeylerdeki minyatürler bize Ortaçağ'ın modası, kullanılan araçları ve sosyal hayatı hakkında önemli bilgiler vermektedir.

Ortaçağ'ın ekonomik yapısının temelinde köyler ve antik dönem sonrası kurulan yeni şehirler bulunmaktadır. Ortaçağ batı dünyası; kapalı ekonomi ile açık ekonomi, kırsal yaşam ile kentsel yaşam, bir kale duvarı ya da değişik evler arasında seçimini yapmak için on yüzyıl geçirecektir (Le Goff, 2019, s. 29). Ortaçağ'da yeni kurulan kentler alışveriş merkezleri olarak da kendini göstermektedir. Ortaçağ'da ticaretle ünlü kentler ortaya çıkmıştır. Bu kentlerde özellikle kent meydanları paranın kullanıldığı, ağır malların sergilendiği alanlara dönüşmüştür. 12. ve 13. yüzyılda Champagne fuarları bu işlerin yapıldığı en önemli merkezlerdir (Le Goff, 2019, s. 87). Pazar ve panayırlar, Ortaçağ'ın ekonomik örgütlenmesinin en çarpıcı özelliklerindendir (Ülgen, 2012, s. 359). Bu bağlamda günümüz fuarcılığının bir kültür haline dönüşmesinde Ortaçağ'da ticaretle uğraşan kentlerin katkısı bulunmaktadır.

Ortaçağ'ın önemli olaylarından Viking saldırıları ve Fransa'da ortaya çıkan Norman kültürü Avrupa'nın onuncu yüzyılda tekrar yapılanmasına sahne olmuştur. 15 Haziran 1215 günü İngiliz kralı John tarafından çıkartılan Magna Carta veya Hürriyetlerin Büyük Fermanı (Great Charter of Liberties), günümüze kadar geçen 750 yıllık süre içinde İngilizler için olan öneminden hiç kaybetmediği gibi, zamanla değişik anlamlar elde etmiş, canlılığını koruyabilmiş ve yalnız Anglo - sakson dünyası için değil, bütün hür dünya için önem taşıyan değerli bir belge niteliğini de kazanmıştır (İlal, 2011, s. 210).

Ortaçağ'da kültürel kimliklerin değişmesi sadece Avrupa için geçerli değildir. Orta Doğu ve Asya'nın toplumları da kendi içerisinde barındırmış oldukları kültürel özellikler ve İslamiyet sayesinde günümüz karakteristik yapılarını oluşturmuştur. Moğol saldırıları doğu dünyası için zayıflama dönemi olmasının yanında yine 1241-1243 Moğol istilaları Polonya ve Macaristan'da korkunç izler bırakmıştır (Le Goff, 2019, s. 115). Ortaçağ'ın sonlarına doğru hem doğuda hem de batıda feodal devletlerin yerini büyük krallıklar, merkezi yönetimler ve imparatorluklar almıştır.

3. Medievalizm (Ortaçağcılık)

Ortaçağ hem kavram olarak ortaya atılışında, hem de tarihsel dönem olarak ele alındığında birçok çağdaş toplumun kültürel hayatında yaşatılmaya devam etmektedir. Ayrıca nostaljik anlamda da Ortaçağ imgeleri görsel sanatların bir çok dalında kullanılmaktadır. Medievalizm (Ortaçağcılık), Ortaçağ'ın çalışılması, Ortaçağ modellerinin çağdaş ihtiyaçlara uygulanması ve Ortaçağ'ın her türlü sanat ve düşünce biçimine ilham olduğu fikrini ortaya çıkartmıştır (Medievally Speaking. http://.blogspot.com/2010/04/what-is-medievalism.html). Ortaçağcılık, Ortaçağ'dan esinlenerek Ortaçağ'ın öğelerine, mimarlık, edebiyat, müzik, sanat, felsefe ve popüler araçlar gibi alanlarda ifade edilen, o dönemin unsurlarına bağlılıktan ilham alan inanç ve uygulama sistemidir (Wikipedia. https://en.wikipedia.org/wiki/Medievalism,). Medievalizm fikrinin ortaya çıkmasında şüphesiz Ortaçağ kültürünün batı kültürünün kökenini şekillendirmesi yatmaktadır.

Medievalist fikirlerin ilham kaynakları, genellikle gizemcilik, kahramanlık, doğaüstü olayların ele alınması gibi imgelerle olmuştur. Bu bağlamda medievalizm fikri Ortaçağ'ı bize

edebiyatta masalsı bir dünya olarak ortaya koymaktadır. Medievalizm, Ortaçağ'ı filmlerde, video oyunlarında ve diğer medyalarda sürekli kullanılan bir konu olmasından dolayı saray sevgisi ve erkekliğin Ortaçağ idealleri, Kral Arthur ve Robin Hood gibi karakterleri yüzyıllar boyunca çekiciliğini korumaktadır. Aynı zamanda, bu karakterler ve Ortaçağ imgeleri tarihçi cinsiyetlerin sınırlarını da örneklendirmiştir (Pugh ve Weisl, 2013, s. 8). Ortaçağ'ın barındırmış olduğu bu imgelerden ilham alan Romantik dönem sanatçıları arsında John William Waterhouse 1888 yılındaki yapmış olduğu *The Lady of Shalott* isimli eserinde, *Edmund Blair Leighton Accolade ve god speed!* gibi bir çok eserinde Ortaçağ destanlarını ve karakterlerini resimlerine konu edinmişlerdir. Medievalist fikirlerin on dokuzuncu yüzyılın ortalarındaki ortaya çıkmasından bu yana, modernist zamansallıkları, anti-modernist bir fikir dizisi ile tehdit etmesine yanıt veren muhafazakâr bir maddi değer olsa da, şimdi fantezinin kaynaşması için anlamsal bir yer haline gelmiştir (Utz, 2011, s. 109). Özellikle günümüzde sinema ve dizilerde Ortaçağ motiflerinin veya diğer imgelerinin kullanılması medievalist düşüncenin ürünleridir.

Ayrıca medievalist düşüncelerin ortaya çıkmasından önce plastik sanatlarda Ortaçağ imgelerinin kullanıldığı görülmektedir. Özellikle grafik sanatlar alanında matbaanın 15. yüzyılda Avrupa'da geliştirildiği dönemden, 19. yüzyıla kadarki dönemde Ortaçağ imgelerinin kullanıldığı görülmektedir. Ortaçağ'a ait motifler, minyatürler ve sayfa düzeni sistemlerini birçok basılmış eserlerde ve tanıtım materyallerinde görebilmekteyiz. Daha sonra medievalist düşünce geleneksel sanatları ve ulusalcı fikirleri bir araya getirmiştir. Ortaçağ imgelerini sanat akımlarında, I. ve II. Dünya savaşlarında propaganda faaliyetlerinde, sonraki dönemlerdeki dergi kapaklarında ve çeşitli reklam çalışmalarında görülmektedir.

4. Ortaçağ İmgelerinin Kullanıldığı Grafik Tasarım Öğeleri

Grafik Tasarımcı, araştırma ve uygulama sürecinde imge ve olguları görsel imaj üretmek için kullanmaktadır. Bu bağlamda geçmişten günümüze ulaşan yapılar, el yazmaları, el sanatları ürünleri vs. gibi eserler ve eserlerdeki motif ve görüntüleri grafik tasarımcı kullanmaktadır. Matbaanın icadından 21. yüzyıla kadar geçen dönemde grafik imgeler çağların ve anlayışların farklılaşmasıyla değişime uğramıştır ve değişmeye devam edecektir. Bu değişime rağmen grafik tasarımda imaj yaratmak için matbaanın icadından, günümüze kadar belirli dönemlerde Ortaçağ görselleri de kullanılmaktadır. Grafik tasarımıncıların, Ortaçağ imgelerini kullanmasındaki sebepler dönemler içerisinde değişmektedir.

Gutenberg matbaası ile grafik çalışmaları ilk kez seri üretime geçmiştir. Johannes Gutenberg'in 15. yüzyılda matbaayı geliştirdiği dönemde Ortaçağ geleneğini sürdüren el yazmaları üreten kişiler veya scriptoriumlar (Ortaçağ'da el yazması üretilen yerler) üretimlerine halen devam etmekteydiler. Dolayısıyla Ortaçağ'a ait imgeler 15. yüzyılda üretilmeye devam etmiştir. Bu durum 15. yüzyıl ve 16. yüzyıl basımcılığını etkilemiştir. Ortaçağ minyatürleri matbaadan önce el ile çizilip boyanarak üretiliyorken, matbaa ile beraber ağaç baskı veya gravür tekniklerinde kendisini bulmuştur. Aynı durum yazı stilleri içinde geçerlidir.

El ile yazılan metinler yerine, harf kalıpları olan hurufat kalıplar matbaalarda yer almaya başlamıştır. Gutenberg'in matbaasında basıldığı belgelenen ilk kitap 1455'te basılan *Kırkiki Satırlı İncil*'dir (Görsel 1). Bu incilde kullanılan hurufat M.S. XIV. yüzyılda Mainz çevresinde el yazma eserlerde yaygın olarak kullanılan yazı biçemi *texture gothic*'tir. Gutenberg, yeni bir yazı tasarımı yapmak yerine, el yazma eserleri aynı nitelikte basıp çoğaltma ve onları daha hızlı ve daha çok üretebilmek amacıyla, "doku" olarak adlandırılan ve dönemin beğenilen *texture* yazısının estetiğini göz önünde bulundurmuştur (Sarıkavak, 2014, s. 29).

Görsel 1. Johann Gutenberg, Johann Fust, 1455, Kırkiki Satırlı İncil / 42-line Bible. Britannica. Erişim: 16.10.2019. https://www.britannica.com/topic/Gutenberg-Bible

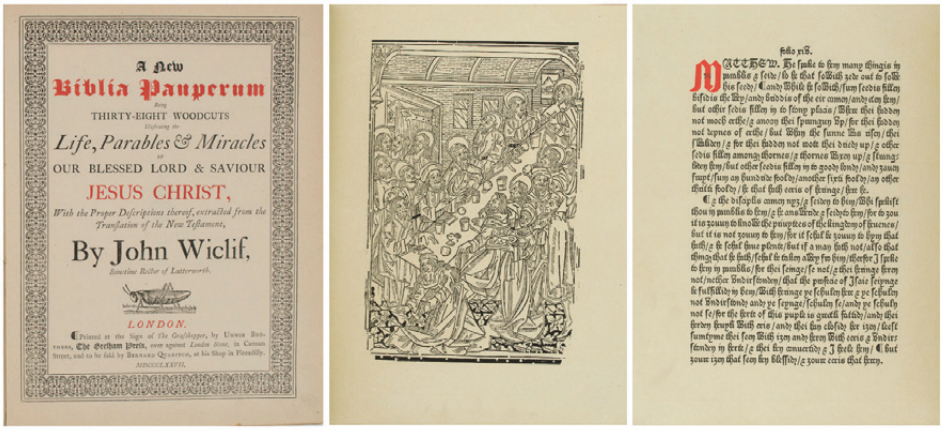
Ortaçağ imgelerini Gutenberg matbaasından bu yana tarot ve oyun kartlarının üzerindeki grafiklerde de rastlamaktadır. Tarot ve oyun kartlarının ilk örneklerini doğu uygarlıklarında görülmektedir. Fakat Avrupa'da kullanılan tarot ve oyun kartlarının günümüzde hâkim geçerliliği bulunmaktadır. Özellikle Fransız kâğıt destesi ve buna benzer birçok iskambil kâğıdındaki figürler Ortaçağ'dan, 21. yüzyıla kadar kullanılmaya devam etmektedir (Görsel 2). 1392 yılında ortaya çıkmış Fransız tarot kâğıtları *grigonneur* bu örneklerden biridir. Bu kartlardaki semboller günümüz kâğıt oyunlarında kullanılmaya devam etmektedir.

Görsel 2. (solda) Grigonneur Kartları, 1392. Pinterest. Erişim: 06.10.2019 https://i.pinimg.com/originals/10/ab/fe/10abfef135d5c6b64024b7607df54e70.jpg,
(sağda) 15. Yüzyıla Ait Fransız Oyun Kartları. Pinterest. Erişim: 06.10.2019. https://www.wopc.co.uk/images/countries/france/g-s-cartier.jpg

Rönesans'ın ilk dönemlerinde sanatçıların yapmış olduğu resimlerdeki figürlerde ve konularda Ortaçağ el yazmalarındaki minyatür formlar ve Ortaçağ'ın konuları işlenmiştir. Bunlara örnekler arasında Massaco'nun Pisa altarındaki tasvirleri, Giotto'nun yapmış olduğu *Kudüs'e geliş* isimli freskteki figürleri gösterilebilir (Görsel 3). Bu Eserde Minyatüre yakın özellikleri ve arka plan sadeliği ile Ortaçağ türüne yakın olduğu düşünülebilir.

Görsel 3. Giotto, 1305, Kudüs'e geliş / The Entry Into Jerusalem.
Art Way. Erişim: 06.10.2019. https://www.artway.eu/userfiles/Giotto%20Scenes_from_the_ Life_of_Christ_-_10__Entry_into_ Jerusalem.jpg

Ortaçağ el yazmaları Rönesans sonrası dönemde baskı sistemiyle çoğaltılmaya başlanmıştır. El yazmalarının 18. ve 19. yüzyıllarda kopyaları üretilmiştir. Bu sayede Ortaçağ el yazmalarının kopyaları eski eserlerin kıymet kazanmasına da öncülük etmiştir. John Wiclif'ın 1380 yılında yapılmış Yeni Ahit kitabı 1731 yılında kolay okunur tipte dönemin üretilmiştir (Greatsite. https://greatsite.com/facsimile-reproductions/wycliffe-1731.html). John Wiclif'ın yazdığı Yeni Ahit tekrar 19. yüzyılda basılmıştır (Görsel 4). Bu tür Ortaçağ el yazmalarının faksimillerinin üretimine ve satışına 21. yüzyılda da devam edilmektedir.



Görsel 4. John Wiclif'in üretmiş olduğu Yeni Ahit kitabının 1877'de basılmış bir kopyanın sayfa örnekleri. Heritage Book Shop. Erişim: 06.10.2019. http://www.heritagebookshop.com

Kromolitografi, 19. yüzyılda geliştirilen çeşitli renkli baskı yöntemi arayışları arasında başarılı olmuştur. Kromolitografi, 1800'lerin sonlarında kullanılmaya başlayan çok renkli baskıların yapılmasında kullanılan eski bir yöntemdir. Bu tip renkli baskı, litografi sürecinden kaynaklanmaktadır. Litografler kabartma etiket baskısı yerine kimyasalların kullanımı ile düz yüzeylere baskı yapmanın bir yolunu bulmuşlardır (Quora. https://www.quora.com/What-is-a-Chromolithograph). Kimyasalların kullanıldığı bu teknik sayesinde taş kalıplar renkli baskıyı mümkün hale getirmiştir. Bu teknik reprodüksiyonların basımını da kolaylaştırmıştır. Kromolitografi ile Ortaçağ bordür ve stilleri basılmıştır (Görsel 5). 19. yüzyılda Ortaçağ'ın sanatlarını benimseyen ve çeşitli baskılar üreten Kelmscott basımevindeki çalışmalar bulunmaktadır. Kelmscott baskı evinin kurucularından olan William Morris'in öncüsü olduğu *Arts and Crafts* hareketi, Viktoria döneminin ucuz ve kötü seri-üretim mallarının niteliksizliğini savunarak, tasarım ve el sanatlarına dönüşün gerekliliğini savunmuştur (Bektaş, 1992, s. 14). Sanayi devriminin başladığı 19. yüzyılda ortaya çıkan *Arts and Crafts* hareketi kapsamında üretilmiş grafiklerde; motiflerde, sayfa düzenlerinde, değişik yüzeylerde, harf karakteri tasarımında Ortaçağ imgelerini kullanmıştır (Görsel 5). Ayrıca Morris'in incunabula döneminin baskı yöntemlerine geri dönerken, modüler, değiştirilebilir ve tek-

rarlanabilir baş harfleri, kenarlıkları ve süs eşyaları kullanmıştır (Meggs ve Pruvis, 2006, s. 171). Eugène Grasset'in birçok afiş çalışmasının yanında, özellikle 1886 yılında yapmış olduğu Ulusal Opera Galası afişi Ortaçağ temalarını barındırmaktadır (Görsel 6).

Görsel 5. Kelmscott baskı evinde üretilmiş Ortaçağ stilleri barındıran kitap.
Wictorian Web. Erişim: 06.10.2019. http://www.victorianweb.org/art/design/books/63.html

Görsel 6. (solda) 1875'te Kromolitografi tekniği ile basılmış Ortaçağ bordür ve motifleri. Period Paper Fine Art. Erişim: 06.10.2019. https://www.periodpaper.com/products/1875-chromolithograph-medieval-manuscript-pattern-border-edge-illumination-art-163634-lor1-065.
(sağda) Eugène Grasset, 1886, Ulusal Opera Galası / Gala L'Opera National.
Wikipedia. Erişim: 06.10.2019. https://commons.wikimedia.org/wiki/File: Eug%C3%A8ne_Grasset_Les_F%C3%AAtes_de_Paris_1886.jpg.

20. yüzyılda Ortaçağ'ı ilham alan grafik çalışmaları arasında dikkat çekilmesi gereken dönem ise I. ve II. Dünya Savaşları olmuştur. Savaşa katılan ülkeler; propaganda amaçlı afişler ve kartpostallar üretmişlerdir. Bu çalışmalarda geçmiş dönemlerin (ağırlıklı olarak Ortaçağ'ın) kahramanlık destanları ve olayları işlenmiştir (Görsel 7). II. Dünya Savaşında Nazi Almanya'sı ise Germen ırkının güçlülüğünü çağrıştıran tarihsel temalar kullanmasının yanında sosyalizm ile yönetilen Sovyetler Birliği'ndeki sanatçılar bile gelenekçi bir duruş sergileyerek Rus Ortaçağ temalarını afişlerinde işlemiştir (Görsel 8).

Görsel 7. (solda) I. Dünya Savaşında basılmış propaganda afişleri. Maximilian Lenz, 1917, Altıncı Savaş Kredisine Katıl / Zeichnet Die Sechste Kriegsanleihe. Pinterest. Erişim: 16.10.2019, https://i.pinimg.com/originals/7b/0c/2a/7b0c2aa16d86a9e529901efc238f66f0.jpg.
(sağda) Amerika'da basılmış Jeanne D'ark temalı bir pulun tanıtım afişi. Hudson River Museum. Erişim: 16.10.2019. https://www.hrm.org/exhibitions/women-and-war/

Görsel 8. (solda) II. Dünya Savaşında basılmış propaganda afişleri. Ortaçağ temalı Nazi Almanya'sında basılmış bir afiş. Making History Matter. Erişim: 16.10.2019. https://makinghistorymatter.ca/2013/04/02/art-of-war/#prettyPhoto.
(sağda) Sovyetler Birliği'nde basılmış Ortaçağ temalı bir afiş. Making History Matter. Erişim: 16.10.2019. https://makinghistorymatter.ca/2013/04/02/art-of-war/#prettyPhoto.

Savaş dönemlerinde *The New Yorker* gibi çeşitli dergilerin kapaklarında da Ortaçağ imgeleri kullanılmıştır. Ortaçağ'da dokunmuş ve Normandiyalıların İngiltere'ye seferini anlatan *Bayeux Halısı*'ndaki olaylara atıfta bulunarak 1944 yılındaki Normandiya çıkartması konulu kapağında değiştirerek işlemiştir. Ayrıca *The New Yorker* dergisinin Ortaçağ figürleriyle yapılmış tasarımlarına örnek sadece savaş dönemlerinde değil, 20. yüzyılda *The New Yorker* dergisinin farklı sayılarında kapak illüstrasyonu olarak ta karşımıza çıkmaktadır. Derginin her sayıdaki konu başlıklarına uygun illüstrasyon çalışmaları kullanılmaktadır. Bob Knox'ın *The New Yorker* dergisinin Ağustos 1989 yılında yapmış olduğu kapak tasarımı bu örnekler arasındadır (Görsel 9).

Görsel 9. Bob Knox, 1989, The New Yorker dergisinin kapak İllüstrasyonu.
Amazon. Erişim: 16.10.2019. https://www.amazon.com/Yorker-cover-Medieval-fresco-style-cookout/dp/B00EVUBYVE

Ortaçağ'a ait armaların, sembollerin kullanımı 19. yüzyıldan kalma logoların tekrar basımları olmak suretiyle 20. yüzyılda üretimine devam edilmiştir. Ortaçağ Avrupa el yazmalarındaki minyatürlere benzer şekilde 20. yüzyılda özgün tasarımlı birçok pul üretimi de yapılmıştır. Amerika Birleşik Devletleri posta ofisi ilk kez Noel pulunu Amerika'da kamu

yararına bastığı zaman özellikle kilise ve devletin birbirinden ayrılmasının sürdürülmesi konusunda endişeli olan gruplardan bazı tartışmalara yol açsa da, pulları yasaklama konusunda hukuki işlemler başarılı olamamıştır (Christmas Holiday Stamps. https://about.usps.com/who-we-are/postal-history/christmas-holiday-stamps.pdf). Daha sonra dünyanın birçok yerinde devlet posta ofisleri Noel pullarından basmıştır. 1973 yılına ait Avustralya'da Noel için basılmış dini içerikli pullar bunlara örnektir (Görsel 10).

Görsel 10. Ortaçağ figürleriyle 1973 yılında yapılmış Avustralya'ya ait pul örnekleri.
Ebay. Erişim: 01.07.2019. https://i.ebayimg.com/images/g/f48AAOSwSypY-GKo/s-l300.jpg

Ortaçağ geleneklerini yaşatmak için Avrupa'da ve Amerika'da halka açık festivaller düzenlenmektedir. Bu festivallerde Ortaçağ'ın kostümleri ve el sanatları izleyicilere tanıtılmaktadır. Bu kapsamda Ortaçağ stili çadırlar ve stantlar kurulmaktadır. Bu festivallere ait günümüzde değişik grafikler hazırlanmaktadır. Ayrıca Hıristiyanlık açısından önemli olan dini günlerde Ortaçağ stilleriyle üretilmiş pullar bulunmaktadır. Ortaçağ festivali olan Feira Franca'nın afiş tasarımları 21. yüzyılın başlarında, Ortaçağ Avrupa el yazmalarındaki minyatürlerin çizgilerini taşımaktadır (Görsel 11).

Görsel 11. Ortaçağ festivali olan Feira Franca'nın 2000 ve 2011 yıllarındaki afişleri. Behance. Erişim: 01.07.2019. https://www.behance.net/gallery/2350064/Feira-Franca

Ortaçağ imgeleriyle çizgi roman yapımcılığı da ilgilenmiştir. Senaryoları Ortaçağ'da geçen çizgi roman türlerine hem dünyada hem de Türkiye'de rastlamak mümkündür. Sözgelimi, Türkiye'de Ortaçağ imgelerini kullanarak Suat Yalaz, *Karaoğlan*'ı ve Sezgin Burak ise *Tarkan* karakterini çizgi romana taşımıştır. Karaoğlan Ortaçağ'da, Orta Asya ve Doğu Anadolu'da yaşamış bir Türk kahramanıdır. *Tarkan* ise Ortaçağ Avrupa'sında yaşamış bir Hun savaşçıdır. Bu türde Türkiye'de daha birçok çizgi roman üretilmiştir. Dünyada ise Kentaro Miura tarafından üretilen *Berserk*, Robert E. Howard'ın *Kull ve Conan*'ı, Mike Grell'in *Warlord* isimli çizgi romanları gibi örnekler bulunmaktadır (Görsel 12). Ayrıca birçok çocuk masalının da Ortaçağ imgeleriyle illüstre edilmiş çizgi kitaplarına rastlamak mümkündür.

Görsel 12. (solda) Sezgin Burak, 2010, Tarkan Kuzey Canavarları. Eve Kitap. Erişim: 16.10.2019. http://www.evekitap.com/tarkan-kuzey-canavarlari_30082, (sağda) Robert E. Howard, 1970, Barbar Conan. Wikipedia. Erişim: 16.10.2019. https://upload.wikimedia.org/wikipedia /en/thumb/4/4c/ Conan01.jpg/250px-Conan01.jpg.

Ortaçağ'ın karakterine ait gotik türündeki keskin fontlar Almanya'da 20. yüzyılın başlarına kadar kullanılmıştır. Ayrıca 1928'de kitapların yarısından fazlası hala gotik harflerle basılmıştır (Garfield, 2016, s. 190). 1921 yılında basılmış *Sing Song furs Heine Volk* isimli Almanca müzik kitabındaki yazım ve harf karakterleri Ortaçağ gotik stilde üretilmiştir (Görsel 13). Gotik harflere 21. yüzyılda bazı markalarda rastlanmaktadır. Bugün bunların kullanım sahası büyük ölçüde soylu geleneğin onaylanmasıyla sınırlı: Pilsner biralar (sadece Alman değil, Meksika biraları da aynı) ve The New York Times, Telegraph ve Mail bloğu gibi Avrupa ile ABD'de yayınlarına devam eden önemli gazetelerdir. Diğer olağan kullanım sahası: Gösteriş, ihtişam ve turistlerin varlığını gösteren tabelalardır (Garfield, 2016, s. 188).

Görsel 13. 1921 yılında *Sing Song furs Heine Volk* isimli Almanya'da basılmış müzik kitabındaki kullanılan gotik şekilden türetilmiş harf karakterleri.
Etsy. Erişim: 19.11.2019. https://www.etsy.com/dk-en/listing/580239598/vintage-german-song-book-child-music

Ortaçağ imgesini çağrıştıracak harf karakterleri tabela tasarımlarında da kullanılmaya devam edilmektedir. Cephesel tabelaların kentlerin karakteristik yapısına göre tasarlanması gerekmektedir. İster ticari, ister kamu alanındaki levhalar şehir görünümlerini kaotik bir hale getirmemelidir. Tarihi şehir merkezlerine uygulanabilir genel bir ticari tabela yaklaşımı önerildiğinde, ticari cadde cephelerinin renksel yapısının bir analizi yapılmalıdır. Rengin tarihi yerlerin görüntüsünü güçlendirmek için kullanılabileceğini varsayarsak, ticari tabela tasarımından önce, yerel kuralların sokak görünümlerinin renkleri ve bunların analizinin yapılması gerekmektedir (Portella, 2016, s. 249). Tarihi sokaklardaki renk görünümüne ek olarak biçimsel mimari özelliklerde göz önünde bulundurulmalıdır. Bu çerçevede genellikle Avrupa'nın eski kentlerinin meydanlardaki veya turizm amaçlı bölgelerindeki tabelaların tarihsel içerikle uyum sağladığı görülmektedir. Ortaçağ'a ait harf karakterleri, stiller, Avrupa'da tabela tasarımları hazırlanırken eski kentlerin tarihsel dokusunu bozmadan kullanılmaktadır (Görsel 14).

Görsel 14. York kentinin eski sokaklarındaki tabelalar.
Visit Britain Shop. Erişim: 16.10.2019. https://www.visitbritainshop.com/world/articles/york-guide/

20. yüzyıl sonlarında ortaya çıkan bilgisayar destekli grafik tasarım programları görüntü oluşturmada veya görüntüyü işlemede kolaylıklar getirmiştir. Grafik tasarımda bilgisayar kullanımı beraberinde hazır çizilmiş grafiklerin genellikle internet üzerinden pazarlanmasını ortaya çıkarmıştır. Bu durumun grafik çalışmalarındaki niteliğe olumsuz veya olumlu etkileri üzerine çalışmalar yapılabilir. Ortaçağ'a ait bordürleri, figürleri vs. görselleri bilgisayar üzerinde özellikle hazır vektörel grafikler halinde bulabilmektedir. Ayrıca bilgisayar destekli grafik uygulamaları birçok müzede sanal sunumlar için kullanılmaktadır (Görsel 15). Tarihsel olguların anlaşılmasında bilgisayar destekli grafikler kullanılmaya devam etmektedir.

Görsel 15. Bilgisayar ortamındaki vektörel grafiklere örnekler. Envato Tuts.
Erişim: 16.10.2019. https://design.tutsplus.com/articles/150-free-vintage-vector-medieval-heraldry-graphics--vector-4884

Bilgisayar grafiklerinin eğlence amaçlı kullanımı bilgisayar oyunlarının daha da gelişmesine sebep vermiştir. Ortaçağ temalı bilgisayar oyunları arasında Age Of Empires II, Mount & Blade, Stronghold Crusader gibi oyunları örnekler bulunmaktadır (Görsel 16).

Görsel 16. Stronghold Crusader oyunundan bir görüntü.
Steam Community. Erişim: 16.10.2019. https://steamcdna.akamaihd.net/ steam/apps/232890/ ss_364ee3498b24f066b68cca496f206c40500f8dda.1920x1080.jpg?t=1569336945

5. Sonuç

Ortaçağ imgeleri geçmişte olduğu gibi günümüzde de unutulmuş şeyler olmayıp yaşatılmaya devam edilmektedir. Rönesans dönemi, yüksek Ortaçağ'ın son dönemlerinde ortaya çıkmıştır. Bu yüzden Ortaçağ'a ait görsel anlayışlar devam etmiştir. Rönesans ve sonraki dönemlerde de Ortaçağ formları grafik çalışmalarda kullanılmıştır. Rönesans'tan sonraki yüzyıllarda dini kitapların basımı veya farklı kromolitaografi çalışmalarıyla Ortaçağ sanatları sürdürülmüştür. Dünya savaşlarında ülkelerin toplumsal kimliklerini oluşturan tarihsel imgelerin olduğu grafik çalışmalar kapsamında cesaret verici veya düşmanı yermek amaçlı Ortaçağ temalı propaganda afişleri ve kartpostallar hazırlanmıştır. 21. yüzyıla kadarki dönem içerisinde de Ortaçağ fikri nostalji ile iletişim kurma çabasının bir aracı olmuştur. Bu maksatla film, dizi, masal illüstrasyonlarında veya tüketim amaçlı endüstriyel ürünlerde grafik tasarım Ortaçağ stillerine başvurmaktadır. Ayrıca Ortaçağ, milletlerin kimliklerinin, etnografyasının ve görsel hafızalarının oluştuğu bir dönem olduğundan, Ortaçağ'ın sahip olduğu zengin görsel içerikler insan zihninde yer almaya devam etmektedir.

Ayrıca geçmişte ortaya çıkmış dönemlerin sanatsal birikimleri, geçmişte kalıp sonlandırılmamıştır. Tarih içerisinde ortaya çıkmış sanatsal dönemlerin tarzları birçok yerde karşılaşılmaya devam edilmektedir. Bu bağlamda Grafik tasarımcılar da tarihsel imgeleri ta-

sarımlarında kullanmaya devam etmektedirler. Bu düşünceyi desteklemek için Ortaçağ kavramı incelenerek, Ortaçağ'a mal edilmiş imgelerin, grafik tasarımda kullanım alanlarına örnekler ortaya konulmuştur. Ortaçağ'ın sahip olduğu görsel bilginin yaşatılmasında el sanatları katkıda bulunmaya devam etmektedir. Eski meslekler, minyatürcülük gibi eski sanatsal faaliyetler, geleneksel yaklaşımlarla üretimlerine devam etmektedir. Ortaya konulan görsel örneklerde olduğu gibi, Ortaçağ imgeleri grafik tasarımcılar tarafından yaşatılmaya devam etmektedir. Hatta grafik sanatlarda eserler üretenler, Ortaçağ imgelerini geliştirip farklı görsel alanlara kazandırılmasıyla bu imgelerin sürdürülebilirliğini arttırmaktadır. Ayrıca grafik tasarım kapsamında ortaya konulmuş örnekler Ortaçağ imgeleriyle oluşturulan grafikler; kişilerin benliğindeki ulusal kimliklerin hatırlanmasına katkı sağlamaktadır. Bu bağlamda tarihsel imgeler, geleneksel sanatların olduğu kadar grafik tasarımın da kapsamına girmektedir, denebilir.

Kaynakça

Beksaç, Engin. (2012). *Ortaçağ Avrupa'sında Resim Sanatı.* Edirne: Paradigma Kitabevi.

Bektaş, Dilek. (1992). *Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Breisach, Ernst. (2007). *Historiography, Ancient, Medieval and Modern*. United States Of America: University Of Chicago Press.

Brittanica. Erişim: 16.10.2019. https://www.britannica.com/event/Middle-Ages

Eco, Umberto. (2018). *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*. (K. Atakay, Çev.). İstanbul: Can Yayınları.

Ertürk, Nesrin. (2016). Baumgarten's Aesthetics As The Science Of Sensitive Cognition. *Ulakbilge Dergisi*, 4, s. 117-128.

Garfield, Simon. (2016). *Tam Benim Tipim*. (S. Gürses, Çev.). İstanbul: Domingo Yayınevi.

Greatsite. Erişim: 15.10.2019. https://greatsite.com/facsimile-reproductions/wyclif-fe-1731.html

İlal, Ersan. (2011). Magna Carta. *Journal of Istanbul University Law Faculty*, 34, s. 210-242.

Le Goff, Jacques. (2019). *Ortaçağ Batı Uygarlığı*. (H. Güven, U. Güven, Çev.). Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Medievally Speaking. Erişim: 11.10.2019. http://.blogspot.com/2010/04/what-is-medievalism.html

Meggs, P. B., Purvis, A. W. (2006). *Meggs' History of Graphic Design*. New Jersey: John Wiley & Sons, Inc.

Osborne Jr., Michael, T. (2013). Medieval Ethics. Hugh LaFollette (Ed.). *The International Encyclopedia of Ethics*, s. 3187–3198. New Jersey: Blackwell Publishing.

Panofisky, Erwin. (2014). *İkonoloji Araştırmaları*. (O. Düz, Çev.). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.

Portella, Adriana. (2016). *Visual Pollution: Advertising, Signage and Environmental Quality*. New York: Routledge Publishing.

Quora. Erişim: 15.10.2019. https://www.quora.com/What-is-a-Chromolithograph

Sarıkavak, Namık Kemal. (2014). *Kaligrafik ve Tipografik Deneysel Tasarımlar*. İstanbul: Grafik Kitaplığı.

Christmas Holiday Stamps. Erişim: 18.12.2019. https://about.usps.com/who-we-are/postal-history/christmas-holiday-stamps.pdf

Utz, Richard. (2011). Coming to Terms with Medievalism. *European Journal of English Studies*, 15, s. 101-113.

Ülgen, Pınar. (2010). Ortaçağ Avrupa'sında Feodal Sisteme Genel Bir Bakış. *Mukaddime*, 1, s. 1-18.

Ülgen, Pınar. (2012). Geç Ortaçağ Avrupa'sında Pazar ve Panayır İlişkisinin Ticaret Hayatındaki Rolü ve Türk-İslam Dünyasındakilerle Karşılaştırılması. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 21, s. 359-381.

Wikipedia. Erişim: 17.10.2019. https://en.wikipedia.org/wiki/Medievalism

SANAT YAZILARI, 2020; (42): 73-85 / ARAŞTIRMA MAKALESİ

SANAT ESERLERİ ARACILIĞIYLA ESTETİKTE GÜZEL KAVRAMININ İNCELENMESİ

INVESTIGATION OF FINE CONCEPT IN AESTHETICS THROUGH ART WORKS

DR. ÖĞR. ÜYESİ **MUTEBER BURUNSUZ**
Hitit Üniversitesi Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi Resim Bölümü
muteberburunsuz@hitit.edu.tr
ORCID ID: 0000-0002-8987-0058

Öz: *Her dönem içerisinde, güzel kavramına farklı bir bakış açısı getiren düşünürler, güzelin tanımına ilişkin sorulara yanıt arayarak güzelin sınırlarını ve boyutlarını araştırmışlardır. Güzel kavramının sınırları ve ölçütleri sanat tarihinin her evresinde farklılık göstermiştir. Her dönem kendi bütünlüğü içerisinde, toplumsal dinamikleri ve kültürel süreçleri doğrultusunda üslup özelliklerini şekillendirmektedir. Bu araştırmada güzel kavramının, sanat tarihinin önde gelen temsilcilerinin eser örnekleri aracılığıyla ilişkilendirilerek incelenmesi amaçlanmaktadır. Güzel kavramının incelenmesi için farklı dönemlerden üç sanatçı ve eser örnekleri seçilmiştir. Leonardo da Vinci, Francis Bacon ve Mark Rothko yaşadıkları dönem ve üslup özellikleri ile estetik açıdan incelenmeye çalışılmıştır. Betimsel tarama yöntemiyle incelen eserlerde güzel kavramının her dönem özelliklerine göre boyut değiştirdiği gözlemlenmiştir. Kültürel deneyimlerin, duyguların ve sanatçının birikiminin de estetik ifade dilinin oluşmasında rol oynayan etkenler arasında yer aldığı sonucuna varılmıştır. Güzeli kendi dönemi ve sınırları çerçevesinde konumlandırmak gerekir. Toplumdan topluma, kültürden kültüre estetik farklılıklar oluşmaktadır. Farklı kültürel pratikler ve sosyo-kültürel dinamikler içinde yetişen sanatçıların, sanatsal algı ve birikimleri de başkalaşarak değişim göstermektedir.*

Anahtar Sözcükler: *Estetik, Güzel, İfade Estetiği, Leonardo da Vinci, Francis Bacon, Mark Rothko.*

GELİŞ TARİHİ: 26.08.2019 | **KABUL TARİHİ:** 11.11.2019

Abstract: *Within each period, thinkers who brought a different perspective to the concept of beauty searched for answers to questions about the definition of beauty and investigated the limits and dimensions of beauty. The boundaries and criteria of the concept of beauty have varied in every stage of art history. Each period, in its entirety, shapes its stylistic features in line with social dynamics and cultural processes. In this research, it is aimed to examine the concept of beautiful by associating the leading representatives of art history through the works of art. Three artists and works from different periods were selected to examine the concept of beautiful. Leonardo da Vinci, Francis Bacon and Mark Rothko have been studied in terms of aesthetics and stylistic features. In the works examined with descriptive scanning method, it has been observed that the concept of beautiful changes dimension according to the characteristics of each period. It was concluded that cultural experiences, emotions and the accumulation of the artist are among the factors that play a role in the formation of the language of aesthetic expression. The beauty should be positioned within the framework of its own period and boundaries. Aesthetic differences occur from society to society, from culture to culture. The artistic perceptions and accumulations of the artists who have grown up in different cultural practices and socio-cultural dynamics have also changed.*

Keywords: *Aesthetic, Beautiful, Expression Aesthetics, Leonardo da Vinci, Francis Bacon, Mark Rothko.*

Giriş

Estetik bilgi deneyimine sahip olan suje, duyguları, biriktirdikleri ve edimleri doğrultusunda estetik olarak güzeli yorumlar. Sanat tarihine baktığımız zaman aynı imgeler farklı dönemlerde tekrar tekrar incelenmiş, sanatçıların estetik deneyiminden geçerek onların üslupları aracılığıyla yeniden şekillenmiştir. Toplumun psikolojik, sosyolojik ve tarihsel bütünü, sanatı ve sanatın nesnelerini zamanla farklılaştırmaktadır. Biçimsel, içeriksel, teknik ve felsefi yönden zamanın getirdiklerine göre sanat eserleri sanat tarihinde yerini almaktadır.

> Estetik olan, ya da daha yaygın bir tanımlama ile güzel olan, her zaman, her yerde, her insan için aynı değildir. Ayrıca güzel de hep aynı anlama gelmemiştir. Buna karşın güzelin evrensel bir değer olduğu, olması gerektiği-belki de beğenilerin, beğenilenlerin paylaşılması güdüsü, isteği, dileği ile-herkes tarafından savunulmakta, belli durumlarda da bu savunma doğrulanmaktadır (Erinç, 1995, s. 15).

Tarih boyunca felsefi düşünürler, güzelin tanımına ilişkin farklı yorum ve saptamalarda bulunmuşlardır. Böylece her dönemin tarihsel, sosyolojik ve psikolojik yapısı sanatla ilişkilendirilerek sanatsal güzel tanımlamaları yapılmıştır. Sanatın içerisindeki güzel kavramı, doğadaki güzel kavramı tanımlamasından farklılaşarak; sanatçının özel bir dil yakalaması ile mümkündür.

"Schiller, güzelliği "görünüş içinde hürriyet" diye tarif eder. M. Heidegger'in deyimi ile gizlideki varlığın ışığa çıkışıdır." (Tunalı, 1983, s. 22-23).

Sanat yapıtlarında, algılanabilen maddi ve manevi varlık ontik yapı bütünlüğünde önemli rol oynamaktadır. Dışsal ve içsel unsurların birleşimi olan güzel, sanatçının üslubuna, estetik dilinin farklılaşmasına göre de değişiklik gösterir. Tüm bu unsurlar bir araya gelerek sanatın gerçekliğinin ortaya çıkışını sağlamaktadır. Maddi olarak kavrayabildiğimiz sanat eserinin bezi ya da boyaları dışında sanatçının aktarımda bulunduğu duyusal birleşimle ontik yapı kavranmaktadır.

> N. Hartmann sanat yapıtının yapısını kendi başına bağımsız bir gerçekliği olan (real) bir "önyapı" ile kendi başına bir geçekliği olmayan (irreal) bir "arka" yapının iç içe geçerek oluşturduğu bütünlük olarak belirlemektedir. Şöyle der N. Hartmann: "Sanat yapıtının yapısında form almış madde realdir, asıl tinsel içerik irreal olarak kalır." (Yetişken, 1998, s. 70).

Güzel kavramına ilişkin görüşlerini belirten düşünürler arasında yer alan Kant ise güzeli tanımlarken; herhangi bir amaçtan söz etmiyor. Sübjektif her türlü duygudan sıyrılan estetik özne çıkar gözetmeksizin güzeli sorgulamıştır.

> Kant'a göre güzellik, bir şeyin biçimine ilişkin bir niteliktir. Doğada karşılaştığımız güzellik ve yücelik, bizim içimizdeki uyumu harekete geçiren biçimsel bir özellik taşır. Bu, ereği olmayan bir erekliliktir; bir doğa parçasının ya da sanat yapıtının güzelliğini ya da çirkinliğini, elde bulunan ve tek tek durumlara uygulanabilecek olan değişmez ölçütlere göre ölçmeye, burada somut olanı, genel bir yasanın altına sokmaya olanak yoktur (Bozkurt, 2000, s. 136).

Sanat eserlerindeki güzelin tanımı ise üslup ve dönemlerde farklılaşarak karşımıza çıkmaktadır. Şüphesiz, Rönesans'taki estetik beğeni yargıları ile izlenimcilikteki beğeni yargıları aynı olmamaktadır. Toplumun içinde bulunulan koşullar ve şartlar, savaşlar, endüstriyel ve teknolojik gelişmeler sanatçıyı derinden etkilemiş ve toplumun deneyimlerini yansıtan sanat eserleri oluşturmuşlardır. Öte yandan; toplumun koşulları dışında kendi iç koşullarına eğilerek hissettiklerini dışavuran sanatçılar da dışavurumculuk içinde kendini ifade yolunu seçmişlerdir.

> Sanatsal yaratım sürecinde toplumsal malzemenin incelenmesi önemlidir. Böyle bir durum; toplumsal kültürün içeriğini, çoğu zaman kapsam altına alır. Bu içeriğin büyük bölümü tarihseldir. Toplumsal varsayımları ve formüle etmeleri kapsar. Kendisini açık bir biçimde alt-yapı, üst-yapı kuramlarında gösterir. Bu tür bir eğilim çerçevesinde, verili bir toplumun, bir dönemin olguları ve yapısı, çözümleme yöntemiyle sanatsal alandaki somut çalışmalara dolaysız olarak, az ya da çok yansır. Sanat alanında toplumsal malzemenin çözümlenmesi, karmaşık biçimde toplumsal ilişkilerin içine yayılır (Polat, 2003, s. 114-115).

Toplumsal kodları bir arada sentez haline getiren sanatçı, sahip olduğu verileri ve çözümlemeleri de içselleştirerek estetik bir bakış açısı sunar. Özgür arayışlar eserlerde sanatçıların yaratma süreçlerine göre şekillenir. Toplumsal pratikleri eserinde inceleyen sanatçı; yaratma sürecinde kendisini ve evreni tekrar sorgular.

İdeal Güzellik Anlayışının Biçimlendirilmesi

Rönesans sanatı katı kurallar çerçevesinde yapılanmaktadır. Üçgen kompozisyon anlayışı, kompozisyonun içeriği, fonda biçimlendirilen manzara tasviri, klasik, teknik üslup ve perspektif değişmeyen öğelerdi. Dolayısıyla estetik anlayış bu kurallar eşliğinde gelişiyordu. Hümanist bir bakış açısının ön planda olduğu Rönesans Sanatında sanat ve zanaat kavramları da birbirinden ayrılıyordu. Sanat ideal olan güzeli arıyordu.

> Titien'in, Tintoret'in, Vinci'nin, hatta Poussin'in, anatomi kurallarıyla, geçerli perspektif ölçüleriyle, tarihsel gerçeklerle tam olarak uyuşmayan bu türden uygulamaları, bu ressamları, primitiflerin idealleriyle buluşturmaktaydı. Geometri temeli üzerine oturmaktaydı bu ideal. Söz konusu plastik ideal, kesin ve mükemmel bir yapısallığı temel alan XIV. ve XV. yüzyılın saflıktan yana Rönesans ressamları tarafından benimsenen bir ilkeydi (Lhote, 2000, s. 145).

Rönesans'la birlikte görsel değerlerin yöntem ve üsluplar aracılığıyla çözümlenmesi amaçlanmaktadır. Işık-gölge, mekânda gözlemlenen uzam ve renk perspektifi kuşkusuz en dikkat çeken resimsel öğelerdi.

> Görsel sanatlarda, resimde, heykelde ve mimaride, özellikle insan vücudunun tasviri söz konusu olduğunda, oranların uyumu ve dengesi ön plana çıkartıldı. İnsana olan ilgi kendini yalnız antik örneklerden yola çıkılarak yapılan çıplak figürlerde değil, resim ve heykelde portrenin doğuşunda gösteriyordu. İtalyan kent devletlerinin palazlanan yeni zengin burjuva tabakası, kilisenin yanında sanatçıların en büyük müşterisi haline geliyor, sanatçılara tek başına veya grup halinde poz vererek portrelerini

> yaptırıyordu. İnsanın bu gerçekçi tasvirine, perspektif alanında yoğun etütler eşlik etti. Görsel sanatların en büyük buluşlarından perspektif çizimi Rönesans'ın ürünüdür. Böylece iki boyutlu malzeme üzerinde, yani bir kâğıt yaprağında, tuvalde, ahşap bir levhada veya rölyef içinde üç boyutlu bir mekân yanılsaması yaratmak mümkün hale geldi (Grömling, 2005, s. 33).

Rönesans'ın en ünlü isimlerinden Leonardo Da Vinci eserlerini siparişler üzerine ve değişmeyen ana tasvir ve karakterler üzerinde yoğunlaştırıyordu. Ünlü eserlerinden "Kayalıklardaki Madonna (Kayalıklar Bakiresi)" eserinde, resmin figürleri üçgen kompozisyon içerisinde konumlandırılırken, fonu manzara eşliğinde biçimlendirmiştir.

Görsel 1. (solda) Leonardo da Vinci, 1483-1486, Kayalıklar Bakiresi/Virgin of Rocks. Sanatabasla. Erişim: 25.08.2019. https://www.sanatabasla.com/2013/02/kayaliklar-bakiresi-virgin-of-the-rocks-leonardo-da-vinci/

Görsel 2. (sağda) Leonardo da Vinci, 1495-1508, Kayalıklar Bakiresi'nin ikinci versiyonu. Sanatabasla. Erişim: 25.08.2019. https://www.sanatabasla.com/2013/02/kayaliklar-bakiresi-virgin-of-the-rocks-leonardo-da-vinci/

Kayalıklar Madonnası'nın her iki özgün örneğinde de kayalık zemin, resmin hemen en önünde, aşağı doğru apansız kesilir (Görsel 1, 2). Böylece anlaşılır ki burası bir ölçüde uzak ve kuytu bir köşedir. Böyle olduğu zaten ortadaki ve gerideki yalçın kayalık oluşumlardan da bellidir. Kayaların arasındaki uzaklardaki suyu, ara ara ışık ve pusa bürünmüş dağ manzarasını görürüz. Paris'teki örnekte geniş bir alanı kaplayan ve düzenlemenin tam tepesini örten masmavi gökyüzü de vardır. Resmin arkalarındaki ışıltı, suyun pırıltısı ve oraya buraya serpiştirilmiş bitkiler kayalık ortamın iç karartan havasını yumuşatır. Resmin solunda önden gelen ışık da benzer bir etki yaratır. Resimdeki öğelerin kimileri birer dinsel simge olarak da yorumlanabilir (Zöllner, 2005, s. 30).

> Leonardo'nun Milano'da gerçekleştirdiği ilk eser "Kayalıklar Bakiresi"dir ve sanatçıya eserin siparişi 25 Nisan 1483 tarihinde Immacolata Concezione dini grubu tarafından verilmiştir. Eserin üretim sürecinde Leonardo, Predis Kardeşler ve diğer öğrencileriyle birlikte çalışmıştır. Kaya, su ve bitkilerin oluşturduğu benzersiz sahnenin büyülü atmosferinde, Bebek İsa ve Bakire Meryem'le, Vaftizci Yahya ve meleğin büyülü gölgesi oldukça gizemli bir ikonografi oluşturur (Pescio, 2014, s. 36).

Sanatçı tarafından incelenen konu resmin temel plastik elemanları ile gerçekçi bir şekilde resmedilmiştir. Konuyla birliktelik içerisinde olan teknik ve plastik bütünlük aynı zamanda estetik değerin de oluşmasını sağlayan öğeler arasındadır. Eserin estetik bütünlüğünü kavrayabilmek teknik ve plastik öğelerin yanı sıra tarihsel ve dönemsel içeriğe de bağlıdır. Rönesans sanatında var olan temel sanat içerik ve dinamikleri eserlerin yapılanmasını sağlıyor. Erinç'in de belirttiği gibi ideal olan güzellik anlayışı sorgulanıyordu;

> Resimde içerik ne denli gerçek olur ise ona, o denli kolay ulaşılabilir. O halde bir kez daha "gerçek nedir?" sorusu, içeriğin temel sorunsalı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bilindiği gibi gerçek, Mısır sanatında "bilinen", Yunan sanatında ise "görünen"dir. Rönesansta ise gerçek "ideal"dir. İzlenimcilere göre de "hissedilen"...(Erinç, 1995, s. 66).

Beğeni düzeylerini şekillendiren gerçekçi anlayış Rönesans resimlerinin genelinde gözlemleniyor. Espas ve derinliğin hakim olduğu eserlerde mekan ayrıntılı bir şekilde resmediliyor. Mekân kurgulanırken figürler, kompozisyon biçimi, oran-orantı, renk ve çizgi geçişleri bütünsel bir yapıya kavuşarak estetik anlayışın biçimlenmesini de sağlıyor.

> İtalyan Rönesans'ının açtığı ilişkisel alanın uygulandığı nesneler, giderek iyice sınırlandı: "Fiziksel dünyayla ilişkimiz nedir?" sorusu, önce gerçeğin bütünü üzerine, ardından aynı gerçekliğin sınırlı kesitleri üzerine taşındı. Tabii bu ilerleme kesinlikle düz bir çizgide gerçekleşmedi: Seurat gibi, göz algılarımızı titizlikle çözümleyen ressamlarla, görünmez olanla ilişkilerimizi gün ışığına sermeye çalışan bir Odilon Redon'un aynı anda, yan yana durduğunu görebiliyoruz (Bourriaud, 2005, s. 45-46).

Yeniden doğuşun, hümanizmin ve idealizmin ön planda olduğu Rönesans resminde; derinlik algısı içerisinde figürler gerçekçi bir bakış açısıyla inceleniyor. Oldukça ayrıntıcı olan eserlerde fonda manzara anlayışı hakimdir. İnsanın olduğu gibi değil de olması gerektiği gibi etüt edilmesi anlayışı yaygındı. Dolayısıyla estetik bakış açısıyla "güzel" kavramının tanımlanması belirli kurallar ve ideal güzellik anlayışıyla sınırlandırılıyordu.

> Rönesans üslubu; Yunan ve Roma uygarlıklarının sanatları, düşünce sistemi, yaşam biçimleri, bilime olan bağlılıkları, estetik beğenileri bunlara ait ilkelerin tekrar gündeme gelerek değer kazanması üzerine yapılanmıştır. Ortaçağ sanatı, düşünce sisteminin paralelinde her zaman bu dünyanın ötesiyle ilgilenmiş, dini ölçütler ve değerler tek kriter olarak her alanda aklı yok sayıp, var olanın ötesini sorgulamıştır. Buna karşın Rönesans düşünürlerinin örnek aldığı antikçağ düşünce sistemi ve sanat anlayışı, akla dayalı ve insan merkezli olmuştur. Antikçağ insanı, manevi dünyadan değil, bilimden ve maddi dünyadan beslendiğinden, insanın en iyi koşullarda yaşamasını amaçlayan hümanist düşünceyi de savunmuştur. Antik Yunan'da öne çıkan ve insanı yüce bir varlık olarak kabul eden bu görüş, yaklaşık bin yıl aradan sonra tekrar Rönesans'ta gündeme gelmiştir. Böylece insanın bireysel olarak ön plana çıkması ve toplumsal

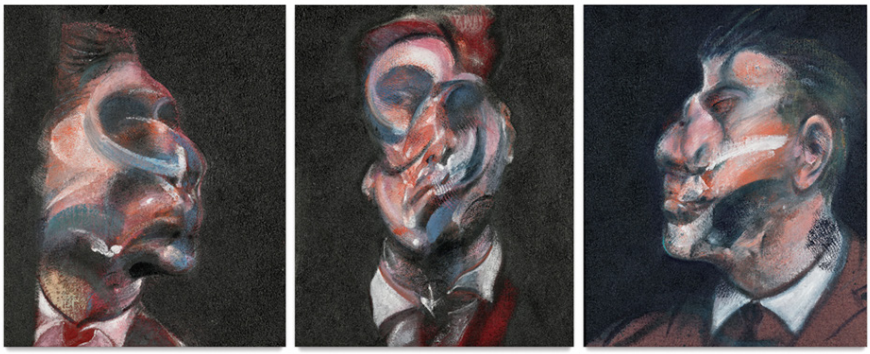
> bilincin uyanması, hümanist düşünce sisteminin her alana yayılmasında da etkili olmuştur (Varlık Şentürk, 2016, s. 42-43).

Rönesans sanatında insanın ön planda olduğu, hümanizmin önem kazandığı bir sosyal toplum olgusu oluşurken, ideal olan sanat anlayışı ile felsefe ve bilimdeki akılcı tutumlar egemen olmuştur. Sanat okullarının açılması, sanatı destekleyen ailelerin oluşumu ile sanat yüceltilen bir kavram haline gelmiştir. Dolayısıyla estetik beğeni kavramı da o günün koşul ve şartları doğrultusunda gelişmiştir. Rönesans sanatında resim, mimari ve heykel sanatlarının birbirini bütünleyerek estetik bir birlikteliğe sahip olduğu gözlemlenir. Detaycı ve yansıtmacı üslup bu sanat dallarının bütününde yer alır. Perspektifin önem kazandığı doğanın ayrıntılı biçimde aktarıldığı bir metodla gelişen Rönesans resmi belirli kurallar çerçevesinde estetik beğenilerini oluşturdu. Renk anlayışında açık ve koyu renkler birbiriyle bütünlük içerisinde dengelenirken, simetri ve piramidal kompozisyon anlayışı ise dikkat çekmektedir. Ayrıca resimlerde espas ve ışık etkileri önemli bir yer tutmaktadır. Sanatçıların güçlü desen bilgisiyle resimlerde denge, uyum ve altın oran birbiriyle ilişkili hale gelir.

"Portrenin Öteki Yüzü" Francis Bacon

> Mağara duvarına mı, düzleştirilmiş bir tahta parçasına ya da bir deniz kabuğunun parlak iç yüzeyine mi yapılmıştır ilk yüz? İlk yüzü tanımıyoruz. Yüzü keşfedişin ilk şaşkınlığını, büyüsünü, korku ve coşkusunu da. Büyük ressamlarda, yontucularda bir anlamda ilk yüzün arayışı, bu arayışın kronik kaygısı yer etmiştir. Masaccio'dan Brancusi'ye, elimize ulaşmış en eski Afrika figürlerinden Naum Gabo'ya, ilk yüze yüz sürme niyeti belirir. En karmaşık ifadeyle, Klee'den rastlanıldığı türden yitirilmiş bir uzak çocukluğu çağrıştıran saf sadelik arasında nice yolculuk. İlk yüz muamma. Son yüz de (Batur, 2004, s. 303).

Sanat tarihi boyunca portre çalışan ve yüzdeki detaylara odaklanan, her dönemde farklı yorumlar getiren birçok sanatçı olmuştur. Her dönemin estetik bakış açısı ve beğeni yargılarına göre portreler yapılmıştır. Şüphesiz portrelere oldukça farklı bir bakış açısı sunan sanatçılardan birisi de Francis Bacon'dur. Eserlerindeki deforme olmuş, abartılı ve hızla hareket eden portrelerde, gerçeküstücü, ekspresyonist ve kübist etkiler seziliyor.



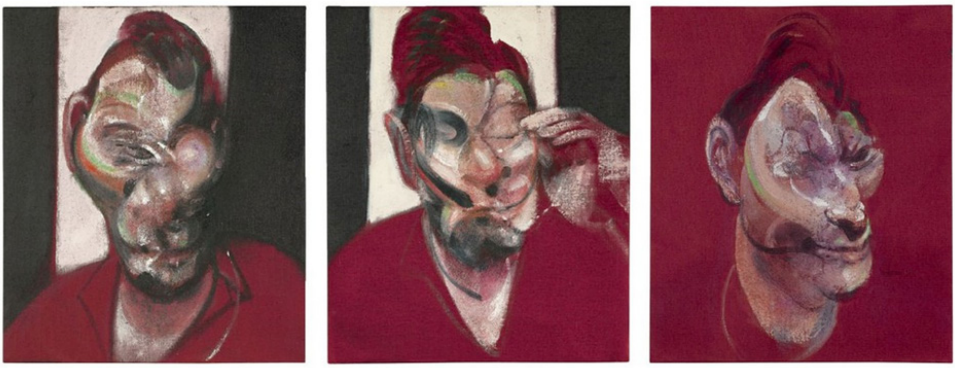
Görsel 3. Francis Bacon, 1966, George Dyer'in Üç'lü Portresi/Three Studies of George Dyer. Art Gallery of Alex Alien. Erişim: 23.08.2019. http://alexalienart.com/alexgallery1a.htm

> Simgesel ve betimsel arasındaki fark ve betimlemeyi aşma duyurusu çağdaş resmin ele geçirilmesi olarak kesinlikle anlaşılmalıdır. Eğer her zaman resmi simgeselden kurtarmak söz konusuysa, eski resim bunu başarıyordu oysa bu başarı klişeyle, imgeyle veya kurulu biçimle oynuyormuşçasına kuşatılmış olan çağdaş resim buna ulaşmada zorlanır. Betimlemeyi aşmak farklı yollarla gerçekleşir: eski resim düzenli bedenin özelliklerinden serbest varlıkları ve düzensiz bedenleri geçirerek bunu başarır; çağdaş resim, soyutun tekil beyin etkinliğinin yoluyla Bacon'un yola açılan simgesel değil ama betimsel olan yolu, yani tasvirin yolu arasında paylaşılır. Bacon resimle özdeksel boyutu içinde, bedeni dolaşan inorganik yaşam güçleriyle bu mücadeleyi seçer (Sauvagnargues, 2010, s. 168-169).

Yeni figüratif yorumlamalarla varoluşçuluktan yola çıkarak insana ait olan korku, dehşet, acı ve içgüdüler sorgulanarak resme dönüşüyor. Boş bir mekânda yer alan figürler sadece deforme edilerek abartılmıyor, figürün iç benliğine ruhunun derinliklerine kadar iniliyor. İlk zamanlarda daha kübist olan eserler sürrealizm ve ekspresyonizmden izler taşır (Görsel 3). Sanatçı bireysel algısıyla hareket ederek güçlü yorum ve öznel ifade biçimiyle yeni dışavurumcu ekol içerisinde figüratif eserler üretir. Zihnimizde yer alan estetik beğenileri alt-üst ederek, figüre dair alışılmadık bir söylem geliştirir.

> Öyleki Deleuze'ün Francis Bacon'da ele aldığı resmin tanımı güncel resim için hem dokunaklı hem de önemlidir. Türler ve tarzların ötesinde, biçim hakkındaki söylemler bir yana resim duyguyla ilgilidir. Daha doğrusu resmi çizen şey duygudur. Resmin kendileriyle duygu üretimine ulaştığı yollar çok farklıdırlar, çok değişik yöntemler halinde resim tarihi boyunca sıralanırlar (Sauvagnargues, 2010, s. 168-169).

Bir dizi seriler halinde gelişen eserler sırasıyla farklılaşır, değişir ve yön değiştirir. Dejenere olan figür ve portreler psikolojik bir boyut üstlenir. Yapma, yıkma, yeniden üretme kavramları sanatçının resmi için temel kavramlardır.



Görsel 4. Francis Bacon, 1964, Lucien Freud'un Portreleri/Three Studies for the Portrait of Lucian Freud. Kazoart. Erişim: 23.08.2019. https://www.kazoart.com/blog/en/art-in-a-minute-francis-bacon/

Bacon'ın yapıtı, tüm açılarını işleyerek resme döktüğü birkaç konudan oluşur. Örneğin, bir Van Gogh portreleri dizisine saldırmıştır. Atölyesindeki duvarlara esin anahtarlarını ele veren şiddet görüntüleri asılıdır (Himmler, Goebbels, çıplak güreşçiler). Van Gogh'un pipolu otoportresiyle Tarascon yolundaki Van Gogh, Potemkin Zırhlısı'ndaki kelebek gözlüğü kırılmış, gözü patlamış çığlık atan dadı, Velazquez'in Papa 10. Innocente'si, çağdaş İngiliz ressamlarının kuşkusuz en güçlüsü, en özgünü olan bu olağandışı ressamın "uyarıcıları"dır. Tekniği de son derece Bacon'a özgü bir tekniktir: Genellikle tuvali üzerine bir çeşit yapı kondurur (birkaç renkli çizgiyle basit bir paralel yüz), figürlerini bu uzaysal yapının içine yerleştirir. Astar çekilmemiş tuvali çok kullanır ve bu bölüm bazen resmin yarısını oluşturur (Ragon, 2009, s. 150).

Portrelerde canlı ya da soluk olan düz fonlar hareketli olan biçimlendirmelerle dengelenir. Genellikle grilerin seçildiği renklerde fırça sürüşleri hareketli ve dinamiktir. Ayrıca fırça geçişleri bazı bölümlerde kuru şekilde dağıtılarak portrenin dönüşü ya da figürün hareket ediyormuş hissi verilmesini sağlıyor (Görsel 4). Düşsel mekânlar, geometrik çarpıtılmış yüzler sanatçının kendisiyle olan hesaplaşmasını, tekrar tekrar karşılaşmasını sağlar. Görünenin arkasında yer alan ötekiyi arayan iç benlik, yıkma ve yeniden üretme biçimleriyle toplumda algılanan güzel kavramını tekrar eden modifikasyonlarıyla sorgular. Güzel kavramının ötekileştirilmesi ile bedenin ve bedene ait olan uzuvların dışarı çıkarılarak bir meydan okumaya dönüştüğü görülür. Tüm deneysel pratikler; zihnimizde yer alan güzele ait olan temel düşüncelerin de farklılaşmasına neden olur. İfadeye yansıyan duygu sınırsız bir estetik deneyimle biçim-bozmacı bir estetik tavır içindedir. Çizginin ve rengin ritmi sanatçının sezgileriyle figürün yeniden anlamlandırılması ve keşfi söz konusudur.

Muğlaklığın Sınırsız Deneyimiyle Mark Rothko

Formel elemanları indirgenmiş yüzeylerle buluşturan Mark Rothko; soyut olan eserlerine metafiziksel bir boyut kazandırır. Estetik boyutta içkinliğe ulaşan eserlerde, sade ve azaltılmış biçimler katı ve soyut ilkelerden uzaktır. Rasyonel mantık ve renk ilişkilerinden uzaklaşan içeriklerin lirik duyusal niteliği de söz konusudur. Tamamen algılanabilen biçimlerden uzaklaşan Rothko, izleyiciye derin ve bir o kadar sessiz olan bir evren sunar.

> Rothko'yu düşününce akla-muhtemelen başlangıçta bütün bir tuvalin kaplandığı üçüncü bir rengin üzerine resmedilen-farklı renklerde ve hemen hemen aynı boyutlardaki dikdörtgenlerin konfigürasyonu gelir. Bununla birlikte, üç ya da daha çok dikdörtgenle yapılan birçok resim vardır (Bersani ve Dutoit, 2006, s. 91-92).

Görsel 5. Mark Rothko, 1959, Kompozisyon/Composition. Artsy. Erişim: 24.08.2019. https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-mark-rothko-artist

> Rothko, biçimlerin farklılığı ile bunların sınırlarının belirsizliği arasındaki daima gerilimli bu ilişkiyi hazır hale getirir. Bedenleri teşhis etmemizin, bu bedenlerin bağlamlarından ayırt edilmelerinin olanaksız olduğu çoklu noktaları ihmal etmek olduğunu muhtemelen biliyor olsak da, sınırların farklı doğası olduğu inancı, bedenleri uzamda saptamanın ön koşuludur. Rothko, biçimleri bozguna uğratan kaynaşmalara (fusion) karşı, biçimlerin direnişini ve teslimiyetini, tam da biçimlerin ortaya çıkmasının başlıca işareti olarak resmeder ve bunu, sözüm ona, sınırları güvenle çizilmiş ayrıcalıklı estetik bir uzamın iskeleti içinde yapar (Bersani ve Dutoit, 2006, s. 93).

Sadece düz boyalı alanlar değil, renklerin kenar çizgilerinin de yumuşaması organik bir bütünlüğün oluşmasına da katkı sağlıyor. Siyahlar, turuncular, koyu kırmızılar ve morlar; Rothko'nun soyutlama yoluyla aktarılan duyusallığına rehberlik ediyor. Çağdaşlarının aksine damlatmalar ya da akıtmalarla karşılaşmadığımız eserlerinde zengin boya dili göze çarpar. Öte yandan izleyiciye psikolojik bir estetik deneyim de sunan sanatçı, uzam, boşluk ve doluluk kavramlarıyla karşı karşıya kalmamızı da sağlıyor (Görsel 5).

Rothko 1951'de yaptığı bir açıklamada neden büyük resimler yapmayı seçtiği şöyle anlattı: "Samimi ve insancıl olmak istiyorum. Küçük resim yapmak sizi deneyimlediğiniz şeylerin dışında bırakıyor. Ancak büyük bir resim yaptığınızda kendinizi onun içinde buluyorsunuz." (Cernuschi, 1997). Rothko resmin içine girme etkisini neredeyse doğaüstü ve son derece hassas bir renk hâkimiyeti sayesinde elde ediyordu (Farthing, 2014, s. 457).

Tekrar eden form ve biçimler, ışık ve renkle ilişkileri sorgulanarak, indirgenmiş ya da yalıtılmış olan biçimler aracılığıyla ifade edilerek gün yüzüne çıkıyor. Sayılı olan plastik elemanların azaltılması ve farklı varyasyonlarının denenmesiyle yeni olan yapısal gelişmelere de olanak tanınıyor. Kendi sınırlılığı içinde eserler sonsuz bir uzama doğru yol alıyor.

> Esrarengiz bir ustalığı olan arkaik dönem sanatçıları bile, bir dizi simgesel biçim yaratmayı gerekli görmüş, canavarlara, melez varlıklara, tanrılara ve yarı-tanrılara başvurmuştur. Ne var ki tarih öncesi sanatçısının yaşadığı dünyada, öte dünyanın önemi anlaşılmış ve resmi bir statüye sahip olmuştur. (...) Canavarlar ve tanrılar olmadan, sanat bizim dramımızı sahneleyemez: sanatın en çok yüceldiği anlarda, işte tam da bu hüsran ifadesini bulur. Bunlar anlamsız batıl inançlar diye bir kenara atıldığında, sanat da derin bir melankoliye kapılmıştır. Karanlıkları arar olmuş, nesneleri yarı aydınlık bir dünyanın imalı nostaljisiyle kaplamaya başlamıştır. Bana göre sanatçının konu olarak tanıdık dünyayı seçtiği yüzyılların en büyük kazanımı, tek başına figürleri resmeden tablolardır-bunlar, sonsuz bir hareketsizlik anında donakalmış bir yalnızlığın ifadesidir (Antmen, 2008, s. 157).

Öznelliğin yüceleştirildiği, sanatsal değerlerin varoluşla ortaya koyulduğu içsel yapılanma ile benliğin aşılarak kurgusal bir niteliğe bürünmesi söz konusudur. Karşıtlıkların yer aldığı kavramsal olan duygulu ve biçimci bir eğilimle sanatçının ussallıkla duyguyu harmanlaması, gerçek dünya objelerinin simgeleştiği biçimlerini estetik bir yapıya dönüştürmesi mümkün olur. Öte yandan uzamsal özgürlükle biçimlendirilen deneysel pratikler, belirli olan duyarlılıkla birlikte değerlendirilir. Mark Rothko estetik olarak güzel kavramına da yeni bir boyut getirir. Güzel kavramının sınırlılığı ve sınırsızlığı, yüceliğin kavranma biçimi ve deneyimiyle sonlanır.

Sonuç

Sanat tarihinde hangi dönem ya da üslup içerisinde olursa olsun, sanatçı her türlü malzeme ve olanağı kullanarak kendini ifade eder. Bu ifade şeklinde dünyayı algılama ve kavrayış tarzı önem taşır. Sanatçının her türlü düşünsel etkinliği, duyusal aktarımı ve gerçekliği tüm öznel koşulların süzgecinden geçirilerek tutarlı olan bir dile dönüşür.

> Sanat bir insan araştırmasıdır. Sanatçı kendi penceresinden dünyaya bakar ve bu özel dünyayı eserinde yansıtır. Eserin yetkinliği, sanatçının söz konusu araştırmasının niteliğine ve derinliğine bağlıdır. Sanatçı öncelikle toplum içinde bir bireydir. Buradan hareketle toplumla olan ilişkisi belirleyicidir diyebiliriz (Özkaya, 2000, s. 14).

Estetik deneyimde farklı uyaranlarla karşılaşan sanatçı; duyumlarını anlamlandırarak, gördüklerini zihninde kavramlara büründürür. Evrendeki her türlü oluşum ve imgeler; sanatçı-

nın kendi evreninde farklı bir anlama dönüşür. Bu dönüştürme aynı zamanda oldukça özel olan bir dilin yakalanması ile mümkündür. Yaratma anının içsel özgürlüğü aracılığıyla kendi yetkinliğini buluşturan birey, ruhsal deneyimlerini özerk bir yapıya kavuşturur.

İmgelerin en temel malzemeleri, sesler, renkler, çizgiler, harfler, basit devinimler ya da eylemlerdir. İmge bu parçaların kullanımı yoluyla yaratılan tasarım, kavram veya düşünce ile doğal nesneler, görüngüler, şeyler arasındaki ilişkiyi, bağlantıyı zorunlu kılar. Ancak modernlikle birlikte bu denge, kavram ve şey arasında şekillenen imgeyi kuran nesnelliğin, yaratıldığı malzemenin, duyum verilerinin ifadesi lehine bozulur. Özellikle modern sanat işlerinde sözler seslere, yazılar harflere, resimler çizgi ve renklere, karmaşık edimler basit devinimlere dönüşmeye açık olurlar. İmge, her zaman için cisimleşmeye, kavram ve anlamların beden bulmasına, şekle girmesine dair olsa da, modernlik ona başka bir mevcudiyet alanı açar (Taburoğlu, 2013, s. 18-19).

Öte yandan sanatta yer alan güzel tanımlaması yaşanılan dönemin beraberinde getirdiği beğeni yargıları ile sosyolojik-tarihsel-psikolojik yapısıyla da ilintilidir. Rönesans resimlerinde tam olarak bağımsız olamayan sanatçılar ancak bireysel olarak konu seçme özgürlüğüne sahip olmuşlardır. Yeni figüratif gerçekliğin temsilcilerinden Francis Bacon ise; var olan psişik duygularla figürü tekrar yüzleştirerek figürün içyapısına kadar eğiliyordu. Karmaşık olan ruhsal yapı; beklenmedik olay ve durumlarla karşı karşıya kalıyordu. Saldırgan ve yırtıcı olan gerçekdışı deneyim, iç ve dış benliği bir arada barındırıyordu. Yaşamı ve eserlerindeki sınırları ortadan kaldıran Mark Rothko ise; ışığın ve rengin sınırsız çeşitliliği ile evreni deneyimleyerek estetik bir serüvene dönüştürüyor. Renklerin bilindik gerçeklerini yeniden yazarak, sıra dışı bir estetik güç ile boşluğun öznel bakış açılarıyla anlamlandırılmasını sağlıyor. Duyusal etkinlikle kurulan bağla birlikte formların özel olan bileşimlerine tanıklık ediyoruz.

Kaynakça

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

Batur, Enis. (2004). *Başkalaşımlar I-X*. İstanbul:Yapı Kredi Yayınları.

Bersani, L., Dutoit, U. (2006). *Fakir Sanat*. (S. K. Angı, Çev.). Ankara: Dost Kitabevi.

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

Bozkurt, Nejat. (2000). *Sanat ve Estetik Kuramları*. Bursa: Asa Yayınları.

Erinç, Sıtkı. (1995). *Resmin Eleştirisi Üzerine*. İstanbul: Hil Yayın.

Farthing, Stephen. (2014). *Sanatın Tüm Öyküsü*. (G. Aldoğan, F. Candil Çulcu, Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Grömling, Alexandra. (2005). *Michelangelo Buonarroti*. İstanbul: Literatür Yayınları.

Lhote, André (2000). *Sanatta Değişmeyen Plastik Değerler*. (K. Özsezgin, Çev.). Ankara: İmge Kitabevi.

Özkaya, Serkan. (2000). *Sanatta Deha ve Yaratıcılık*. İstanbul: Pan Yayıncılık.

Pescio, Claudio. (2014). *Leonardo Sanat ve Bilim*. (N. Tezcan, Çev.). İstanbul: Boyut Yayıncılık.

Polat, Osman. (2003). *Sanat ve Estetik Üzerine Notlar*. Antalya: Akdeniz Yayınevi.

Ragon, Michel. (2009). *Modern Sanat*. (V. Kanetti, Çev.). Hayalbaz Yayınları.

Sauvagnargues, Anne. (2010). *Deleuze ve Sanat*. (N. Sarıca, Çev.). Ankara: De ki Yayınları.

Taburoğlu, Özgür. (2013). *Resim, Söz ve Yazı*. Ankara: Doğu Batı Yayınları.

Tunalı, İsmail. (1983). *Estetik Beğeni*. İstanbul: Say Yayınları.

Varlık Şentürk, Leyla. (2012). *Analitik Resim Çözümlemeleri*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Yetişken, Hülya. (1998). *Estetiğin ABC'Sİ*. İstanbul: Simavi Yayınları.

Zöllner, Frank. (2005). *Leonardo Da Vinci*. (E. Uluhan, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.

SANAT YAZILARI, 2020; (42): 87-103 / ARAŞTIRMA MAKALESİ

TANER CEYLAN'IN KAYIP RESİMLERİNDE YALNIZLIK

LONELINESS IN TANER CEYLAN'S LOST PAINTINGS

DR. ÖĞR. ÜYESİ **NESLİHAN ÖZTÜRK BÜTOW**
Selçuk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü
ressamneslihanozturk@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-0956-6129

Öz: *Çağdaş Türk resminin fotogerçekçi ressamları arasında yer alan Taner Ceylan eserlerinde genel olarak bireyin duygularını resmetmektedir. Bu duygulardan birisi olan "yalnızlık" duygusu sanatçının "Kayıp Resimler" isimli resim serisinde sıklıkla betimlenmiş olması açısından dikkati çekmektedir. Bu nedenle, söz konusu resim serisi üzerine yapılan bir araştırma ile hem sanatçının eserlerinde referans olarak görülebilen yalnızlık duygusunun estetik yorumunu yapmak hem de sanatçının betimlediği semiyotik açıdan değer taşıyan unsurları anlamak amaçlanmaktadır. Bir başka hedefi de bilim - sanat literatürüne katkı sağlamak olan araştırma üç bölümden oluşmaktadır. Birinci bölümde sanatçının özgeçmişi ve sanat anlayışını ortaya koymak amacıyla biyografya incelemesi yapılmıştır. İkinci bölümde, söz konusu resim serisinde yer alan resimlerden bazıları konu paralelinde incelenmiştir. Üçüncü bölümde, bu resim serisinin son resmi olan "Bahar Zamanı" isimli resim, serinin diğer resimlerinden farklı görsel kodlar içermesi bakımından semiyotik olarak analiz edilmiştir. Araştırmanın sonuç bölümünde bulgular birlikte çözümlenmiştir. Yapılan araştırma neticesinde Ceylan'ın yalnızlık duygusunu ülkesinin tarihsel açıdan önemi olan toplumsal konuları ve tanık olduğu çağın önemli bir olayı bağlamında yorumladığı saptanmıştır. Sanatçının kendi dünyasında duyduğu yalnızlığı geçmiş ve şimdiki zamana ait yaşanan olaylarla özdeşim kurmak yoluyla tasvir ettiği düşünülmüştür.*

Anahtar Sözcükler: *Taner Ceylan, Kayıp Resimler, Resim, Çağdaş Türk Resmi, Yalnızlık.*

GELİŞ TARİHİ: 10.09.2019 | **KABUL TARİHİ:** 25.02.2020

Abstract: *Taner Ceylan, who amongs the photorealist painters of contemporary Turkish painting, generally portrays the emotions of the individual in his artworks. The emotion of "loneliness", which is one of these emotions, draws attention in terms of being depicted frequently in the artist's painting series named "The Lost Paintings". For this reason, it is aimed to make a research about this painting series both to form an aesthetic interpretation of the emotion of loneliness which can be seen as a reference in the artworks of the artist and to understand the artist's depictions which have semiotic values. The research which has also another goal that is to contribute to the science and art literature consists of three chapters. In the first chapter, biography analysis is investigated to reveal the artist's résumé and statement. In the second chapter, some of the artworks from this painting series are exemplified in parallel with the subject. In the third chapter, the last artwork of this painting series called "Spring Time" is analyzed semiotically because of the fact that it has different visual codes from the other paintings. Findings obtained from the research are resolved together in the conclusion part. As a result, it is found that Ceylan interpreted the emotion of loneliness in the context of his country's historically important social issues and an important event of the era he witnessed. It is thought that the artist describes the loneliness he felt in his inner world by identifying himself with the events of the past and present.*

Keywords: *Taner Ceylan, The Lost Paintings, Painting, Contemporary Turkish Painting, Loneliness.*

Giriş

Modern Türk resminin önemli temsilcileri arasında yer alan ve dünyaca tanınmış bir sanatçı olan Taner Ceylan, yaşamın öznedeki yansımalarını foto-gerçekçi bir biçimde resmetmektedir. Eserin yaratım sürecinde uzun çalışma saatleri gerektiren ve disiplinli bir çalışmanın ürünü olan gerçekçi resimlerinde sanatçı, insana ait duyguları yalın bir biçimde görselleştirmektedir. İnsana ait bu duygulardan biri olan yalnızlık duygusu sanatçının hemen tüm resimlerinde, özellikle de 2010-2013 yılları arasında yapılmış olan Kayıp Resimler Serisi'nde sıklıkla betimlenmiş olması açısından dikkate değer bulunmaktadır. Bu nedenle sanatçı ve söz konusu resim serisi üzerine bir araştırma yapmak amaçlanmaktadır.

Sanatçının yaşamı, sanatsal üretimleri ve yalnızlık arasında bir bağıntı kurabilmeyi hedefleyen bu araştırma için konu hakkında nitel araştırma yapılmış, basılı ve elektronik kaynaklardan yararlanılmıştır. Araştırma sonucu elde edilen bulgular üç bölüm halinde hazırlanmıştır. Birinci bölümde, sanatçıyı tanıtma amaçlı sanatçının biyografisine ve sanatsal üslubuna yer verilmiş, yine bu bölüm içerisinde yalnızlık bir kavram olarak bilim adamlarının görüşleri paralelinde açıklanmıştır.

1. Sanatçı Biyografya İncelemesinden Elde Edilen Bulgular

Taner Ceylan, 1967 yılında Almanya'da doğmuş ve çocukluk yıllarını burada geçirmiştir. 1986 – 1991 yılları arasında Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Resim Bölümünde aldığı eğitimin ardından 1990'lı yılların başında İstanbul sanat dünyası içerisinde varlık mücadelesine girmiştir. Bu dönemki resimlerinde erkek erotizmi ile kendisini irdelemiş[1] ancak bu söz konusu resimleri ile sanat çevrelerince kabul görememiştir[2]. Ceylan, bir sanatçı olarak sanat çevrelerince kabul görmemesi durumuna bir tepki olarak, 9 Aralık 1995'te Monte Carlo Style adında, davetiyesinde zengin detayların içerisinde yer alacağını belirttiği bir gece boyunca sürecek sahte bir etkinlik düzenlemiştir[3].

Monte Carlo Style isimli etkinliğin tarihi bir handa başlayıp Cocolouris isimli teknede devam edeceği, organizatör Steven Maurice'un katılımıyla Vivette Jewelery sponsorluğunda gerçekleşeceği belirtilmiştir. Ceylan, bu sahte etkinlik ile kendisini bir sanatçı olarak kabul etmeyen sanat çevrelerinden intikam almak istemiş ve bir tiyatro sanatçısı gibi Bayan Vivette kılığına girerek etkinliğe gelen ziyaretçileri mekânın kapısında karşılamıştır (Çağlar ve Parlar, 2014). Zengin detayların yer aldığı bir etkinlik görmek umuduyla gelen ziyaretçiler de beklentilerinin aksine kirli ve pis bir mekânla karşılaşmışlardır. Sanatçı, söz konusu bu

---

[1] 1991 yılında *MannsBild* ve *Skandal,* 1992 yılında Almanya'da *Private Party* ve 1994 yılında *Genç Osman* isimli kişisel sergiler açan Ceylan, söz konusu bu sergilerinin ortak içeriğinin erkek erotizmi olduğunu ve bunu baz alarak kendisini irdelemeyi amaçladığını belirtmektedir (İpek, 1995, s. 22).

[2] Sanatçı, 1990'lı yıllarda galerilere ve sanatsal kurumlara başvurularının reddedildiğini belirtmektedir (Aras, 2002, s. 51).

[3] Ceylan, kabul görmemenin yarattığı umutsuz bir ortamda insanlardan dayak yeme pahasına resimlerine dikkat çekebilmek için sahte bir parti düzenlediğini ifade etmektedir (Çobankent, 2002, s. 15).

mekân içerisinde boşlukla ilgili dört adet resmini ve duvara yazmış olduğu bir yazıyı sergilemiştir. Bu duvar yazısı şu şekildedir:

> En büyük hayal kırıklığım bu yüzyılda dünyaya gelmek oldu. Daha sonra aşklarım. En sonunda dünyadaki hiçbir lüksün bana yeterli olamayacağını anladım. Vivette Jewelery, Cocolouris yatı, organizatör Steven Maurice gerçek olsalardı bile pek bir şey değişmeyecekti. Boşluğun içinde boşlukları yaşamaya hep beraber devam edecektik (Romi, 1995, s. 1-3).

Etkinlik davetiyesinde belirttiği detayları yerine getirmemiş olan sanatçı, davetlileri bilinçli bir şekilde yanlış bilgilendirerek onları farklı bir beklenti içerisinde bırakmıştır. Ceylan'ın bu etkinlik ile beklediğini bulamamanın yarattığı hayal kırıklığı duygusunu izleyiciye yansıtmayı amaç edindiği söylenebilmektedir. Ayrıca, bir önceki paragrafta yer alan sanatçının "boşluğun içerisinde boşluk yaşamak" sözleri ile bir sanatçı olarak yaşadığı yalnızlığı izleyiciye yansıtmayı hedeflediği de düşünülmektedir. Konu paralelinde sanatçı, çevresinden kabul görmediği dönemde genç bir ressam olarak piyasada yapayalnız olduğunu belirtmektedir (Çobankent, 2002, s. 15).

Peplau ve Perlman'a göre yalnızlık genel olarak, bireyin mevcut sosyal ilişkileri ve arzu ettiği ya da ihtiyaç duyduğu sosyal ilişkiler arasında belirgin bir uyuşmazlık olduğunda ortaya çıkmaktadır (1998, s. 572). Yalnızlığın doğasında üzüntü, başkaları tarafından reddedilme ve yabancılaşma hissi, güvensizlik, can sıkıntısı, başkalarına karşı kızgınlık ve depresyon gibi çeşitli duygular yer almaktadır (Peplau ve Perlman, 1998, s. 572).

Şişman ve Turan, yapılan araştırmalar sonucu insanlarla ilgili sosyal ve duygusal yalnızlık olarak iki tür yalnızlıktan söz edildiğini belirtmektedir (2004, s. 120). Sosyal yalnızlık bireyin sosyal ilişkileri bağlamında ortaya çıkarken, duygusal yalnızlık ise ölüm, boşanma gibi durumlardan kaynaklanan insanlar arasında samimi duygusal ilişkilerin yokluğunda ortaya çıkmaktadır (Şişman ve Turan, 2004, s. 120). Peplau ve Perlman'ın[4], Şişman ve Turan'ın görüşlerine dayanarak Ceylan'ın 1990'lı yıllarda bir sanatçı olarak duyduğu yalnızlığın, sanat çevreleri ile arzu ettiği sosyal ilişkilere sahip olmamasından kaynaklandığı söylenebilmektedir.

De Jong Gierveld, Van Tilburg ve Dykstra'nın araştırmasında yalnızlık, var olan ilişkilerin ve ilişki standartlarının niteliği ve niceliği arasındaki uyumun bilişsel değerlendirmesinin bir sonucudur (2006, s. 486). Pozitif ve negatif tip olmak üzere yalnızlık ikiye ayrılmaktadır. Güncel yaşam içerisinde öznel alanı tanımlayan pozitif tip yalnızlık genel olarak hayal kurmak, ibadet etmek ve meditasyon yapmak gibi eylemler için gönüllü olunduğunda ortaya çıkmaktadır. Negatif tip yalnızlık ise yalnızlık tanımında yer aldığı gibi kişisel ilişkilerin ve

---

[4] Yapılan araştırma sonucu pek çok kaynakta yalnızlığın tanımı için Peplau ve Perlman'ın görüşlerinden yararlanıldığı saptanmış, bu nedenle ilgili tanıma yer verilmiştir (Holt-Lunstad ve diğerleri, 2015, s. 228; Jones, 1981, s. 295; Asher, Hymel ve Renshaw, 1984, s. 1456; Buluş, 1997, s. 83).

önemli başkalarıyla irtibatın azlığı ile ilgili olmaktadır (De Jong Gierveld, Van Tilburg ve Dykstra, 2006, s. 486).

Yer verilen görüşler doğrultusunda Ceylan'ın hem negatif hem de pozitif tür yalnızlık yaşadığı sonucuna varılabilmektedir. Sanat yaşamının önemli dönüm noktalarından olan 1990'lı yıllarda arzu ettiği sosyal ilişkilerin azlığından kaynaklanan negatif tipte bir yalnızlık yaşayan Ceylan'ın gönüllülük temeline dayalı ve bir tür meditasyon olarak yorumlanabilecek resim yapma sürecinden kaynaklanan pozitif tip yalnızlık yaşadığı da söylenebilmektedir. Konu paralelinde Ceylan, günde yaklaşık 8 saat resim yaptığını ve aylar süren üretim sürecinde tuvalle baş başa kaldığını belirtmektedir (Aktaran Çağlar, 2017, s. 41). Pek çok sanatçının tuvalle baş başa kaldığı yaratım süreci içerisinde pozitif tip yalnızlık yaşadığı genellemesi yapılabilmektedir. Ancak Ceylan'ın negatif tipte yalnızlığı deneyimlemiş bir sanatçı olarak yaşamsal deneyimlerini sanatsal üretimlerinin konusu haline getirmesi ve yaratıcı süreçte de pozitif yalnızlığı deneyimlemesi açısından farklılaştığı düşünülmektedir.

Görsel 1. Taner Ceylan, 2008, Ruhani. Taner Ceylan. Erişim: 24.05.2019. http://tanerceylan.com/works/spiritual/

1995 yılında düzenlemiş olduğu sahte etkinlik ile adından söz ettirmeye başlayan[5] Ceylan, 2005 yılında Galerist'te düzenlediği De-Kompoze isimli sergisi ile dikkatleri üzerine

[5] Araştırma kapsamında sanatçının düzenlemiş olduğu sahte partiyle ilgili yapılan haberlere ulaşılmıştır. Konu ile ilgili olarak Emre Zeytinoğlu, "Taner Ceylan'ın yapacağı etkinlik gerçekleşse de gerçekleşmese de 'gerçek'in kullanıldığı bir 'oyun' sahnelenmiş olacak' alt başlığı ile bir yazı kaleme almış, ilgili yazısında Ceylan'ın gerçek olarak ortaya koyduğu etkinliğinde tüketim toplumu değerleri ile oynadığını belirtmiştir (1995, s. 44 – 45). Bir başka kaynakta ise Nora Romi, "Sosyeteyi Fena İşletti" başlıklı gazete yazısında Ceylan'ın sahte etkinliğine dair detayları kaleme almıştır (1995, s. 3).

çekmiş[6] ve 2009 yılında Sotheby's müzayedesinde satışa sunulan Ruhani isimli eseri ile dünyaca tanınan bir sanatçı haline gelmiştir (Görsel 1). Müzayedede yüksek bir fiyata alıcı bulan söz konusu bu resimde[7] alacağı bir sonraki hamle için hazır bekleyen yalnız bir boksör betimlenmektedir. Bilindiği üzere tarafların yalnız dövüştüğü boks karşılaşmasının bir kazananı ve bir kaybedeni bulunmaktadır. Boksörün mağlup olması durumunda negatif tipte bir yalnızlık yaşayacağı alt okumasının da mümkün olduğu bu resimde yapılacak genel okumanın boksörün yalnızlığı olduğu söylenebilmektedir. Ceylan'ın söz konusu bu resminde olduğu gibi, resimlerinde sıklıkla kişide oluşması muhtemel duygu bağlamında insanın yalnızlığını bir fotoğraf gerçekliğinde resmettiği izlenmektedir. Konu paralelinde sanatçının aşağıda yer alan sözleri onun gerçekçi anlatımını açıklamaktadır.

Başlangıçta direkt olarak hiperrealist teknik ile resim yapayım diye başlamadım tabi. Ben kendimi bildim bileli gerçekçi resim yapıyorum; çocukken de çocuk resmi olmadı yaptıklarım. Akademi sonrası belli tavırlar empoze edildi ve nispeten tavırdan uzaklaşmıştım. Resim yapıyordum ve araştırma halindeydim. Bana yakın olduğunu düşündüğüm, işlerimin kavramsal alt yapısıyla da uygun olan bir teknik olduğunu düşündüğüm için tekrar gerçekçiliği benimsedim. Belki biliyorsunuzdur, ben tekniğimi "duygusal gerçekçi" diye tarif ediyorum; çünkü fotoğrafta gördüğümü aynen resmetmiyor, mutlaka duygu ile değiştiriyor, üretim sürecinde duygusal bir süreçten geçiyorum resimle birlikte (Aktaran Çağlar, 2017, s. 41).

Fotoğraf makinasının bile kimi zaman yaşanılan o 'an' duygusunu veremediği düşünülürse, Ceylan'ın duygusal gerçekçi olarak tanımladığı resimlerinin insana dair en temel duygu olan yalnızlık duygusunun yansıtılması bakımından önemli olduğu sonucuna varılabilmektedir. Ek olarak sanatçı için yalnızlığın sanat yaşamı boyunca bir sanatçı üslubuna dönüştüğü düşünülmektedir. Bu düşüncenin açıklayıcısı olarak ikinci bölümde Kayıp Resimler resim serisinde yer alan resimlerden birkaçı örneklendirilmektedir.

2. "Kayıp Resimler" Serisi Örnekleminin İçerik Analizinden Elde Edilen Bulgular

Taner Ceylan, 2010 – 2013 yılları arasında yapmış olduğu Kayıp Resimler Serisi'nde 10 adet resim yapmıştır. Söz konusu bu resimlerin isimleri, *1881, 1923, 1640, 1879, Sahte Dünya, Ten Kafesi, Esma Sultan, 1553, Umudun Doğuşu, Bahar Zamanı*'dır. Eser isimlerinden anlaşılacağı üzere sanatçı, yaşadığı coğrafyanın kültürel tarihi açısından önem arz eden yıllarını, bu resim serisi içerisinde yer alan ve serinin yarısını meydana getiren resimleri için eser ismi olarak kullanmıştır.

---

[6] Araştırma kapsamında Ceylan'ın De – Kompoze isimli sergisinin gazete ve dergilerde etkinlik haberi olarak yer aldığı gözlenmiş, bu nedenle de söz konusu sergi ile sanatçının dikkat çekmeye başladığı söylenmiştir. Örneğin Ayşegül Sönmez, "De-compoze bir roman sergi" başlığı ile söz konusu sergiyi, sergi sahibi Ceylan ile yaptığı bir röportaj çerçevesinde kaleme almıştır (2005, s. 22-23). Bir başka kaynakta Ahu Antmen, "Çıplaklık ve Cesaret..." başlığı ile söz konusu serginin sanat eleştirisini yapmıştır (2005, s. 24). Farklı bir kaynakta ise Selcan Aksel, söz konusu sergisi hakkında Ceylan ile yapmış olduğu röportajı "Uçta ve Estetik Bir Tören" başlığı ile yayınlamıştır (2006, s. 14).

[7] Müzayede kataloğunun kapağında yer alması ile tartışma yaratan resim 70.850 pound'a alıcı bulmuştur (Erten, 2009).

18 Eylül – 26 Ekim 2013 tarihleri arasında *Paul Kasmin Galeri New York*'ta sergilenen Kayıp Resimler, Türkiye'de popüler kültürün bir parçası haline gelen Osmanlı kültürü[8] ile neredeyse tamamen örtüşen bir eşzamanlılık göstermektedir. Ceylan'ın bir tür tarihsel yolculuk olarak da yorumlanabilecek Kayıp Resimler serisinde, tarihte yalnızlığı deneyimlemiş olması muhtemel önemli karakterlerin duygusal gerçekçi betimleri ile karşılaşılmaktadır.

Görsel 2. Taner Ceylan, 2012, 1553.
Ceylan, Taner. (2013). *The Lost Paintings Series*. Italya: Grafiche Damiani, s. 67.

1553 isimli resimde, hafif loş bir odada, kanla lekelenmiş bir duvar önünde duran bir erkek figür yer almaktadır (Görsel 2). Başından aşağı doğru inen tül perde arkasında betimlenen bu figürün hemen önünde yer aldığı duvarın üzerinde bulunan, resmin arka planında yer alan kan lekelerinin dinamizmi dikkat çekmektedir. Vahşetin izleri olduğu söylenebilecek bu kan lekeleri resmin ismi olan 1553 yılının önemini izleyiciye sorgulatmaktadır. Osmanlı tarihi bağlamında düşünüldüğünde 1553 yılının Kanuni Sultan Süleyman'ın boğdurarak öldürttüğü oğlu Mustafa'nın[9] ölüm yılı olduğu anlaşılmaktadır. Şehzade Mustafa'nın kanının akmaması açısından boğdurularak öldürüldüğü bilinmektedir. Ancak, Ceylan'ın resminde kanlar içerisinde bir figür betimlediği izlenmektedir. Bu nedenle de sanatçının tarihin öznel bir yorumunu yaptığı, yaşanmış olan gerçek bir olayı içselleştirerek Şehzade Mustafa'nın yaşamış olması muhtemel yalnızlık duygusuna gönderme yaptığı söylenebilmektedir.

---

[8] 2010 yılı içerisinde Kanuni Sultan Süleyman dönemini anlatan bir dizinin ana akım medya kanallarından birinde dikkate değer reytinglere sahip olması dolayısıyla Osmanlı döneminin söz konusu bu yıldan itibaren popüler kültürün bir parçası haline geldiği gözlenmektedir.

[9] Kanuni Sultan Süleyman en büyük oğlu Şehzade Mustafa'yı 1553 yılında boğarak öldürtmüştür (Bardakçı, 2014).

Görsel 3. Taner Ceylan, 2012, Esma Sultan.
Ceylan, Taner. (2013). *The Lost Paintings Series*. Italya: Grafiche Damiani, s. 59.

Kayıp Resimler'in bir diğer resmi olan *Esma Sultan* isimli resimde damla şeklinde işlemeli saç tokasıyla bir kadın betimlenmektedir (Görsel 3). Eser isminden de anlaşılacağı üzere resimde betimlenen bu karakter Osmanlı Padişahı I. Abdülhamid'in kızı Esma Sultan'dır. Duran, yaşamı süresince yakınlarını kaybetmenin acısını yaşamış Esma Sultan'ın müziğe, eğlenceye, modaya ve siyasetle ilgili olduğu yaşam tarzı dolayısıyla dedikodulara maruz kaldığını ifade etmektedir (2007, s. 76-78). Konu paralelinde bir başka kaynakta Şimşek, Esma Sultan'ın Osmanlı Dönemi'nde saltanata aday gösterilen tek kadın olduğunu belirtmektedir (2010). Üç kıta üzerinde egemenlik kurmuş köklü bir hükümdarlığın ilk kadın hükümdarı olabilme durumunun yanı sıra hakkında dedikodu çıkma durumunun da bireyi yalnızlaştırma ihtimalinin yüksek olduğundan söz edilebilmektedir. Söz konusu bu durumların birey üzerinde üzücü etkisi olduğu, toplumdan soyutlama ihtimali ile bireyi negatif türde bir yalnızlıkla baş başa bırakacağı kabul edilebilmektedir. Bu bağlamda düşünüldüğünde, söz konusu resimdeki genel anlamın Esma Sultan'ın yalnızlığı yönünde olduğunu söylemek mümkün görünmektedir.

Görsel 4. Taner Ceylan, 2010, 1881.
Ceylan, Taner. (2013). *The Lost Paintings Series*. Italya: Grafiche Damiani, s. 11.

Kayıp Resimler serisinde yer alan resimlerden birisi de 1881 isimli resimdir (Görsel 4). Atatürk'ün doğum yılı olan 1881'i eser ismi olarak seçen Ceylan, bu tarihin oluşturduğu ortak algıyı dönemin bir başka yüzünü göstermek için kullanmaktadır. Resimde, 1881 yılında yirmili yaşlarında olan yalnız bir Osmanlı paşası bulunmaktadır. Sanatçı, pek çok resminde olduğu gibi bu resminde de yalnız bir karakter betimlemektedir ve söz konusu karakter betimi ile ilgili şu yorumu yapmaktadır: "Bu gördüğümüz adam da muhtemelen emeksiz para kazanan, ..., ülke çökerse çöksün, ben Paris'te yaşamasını bilirim diyen bir adam." (Aktaran Öğünç, 2010).

Ceylan'ın yorumu göz önünde bulundurulduğunda, resimde betimlenen, emeksiz para kazanan umursamaz karakterin bir tür yalnızlık içerisinde bulunacağı düşüncesi ortaya çıkmaktadır. Konu paralelinde Şişman ve Turan, bireyler arasında sosyal ilişkilerin olmadığı ya da bireyin kendisini kabul edecek bir topluluk içinde yer almadığı durumlarda yalnızlığın türlerinden olan sosyal yalnızlığın ortaya çıktığını ve sosyal yalnızlığın bireylerde reddedilme hissine kapılma, marjinalleşme ve sıkılganlık hallerini yarattığını belirtmektedir (2004, s. 120). Yer verilen görüş paralelinde Ceylan'ın resminde yer alan karakterin, sıkılganlık içerisinde bulunması dolayısıyla sosyal yalnızlığı deneyimlediği söylenebilmektedir.

Görsel 5. Taner Ceylan, 2011, 1923.
Ceylan, Taner. (2013). The Lost Paintings Series. Italya: Grafiche Damiani, s. 19.

1923 isimli eserde sanatçının yalnızlık duygusunu bir ayrılık sahnesi üzerinden betimlediği izlenmektedir (Görsel 5). Eser ismi Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş yılı ile aynı tarih olan bu resimde sanatçının, Osmanlı'nın yıkılışı ardından yeni bir devletin kuruluşunu, duygusal yalnızlığı ortaya çıkaran bir durum olan bir ayrılık sahnesi üzerinden betimlediği izlenmektedir. Birinci bölümde de yer verildiği üzere duygusal yalnızlık, ölüm ve boşanma gibi durumlarda ortaya çıkmaktadır (Şişman ve Turan, 2004, s. 120). Bir ayrışılın üzüntüsünün hissedildiği bu resim üzerine sanatçısının sözleri, söz konusu resmin ve genel olarak Kayıp Resimler'in anlaşılırlığı açısından önemli olmaktadır.

> Atatürk'ün, elinden birçok madalya aldığı Vahdettin'i sonra İstanbul'dan yollaması çok ironik geliyor bana. Bu resimde de öyle bir hüzün var. Sonra aklıma Hürrem Sultan'lar, Esma Sultan'lar geliyor, öyle acayip hikâyeler var ki... O oryantalist resimlerdeki Harem'i düşün, bir de Topkapı Sarayı'ndaki 1.5 metreye 2 metrelik koğuşlardan oluşan Harem dairesini... Acılarını fayanslara kazımış kadınlar. Hamile kalan çuvalla Sarayburnu'ndan aşağı... Bu seriden sonra hiçbir paşa resmine, hiçbir oryantalist resme eskisi gibi bakılmayacak bence (Aktaran Öğünç, 2010).

İlgili alıntı paralelinde Ceylan'ın oryantalist resimlerde gösterilen sahneleri eleştirdiği, bu eleştirisini insanın en temel duygularından birisi olan yalnızlık üzerinden yansıttığı söylenebilmektedir. Harem dairesini örnek vererek Osmanlı İmparatorluğu dönemini yansıtan

oryantalist resimleri eleştiren sanatçı, insana dair gerçek duyguları yansıttığı resimleri ile yalnızlığın tarihsel görünümünü oluşturmaktadır. Ceylan aynı zamanda, Kayıp Resimler serisinin son resmi olan *Bahar Zamanı* resminde yalnızlığın güncel halini yorumlamakta, böylelikle yalnızlığı geçmiş ve şimdiki zaman bağlamında eleştirmektedir.

3. "Bahar Zamanı" İsimli Eserin Semiyotik Analizinden Elde Edilen Bulgular

Görsel 6. Taner Ceylan, 2013, Bahar Zamanı.
Ceylan, Taner. (2013). *The Lost Paintings Series*. Italya: Grafiche Damiani, s. 83.

2 Mayıs 2013 tarihli imzasını taşıyan Bahar Zamanı ilk olarak Art Basel Hong Kong'da 23 – 26 Mayıs 2013 tarihleri arasında sergilenmiş, daha sonra *Kayıp Resimler* sergisi kapsamında New York'ta bulunan Paul Kasmin Galeri'de tekrar izleyici karşısına çıkmıştır (Görsel 6). Resimde omzunda kürkü, boynunda gümüş kolyesiyle, *Louis Vuitton* logolu çini seramiklerin bulunduğu bir duvar önünde izleyiciye bakan genç bir erkek betimlenmektedir. Giymiş olduğu başlık nedeniyle, Orta Doğulu bir erkek olduğu söylenebilecek bu figürün, bir önceki bölümde yer alan 1881 isimli resim (Görsel 4) ile benzer özellikler taşıdığı da izlenmektedir. Her iki resimde de dumanlı nefesini verdiği anda izleyiciye doğru bakan bir figürün yer aldığı görülmektedir. Figürlerin kıyafetleri dolayısıyla varlıklı oldukları yorumu yapılabilirken, bakışlarında da aynı umarsızlık dolayısıyla yalnızlığın betimlenişi dikkati çekmektedir.

Kayıp Resimler serisinin diğer resimlerinde görülen geçmişe dair eleştirel yorumları dolayısıyla Ceylan'ın *Bahar Zamanı* isimli resminde de eleştirel bir yorum olduğu düşünülmektedir. Bu nedenle Ceylan'ın eseri için seçtiği ismin önemi nedir sorusu akla gelmektedir. Sanatçının resmin merkezinde betimlediği Orta Doğulu erkek karakterin, bu sorunun ceva-

bı için bir çıkış noktası sunabileceği düşünülmektedir. Eser isminin anlamı nedir sorusuna olası cevaplardan birinin sanatçının resmi yapmasından iki yıl önce başlayan *Arap Baharı* olarak adlandırılan demokrasi mücadelesi olduğu söylenebilmektedir. Konuyla ilgili olarak Kök ve Tekerek, 2010 yılının sonunda Tunus'ta başlayan, 2011 yılının başlarında yükselen ve hızla Orta Doğu ve Kuzey Afrika ülkelerine yayılan halk hareketlerinin *Arap Baharı* olarak adlandırıldığını belirtmektedir (2013, s. 59). Bilgi ve iletişim teknolojilerinin etkin rol oynadığı bu halk hareketleri, özgürlük ve demokrasi talepleriyle ortaya çıkmıştır (Kök ve Tekerek, 2013, s. 59).

Ortadoğu'da özgürlük ve demokrasi mücadeleleri için yaşanan sürecin umut vaat eden bir sürece karşılık gelmesi ve uyanışı simgelemesi dolayısıyla bahar tanımı ile ilişkilendirildiği görülmektedir[10]. Bu bakımdan Ceylan'ın, eserine verdiği isimle, umut vaat eden bu sürece referans verdiği, resimde betimlediği figürün mahmur bakışlarıyla da uyanış anlamına karşıt bir anlam oluşturarak resmin genelinde ironik bir anlatım ortaya çıkardığı söylenebilmektedir.

Görsel 7. "Bahar Zamanı" resminde yer alan çini tasarımı.
Ceylan, Taner. (2013). *The Lost Paintings Series.* Italya: Grafiche Damiani, s. 83.

[10] Arap Baharı Tanımı anahtar kelimeleriyle internet arama motorları üzerinden yapılan araştırmada, konuyla ilgili pek çok kaynakta 'uyanış', '*facebook devrimi*', '*twitter devrimi*' gibi tanımların bahar tanımı yerine kullanılması yönünde görüşlere rastlanmıştır.

Bahar Zamanı isimli resmin, eser ismi ve resimde betimlenen Orta Doğulu erkek figür dolayısıyla Arap Baharı mücadelelerine referans vermesinin yanı sıra, Osmanlı, Fransız ve Arap kültürlerine referans veren bir detaya da sahip olduğu izlenmektedir. Resimde eleştirel bir anlatımın hissedildiği bu detayın, erkek figürün arkasında betimlenen küresel bir Fransız markasına ait logonun üzerinde bulunduğu çini seramikler olduğu görülmektedir (Görsel 7).

Arap Baharı etkisinde olan ülkelerin geçmişte Osmanlı toprağı olmasının ardından Fransa ile siyasi ilişkilerde bulunduğu bilinmektedir. Örneğin, Tunus uzun yıllar Osmanlı toprağı olduktan sonra 1881-1956[11] yılları arasında Fransız himâyesine girmiş; Tunus'tan sonra Cezayir'de başlayan halk ayaklanmasının bu ikinci adresi de uzun yıllar Osmanlı toprağı olduktan sonra 1830-1962[12] yılları arasında Fransa'nın sömürge devleti haline gelmiştir. İki kültürün birbiri içine geçtiği, hangi kültürün önce, hangi kültürün sonra geldiğini özetleyen logo tasarımıyla eleştirel bir detay sunmakta olan Ceylan, izleyiciye geçmişte yaşanmış ve etkileri hala devam etmekte olan kültürel etkileşimin farklı bir okumasını yaptırmaktadır.

Görsel 8. Topkapı Sarayı Haremi'nde yer alan çini örneği.
Ceylan, Taner. (2013). *The Lost Paintings Series.* Italya: Grafiche Damiani, s. 82.

[11] Tunus uzun yıllar Osmanlı toprağı olduktan sonra, 1881 yılında Fransız sömürgesi olmuş, 1956 yılında da bağımsızlığını kazanmıştır (Diriöz, 2011, s. 81).

[12] Cezayir'in Osmanlı hâkimiyetinden Fransız hâkimiyetine geçtiği yıl 1830'dur ve 1962'de bağımsızlığını kazanmıştır (Türkiye Cumhuriyeti Dışişleri Bakanlığı, 2019).

Resimde dikkati çeken bir başka noktayı Ceylan'ın logo betimi için seçtiği çini motifi oluşturmaktadır. Sanatçının resmi için seçtiği bu motifin orjinali Topkapı Sarayı Haremi'nde bulunmaktadır (Görsel 8). Söz konusu bu çini motifin, oryantalist resmin bilinen ressamlarından Gerome tarafından betimlenmiş olması da dikkati çekmektedir.

Görsel 9. Jean Leon Gerome, 1870, The Snake Charmer / Yılan Dansçısı (detay). The Clark. Erişim: 27.05.2019. https://www.clarkart.edu/Art-Pieces/559

Ceylan'ın Bahar Zamanı'nda betimlediği çini seramik motifi oryantalist ressam Jean Leon Gerome'un resminde de sol üst köşede görülmektedir (Görsel 9). Çakırlar ve Delice, egzotik motiflere sahip söz konusu çini seramiğin Gerome'un resminde Doğululaştırma açısından resme can alıcı bir destek sağlarken, sanatçı Ceylan'ın resminde her yerde paylaşılan, insanlarca çok katmanlı bir şekilde yorumlanan, küresel bir markanın logosuna dönüştüğünü belirtmektedir (2013, s. 82).

Ceylan'ın resminde kullandığı ticari marka logosu reklama, paraya, tüketim değerlerine ve hedonistik yaşama referans verirken; eser ismi ile birlikte düşünüldüğünde söz konusu logonun demokrasi mücadeleleri veren Ortadoğu ülkeleri ile Fransa'nın geçmişteki ilişkilerine referans verdiği görülmektedir. Halen Topkapı Sarayı'nda bulunan bir motifi küresel bir logo birlikteliğinde yeniden tasarlayan Ceylan, aynı zamanda oryantalist ressamlardan Gerome'un resminde kullandığı motifin aynısını kullanarak Gerome'u da anmakta, bu bağlamda geçmiş ve şimdiki zaman arasında bir köprü oluşturmaktadır. Ek olarak sanatçının söz konusu resminde hedonistik yaşamın, paranın, tüketimin insanı yalnızlığa itmesi durumunu da eleştirdiği düşünülmektedir.

Sonuç

Taner Ceylan'ın resimlerinde insana dair temel duygulardan birisi olan yalnızlık duygusunun sıklıkla betimlenişinin dikkat çekmesi ile başlayan araştırma üç bölümde hazırlanmıştır. Birinci bölümde, Ceylan'ın sanat dünyasında varlık gösterme çabasının, sergi açmak istediği süreçte kabul görmemesi ile başladığı görülmüştür. İlgili tanımlar paralelinde sanatçının, bu kabul görmeme durumundan kaynaklanan bir yalnızlık yaşadığı anlaşılmıştır. Sanatçının, bir sanatçı olarak yaşamsal deneyimlerini sanatsal üretimlerinin konusu haline getirmeyi başardığı izlenmiştir. Ceylan'ın negatif tip yalnızlığını sanatsal üretimleri ile pozitife dönüştürme yeteneği ve azmi ile yıllar içerisinde dünyaca tanınan bir sanatçı haline geldiği görülmüştür. Bu bakımdan da sanatçının pek çok genç sanatçı için önemli bir örnek olduğu düşünülmüştür.

Araştırmanın ikinci bölümünde Kayıp Resimler serisinde yer alan dört adet resim konu bağlamında örneklendirilmiştir. Sanatçının, Osmanlı İmparatorluğu süresince yaşanmış olayların tarihte yer almayan yönlerini insanın yalnızlığına vurgu yaparak resmettiği saptanmıştır. Ceylan'ın tarihsel olayların gizli kalmış yönlerini, kendi yaşamından deneyimleri ile özdeşleştirdiği sonucu çıkarılmıştır. Ek olarak, tarihe ait konuları ele alması dolayısıyla sanatçının, sanatçı kimliğine dair bir gelenek oluşturma çabası içerisinde olduğu yorumu yapılmıştır.

Araştırmanın üçüncü bölümünde Ortadoğulu bir adamın portresinin yer aldığı Bahar Zamanı isimli resmin Arap Baharı olarak adlandırılan demokrasi mücadelesine referans verdiği anlaşılmıştır. Sanatçı, tanık olduğu çağın bu olayını insanın yalnızlığı bağlamında eleştirel bir biçimde yorumlamaktadır. Ceylan'ın söz konusu resminde yer alan Fransız markasına ait logonun, zenginliğe, hedonistik yaşama referans verdiği ve aynı zamanda Arap Baharı'nı yaşayan ülkelerin sosyo politik ve kültürel tarihini yansıttığı saptanmıştır. Gerome'un resminde Osmanlı kültürünün bir yansımasını oluşturan söz konusu logonun üzerinde bulunduğu çini, Ceylan'ın resminde tüketime dayalı sistemi, zenginliği yansıtan bir detaya dönüşmüştür. Ceylan söz konusu resmi ile geçmiş ve şimdiki zaman arasında bir köprü kurmuş ve bu köprünün üzerinden değişmekte olan sistem içerisinde değişmeyecek tek şeyin insanın yalnızlığı olduğunu vurgulamıştır. Arap Baharı resminde betimlenen erkek figürün, eser ismi bağlamında düşünüldüğünde çevresinden izole bir hayat sürdüğü, bir başka ifadeyle sosyal yalnızlık içerisinde bulunduğu yorumu da yapılabilmektedir.

Sonuç olarak yapılan araştırma ile sanatçının yaşamı ve eserleri arasında bir bağ kurulmuştur. Araştırmada incelenen resimler paralelinde sanatçının resimlerinde yalnızlığın birer konu olarak betimlendiği saptanmıştır. Sanatçının, yalnızlığı resmetmek yoluyla geçmiş ve şimdiki zamana ait konuları da eleştirel bir biçimde yorumladığı görülmüştür. Ayrıca yalnızlığın, Ceylan için bir sanatçı olarak geçmişi ve şimdiki zamanı yorumlamada vazgeçilmez sanatsal bir anlatım yolu olduğu sonucu çıkarılmıştır.

Kaynakça

Aksel, Selcan. (5 Ocak 2006). Uçta ve Estetik Bir Tören. *Cumhuriyet Gazetesi*, s. 14.

Antmen, Ahu. (28 Aralık 2005). Sanat Eleştirisi: Taner Ceylan / 'De – Kompoze'. *Radikal Gazetesi*, s. 24.

Aras, Ayşe Funda. (2002). An Meselesi. *Skala Dergisi*, 19, s. 51-56.

Asher, S. R., Hymel, S., Renshaw, P. D. (1984). Loneliness in children. *Child Development*, 55/4, s. 1456-1464.

Bardakçı, Murat. (16 Şubat 2014). İşte, Kanuni Süleyman'ın Evlât ve Torun Katli Raporu. Erişim: 07.09.2019. https://www.haberturk.com/yazarlar/murat-bardakci/922087-iste-kanuni-suleymanin-evlat-ve-torun-katli-raporu

Buluş, Mustafa. (1997). Üniversite Öğrencilerinde Yalnızlık. *Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 3/3, s. 82-90.

Çağlar, M., Parlar, Y. (28 Ekim 2014). Taner Ceylan. Erişim: 12.02.2020. https://guncellemeblog.wordpress.com/2014/10/28/taner-ceylan/

Çağlar, Defne. (2017). The Invisible Paint – Taner Ceylan. Erişim: 22.10.2019. https://www.basedistanbul.com/2017/02/03/the-invisible-paint-taner-ceylan/

Çakırlar, C., Delice, S. (2013). Spring Time. Claire Darow Mosier ve Bethanie Brady (Ed.). *The Lost Paintings*, s. 82. İtalya: Grafiche Damiani.

Çobankent, Yeşim. (28 Aralık 2002). Bu Erkekleri Giydir, Beni Tekrar Ara. *Hürriyet Gazetesi Cumartesi Eki*, s. 1-15.

De Jong Gierveld, J., Van Tilburg, T., Dykstra, P. A. (2006). Loneliness and Social Isolation. Anita L. Vangelisti ve Daniel Perlman (Ed.). *The Cambridge Handbook of Personal Relationships*, s. 485-500. New York: Cambridge University Press.

Diriöz, Ali Oğuz. (2011). Bağımsızlığından Günümüze Tunus'a Kısa Bir Bakış. *Ortadoğu Analiz Dergisi*, 3 / 36, s. 79-82.

Duran, Türkan. (2007). *I. Abdülhamid'in Kızı Esma Sultan'ın Hayatı (1778-1848)*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi, İstanbul.

Erten, Özlem İ. (2009). Sotheby's Çağdaş Türk Sanatı Müzayedesi'nde 1,307,400 Pound'luk Ciro Yaptı. Erişim: 14.02.2020. http://lebriz.com/pages/lsd.aspx?lang=TR&sectionID=5&articleID=496&bhcp=1

Holt-Lunstad, J., Smith, T. B., Baker, M., Harris, T. ve Stephenson, D. (2015). Loneliness and social isolation as risk factors for mortality: a meta-analytic review. *Perspectives on Psychological Science*, 10/2, s. 227-237.

İpek, Murat (1995). Yaşamını Sanata Dönüştürebilen Bir Sanatçı Taner Ceylan. *Anons Plastik Sanatlar Dergisi*, 53-54, s. 22 – 23.

Jones, Warren H. (1981). Loneliness and social contact. *The Journal of Social Psychology*, 113/2, s. 295-296.

Kök, S., Tekerek, M. (2013). Sokak Siyasetinden Sosyal Ağlara Yeni Aktivizm: Arap Baharı Deneyimi. Ahmet Hamdi Aydın, İsmail Bakan ve Mahmut Yardımcıoğlu (Ed.). *II. Bölgesel Sorunlar ve Türkiye Sempozyumu Bildiri Kitabı*, s. 59-65. Kahramanmaraş: Kahramanmaraş Sütçü İmam Üniversitesi.

Öğünç, Pınar. (1 Mayıs 2010). Domestik Ne Kadar Erotik. *Radikal*. Erişim: 21.04.2014. http://www.radikal.com.tr/hayat/domestik_ne_kadar_erotik-994537

Peplau, L. A., Perlman, D. (1998). Loneliness. *Encyclopedia of Mental Health*, 2, s. 571-581.

Romi, Nora. (24 Aralık 1995). Sosyeteyi Fena İşletti. *Milliyet Gazetesi Pazar Eki*, s. 1-3.

Sönmez, Ayşegül. (2005). "De – compoze" Bir Roman Sergi. *Milliyet Sanat Dergisi*, 561, s. 22-23.

Şimşek, Mahmut Sami. (31 Ocak 2010). Esma Sultan Osmanlı'nın İlk Kadın Padişahı Olacaktı. *Yeni Şafak Pazar Eki*. Erişim: 07.09.2019. https://www.yenisafak.com/yenisafakpazar/esma-sultan-osmanlinin-ilk-kadin-padisahi-olacakti-238683

Şişman, M., Turan, S. (2004). Bazı Örgütsel Değişkenler Açısından Çalışanların İş Doyumu ve Sosyal-Duygusal Yalnızlık Düzeyleri (MEB şube müdür adayları üzerinde bir araştırma). *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 5/1, s. 117 -128.

Türkiye Cumhuriyeti Dışişleri Bakanlığı. (2019). Cezayir'in Siyasi Görünümü. Erişim: 09.09.2019. http://www.mfa.gov.tr/cezayir-siyasi-gorunumu.tr.mfa

Zeytinoğlu, Emre. (1995). Taner Ceylan ile Bir Kez Daha Asri Zamanlar. *Hürriyet Gösteri*, Aralık/181, s. 44-45.

SANAT YAZILARI, 2020; (42): 105-118 / ARAŞTIRMA MAKALESİ

TİYATRODAN RESİM VE FOTOĞRAFA: BERTOLT BRECHT'İN YABANCILAŞTIRMA EFEKTİNİN YÜZEYDEKİ OLASILIKLARI

FROM THEATRE TO PAINTING AND PHOTOGRAPHY: THE POSSIBILITIES OF BERTOLT BRECHT'S ALIENATION EFFECT ON THE SURFACE

DR. ÖĞR. ÜYESİ **HAVVA DEMİRCAN**
Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü
altun.havva@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-8565-1480

Öz: *Alman şair, tiyatro yazarı ve yönetmeni Bertolt Brecht, 'epik tiyatroyu' özdeşleşme ve katharsise dayanan Aristotelesçi tiyatronun tam karşısında konumlandırmıştır. Brecht'in, tiyatro eserlerinde izleyiciyi fikirsel olarak aktif konuma getirmek, özdeşleşmeyi önleyerek olan bitenin 'gerçek' doğasını kavratmak amacıyla geliştirdiği 'yabancılaştırma efekti' tekniği, metin yazma aşamasından başlayan, sahneleme, kostüm ve oyuncunun tüm temsil etme biçimlerine müdahale eden bir yöntemler topluluğudur diyebiliriz. Bu makalede 'yabancılaştırma efekti' tekniğinin yüzeyde, resim ve fotoğraf sanatında uygulanabilme olanaklarına ilişkin bir araştırma yapılmıştır. Konunun resim ve fotoğraf olarak sınırlandırılması zamana, sürece ilişkindir. Brecht tiyatroda yapmak istediklerinin resim düzlemindeki karşılığını Brueghel 'de bularak ve resimleri üzerine yazarak yüzeyde bu denemelerin olabilirliğini desteklemektedir. Brecht'in Brueghel üzerinden düşündürdükleri bağlamında, yüzeyde yabancılaştırma yaratma yöntemleri neler olabilir? Bu makalede bir kaç yaklaşım üzerinde durulmuştur. Tuvalin ya da yüzeyin fizikselliğine dikkat çeken daha 'biçimsel' yaklaşımların yanı sıra Brueghel resimlerinde olduğu gibi, temanın ele alınış biçiminin imgelere ve mekana etki etmesiyle de yüzeyde yabancılaştırma sağlanabilmektedir.*

Anahtar Sözcükler: *Bertolt Brecht, Yabancılaştırma Efekti, Özdeşleşme, Resim, Fotoğraf.*

GELİŞ TARİHİ: 28.01.2020 | **KABUL TARİHİ:** 13.03.2020

Abstract: *The German poet, theatre writer and director Bertolt Brecht positioned 'epic theatre' directly opposite the Aristotelian theatre which is based on empathy and catharsis. The 'alienation effect' technique, developed by Brecht in order to bring the audience into an active ideological position and comprehend the 'true' nature of what is happening by preventing empathy, is a collection of methods starting from the text writing stage and interfering with every aspect of staging, costume and representation of the actor. This article presents a study conducted on the possibilities of applying the 'alienation effect' technique on the surface, in the arts of painting and photography. The topic is limited to painting and photography due to constraints of time and process. Finding the equivalent of what he wants to do in the theatre on the plane of painting in Brueghel and by writing on his paintings, Brecht supports the possibility of these trials on the surface. What could be the methods of creating alienation on the surface in the context of what Brecht made one think about via Brueghel? This article focuses on a few approaches. In addition to more 'formal' approaches that draw attention to the physicality of the canvas or surface, alienation can also be achieved on the surface through the effect of the way the theme is addressed on images and space, as in Brueghel's paintings.*

Keywords: *Bertolt Brecht, Alienation Effect, Empathy, Painting, Photography.*

Giriş

Bu makalede Bertolt Brecht[1]'in, tiyatro eserlerinde izleyiciyi fikirsel olarak aktif konuma getirmek, özdeşleşmeyi önleyerek olan bitenin 'gerçek' doğasını kavratmak amacıyla geliştirdiği 'yabancılaştırma efekti' tekniğinin yüzeyde, resim ve fotoğraf sanatında uygulanabilme olanaklarına ilişkin bir araştırma yapılmıştır. Burada vurgulanması gereken nokta, bu makalede, birçok felsefeci, sosyal bilimci, kuramcı tarafından, özellikle modern dünyanın insanlık halini tanımlamak için kullanılan 'yabancılaşma' kavramı yerine, Brecht'in belli tekniklerle kendi estetik yapısını oluşturmaya çalıştığı 'yabancılaştırma' kavramının yüzeydeki olanakları üzerinde durulduğudur. Konunun resim ve fotoğraf olarak sınırlandırılması, yani yalnızca yüzeye odaklanılması zamana, sürece ilişkindir. Tiyatroda zaman, dolayısıyla süreç vardır ve bu, duyguyu yaratmaya da durdurmaya da yarar. Resimde zaman yanılsaması yaratmak için sanatçılar farklı yöntemlere başvurabilirler, yüzeyde bunu aşmaya çalışabilirler ancak yüzeydeki zaman aslında devingen olmayan bir 'an'dır. Yine bu ve benzer sebeplerle heykel, üç boyutlu nesne, hazır nesne kullanımına dair örnekler, ya da performans, video gibi süreç içeren medyumlara da yer verilmemiştir. Kısacası bu çalışmada süreç vasıtasıyla 'durum'a aldığımız mesafeyi 'yüzey'de nasıl alıyoruz sorusu bağlamında kalınarak, yüzey çalışmalarının anlık durumları ile yaratılabilecek 'yabancılaştırma' üzerinde durulmuştur.

Yabancılaştırma[2] ve Yabancılaştırma Efekti

Yabancılaştırma efekti, Brecht'in epik tiyatrosunda metin yazma aşamasından başlayan, sahneleme, kostüm ve oyuncunun tüm temsil etme biçimlerine müdahale eden bir yöntemler topluluğudur diyebiliriz. 'Efekt'e yani yönteme gelmeden önce 'yabancılaştırma' kavramı nedir? sorusuyla başlamak önemlidir.

"İlk defa 1917 yılında Rus Biçimcilerinden Victor Sklovski tarafından tanımlanan yabancılaştırma, Brecht tiyatrosunun önemli kategorilerinden biri olmuş, daha sonra da sanat çözümlemelerinde sık kullanılan işlevsel bir terim haline gelmiştir." (Karacabey, 2009, s. 65). Bu terimimin tarihçesini yine aynı kitapta Sklovski şöyle anlatıyor: "Gündelik hayatta nesneleri yüzeysel algılarız, aslında oldukları gibi, gerçekte ne oldukları gibi görmeyiz. Şeyleri yeniden görebilmemiz için otomatikleşmiş "kör" algıyı aşmak zorundayız, bunu da ancak nesneleri ilkin yabancı kılarak yapabiliriz." (2009, s. 65). Tanıdık olanı, bildik olanı yabancı kılan bu süreç Sklovski'ye göre sanatın temel görevidir. Bu noktada 'yabancılaştırma' son derece ilkel bir varoluşa gönderme yapar gibi karşımıza çıkıyor. İnsanın, şeyleri ye-

---

[1] Eugen Bertolt Friedrich Brecht, Alman şair, tiyatro yazarı ve yönetmeni, epik tiyatronun teorisyeni. 10 Şubat 1898'de Augsburg'da doğdu. Marksizm etkisi altında yazdığı Tedbir isimli oyunu yasaklandıktan sonraki süreçte epik tiyatroyu kurdu. 1956 yılında hayatını kaybetti.

[2] 1936 yılına kadar Brecht, asal kavramı yabancılaştırma (verfremdung) ve yabancılaştırıcı (verfremden) yerine Entfremdung'u kullanmıştır. Jan Knoph bu terimlerin tarihçesini şöyle özetler: Entfremdung Latinceye kadar uzanan, uzun bir geleceğe sahip bir kavramdır. Köken anlamı bir şeyi devretmek, kendinden çıkarmak, satmak anlamına gelir. Verfremdung ise daha yeni bir sözcüktür (Karacabey, 2009, s. 66).

niden düşünürken yaşadığı sorgulayıcı süreç, Brecht'in ilgisini çekmiş olmalı ki, izleyicinin fikirsel olarak aktif, sorgulayıcı bir alana geçmesini hedeflediği epik tiyatroyu neredeyse bu kavram üzerine kurmuştur.

Brecht '*yabancılaştırma*' kavramını özdeşleşme ve *katharsise* dayanan Aristotelesçi tiyatronun tam karşısında konumlandırmıştır. Aristoteles, Politika adlı yapıtında "Tragedyanın ödevi, uyandırdığı acıma ve korku duygularıyla ruhu tutkulardan temizlemektir (katharsis)" diyerek aslında insan ruhuna faydalı olanın da bu olduğunu imler (2001, s. 22). Yani Aristoteles'e göre kişinin izlediği gösteride karakter ve durum ile yaşadığı özdeşleşim onu sağaltarak daha iyi bir insan olmasına, ruhunu arındırmasına (katharsis) yardımcı olacaktır. Trajik bir dış uyaranın bizi sağaltmasına sadece sanatta değil günlük hayatımızda da şahit olmuşuzdur. Hatta günlük yaşam kültürümüzün bir bölümünün temelinde bu duygunun farklı biçimlerini gözlemleyebiliriz. Engelli kişilere 'acımak', acımanın yarattığı arınma, engel sahibi olmamanın mutlak sevinci gibi karşıt gibi görünen duyguların çarpıştığına şahit olmuşuzdur. O halde katharsisin sağladığı arınma bireyi gerçekten daha iyi bir insana mı düşündürür, yoksa bu durum bir yandan da faydacı içsel bir alışverişi mi imler? Katharsisin tiyatroda iyiye hizmet edip etmediği ile ilgili Goethe'nin görüşü dikkat çekicidir:

> Goethe, katharsisi seyirci ile ilişkilendirmez; bilakis kısmî bir tesirle tutkuların "dengelenmesi" olarak görür. İdeal olan insandaki görev bilinci ile "idrak ve duygu" arasında bir mutabakat oluşudur. Bu tavır kimilerine göre katharsisin ilk defa gerçek manada anlaşılmasıdır. Sanatın ahlaki bir tesir üzerinde duruşu Goethe için nisbeten daha az anlamlıdır. Ona göre sanatın ahlak üzerinde bir etki yaratması mümkün değildir; yani bir trajedi seyircisi daha iyi bir insana dönüşmüş olarak eve gitmez (Duman, 2015, s. 263).

Bertolt Brecht, Marksist dünya görüşü çerçevesinde bu sorgulamalardan yola çıktığını söylemek yanlış olmayacaktır. Brecht sanatı ve hayatı birleştirmeyi ummuş, bu nedenle de özdeşleşmeye belli nedenlerle karşı çıkmıştır. *Epik Tiyatro* adlı kitabında, sergilenen olayları seyirciye yabancılaştırmak için uygulanabilecek koşulları ortaya koymakta ve bunu yapmanın seyircilerin oyunlaştırılan olaylara araştırıp inceleyen ve eleştiren bir tutumla yaklaşmasını sağlamak amacıyla yapıldığını anlatmaktadır. Kitapta, Aristotelesçi özdeşleşmeyi tanımlar ve özdeşleşimin karşısına yabancılaştırmayı çıkarır.

> Aristoteles'in tragedyanın amacı olarak belirlediği şey yani katharsis, bir başka değişle seyircinin sahnede izlediği korku ve acıma duygusu uyandıran kişi ve olaylarla özdeşleşerek korku ve acıma duygusundan arınması, toplum açısından küçümsenmeyecek bir önem taşır. Söz konusu arınma, kendine özgü ruhsal bir sürecin sonunda gerçekleşir ve bu süreç oyuncuların yansıladığı kişilerle seyircilerin özdeşleşmesi sürecidir (Brecht, 2011, s. 49-50).

Brecht, "tüm olayların temelinde saklı yatan toplumsal tavrı (gestus) yabancılaştırmak, yabancılaştırma efektinin amacıdır." diyerek aslında yabancılaştırmanın, sanat eseriyle sağlanabilecek yeni bir toplumsallık inşası olması gerektiğine vurgu yapıyor (2011, s. 182). Brecht'in kitabında Aristotelesçi dramatik tiyatro ile epik tiyatroyu seyirciyi dillendirerek

canlandırdığı kısım, toplumsal bir varlık olan bireyde, eserin yol açtığı dönüşümü anlatmak adına ilginç bir bakış açısı sunmaktadır.

> Dramatik Tiyatro seyircisi şöyle der: "Evet, bunu ben de yaşadım. –Ben de böyleyim. – Eh, doğal bir şey. – Ve hep böyle olacak bu. – Adamın durumu yürekler acısı, zavallı için çıkar yol yok. – Sanat buna derler işte: Her şey ne kadar doğal! – Ağlayanla ağlıyor gülenle gülüyor insan!"
>
> Epik Tiyatro izleyicisi ise şöyle der: "Bak, bunu düşünmemiştim işte! – Ee yeter artık! Adamın durumu yürekler acısı, bir çıkar yol var, göremiyor. Sanat buna derler işte: Her şey ne kadar şaşırtıcı! – Ağlayanın durumuna gülüyor, gülenin durumuna ağlıyor insan." (Brecht, 2011, s. 49-50).

Brecht'in epik tiyatroyu oluştururken maruz kaldığı eleştirilerden biri 'duygu' kavramı etrafında şekillenmiş olmalı ki -ya da kendisi bunu öncen cevaplamış da olabilir- katharsis karşıtlığının duyguya da karşı olup olmaması üzerine de yazmıştır. Acaba böyle bir yabancılaştırma, duyguların yadsınması anlamına mı gelir ya da gelmelidir? Brecht, bu soruyu tiyatroda yabancılaştırma efekti bağlamında:

> Özdeşleşmenin yadsınması duyguların yadsınmasından ileri gelmediği gibi, böyle bir sonuca da götürmez. Duyguların yalnızca özdeşleşmeye başvurularak sağlanabileceğine ilişkin o beylik güzelbilim estetik tarafından ileri sürülen tezin yanlışlığını kanıtlamak, Aristotelesçi olmayan oyun sanatının düpedüz görevidir. Ama Aristotelesci olmayan oyun sanatı da kendisi tarafından üretilip seyirciye iletilen emosyonları (duygu ve heyecan) titiz bir eleştiriden geçirmek zorundadır (2011, s. 52).

Şeklinde cevaplayarak aslında yabancılaştırmanın yeni türden bir duygu yarattığını iddia etmiş, daha doğrusu duygu yaratmanın sadece özdeşleşmeyle olabileceği yargısına karşı çıkmıştır.

Son olarak Brecht'in 1940 yılında yabancılaştırma üzerine söylediği klasik tanımını paylaşıp, kavramın yüzey üzerindeki olanaklarına geçmek daha etkili olacaktır. "Bir olayı ya da karakteri yabancılaştırmak demek, onu bir kez doğallığından, bilinip tanınmışlığından, akla yakınlığından sıyırıp almak, seyircide hayret ve merak uyandıracak bir kılığa sokmaktır." (Karacabey, 2009, s. 70).

Yabancılaştırma Efekti Yüzeyde Nasıl Sağlanabilir?

Bu makalenin temel sorunu, yabancılaştırma efektinin sürece dair olmayan, yüzey üzerindeki sanatlarda uygulanabilirliğinin sorgulanmasıdır ve bu sorgulama akla bazı sorular getirmektedir. Duyguyu yaratacak ya da durduracak olan resmin biçim dili midir, içeriğe dair olan şeylerin bütünü müdür? Soyut resmin dili ile yabancılaştırma sağlanabilir mi? Roland Barthes, *Yazının Sıfır Derecesi* adlı kitabında: "Biçem tam anlamıyla filizlenme türünden bir olgudur, bir mizacın dönüşümüdür." diyerek biçim dilinin ve içeriğin sanatçıda, onun kim olduğunda yattığını vurgulamıştır (2006, s. 18). Tıpkı Philip Guston'ın "Anti tarihsel konumda her sanatçı kendisidir." diyerek benzer bir şeyi kastetmesi gibi

(UCPress E-Book Collection. https://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft4x0nb2f0&chunk.id=d0e287&toc.id=&brand=ucpress). Bu iki tanımlama sanatçıların bu yabancılaştırmayı bilinçli mi bilinçsiz mi yaptıkları sorusuna cevap niteliği taşımaktadır.

Tüm bu sorgulamalara daha sonra değinmek üzere aslında Brecht, tiyatroda yapmak istediklerinin resim düzlemindeki karşılığını Brueghel[3]'de bularak ve resimleri üzerine yazarak bunun zaten olabilirliğini-denenebilirliğini ilk ağızdan desteklemektedir. Kendisi Brueghel'in *The Procession to Calvary (Calvari Alayı)* ya da *Landscape With The Fall of Icarus (İkarus'un Düşüşü Sırasında Manzara)* gibi bazı resimleriyle ilgili notlar almıştır. Bunlar kapsamlı metinler olmasa da Brecht'in bakış açısına dair ilginç bilgiler sunmaktadır. Brecht bu tablolarda, insan figürlerinin jestlerine ve davranışlarına (gesten ve haltungen) odaklanır, aynı zamanda bu figürlerin neredeyse habersizmiş gibi gözüktükleri geniş ve güzel doğa ile olan ilişkileri üzerine de yorumlarda bulunur.

Görsel 1. Pieter Brueghel the Elder, 1558, İkarus'un Düşüşü Sırasında Manzara / Landscape with the Fall of Icarus[4]. Royal Museums of Fine Arts of Belgium. Erişim: 30.12.2019. https://www.fine-arts-museum.be/fr/la-collection/pieter-i-bruegel-la-chute-d-icare?artist=bruegel-brueghel-pieter-i-1

Brecht, Görsel 1'de yer alan"*İkarus'un Düşüşü Sırasında Manzara*" adlı resim üzerine aldığı notlarda, bu resmi, trajik olanın pastorali hiç değiştirmemesi üzerinden ele alır.

> Bruegel'in resimsel karşıtlığının engin çalışmasını yapan bir kişi bilmelidir ki Bruegel tezatlarla hareket eder. İkarus'un Düşüşü'nde felaket öyle bir şekilde pastoral bir duruma girer ki açık bir şekilde ondan kesin bir şekilde ayrılır ve pastorale dair değerli

[4] Bu gizemli ve ünlü eser Brüksel müzesi tarafından 1912'de satın alınmadan önce adı neredeyse hiç duyulmamıştı. Genel olarak bu eserin Brueghel'in orijinal çalışması olmadığı muhtemelen onun çalışmasının bir kopyası olduğu düşünülüyor.

> iç görüler kazanılabilir. Felaketin pastorali değiştirmesine izin vermez, pastoral değişmemiş bir şekilde kalır, yok olmamış sadece biraz bozulmuştur.
>
> İkarus'un Düşüşü, bu efsanevi olayın küçük bir boyutu. Karakterler olaya sırtlarını çevirirler. Çift sürmek için gereken dikkatin hoş bir betimlemesi. Sağ ön planda balık tutan adam ve onun suyla özel ilişkisi devam etmektedir (Happierman. http://www.happierman.net/images/blog_pdf_brueghel.pdf Brecht on Theatre).

Tom Kuhn, "*Brecht reads Bruegel/Brecht Bruegel'i Okuyor*" başlıklı kapsamlı makalesinde yabancılaştırmayı yaratanın, aynı eserde hatta aynı anda yaratılan ikircikli durumlar olduğunu vurgulamaktadır.

> Brecht için yabancılaştırma, açıkça eskinin ve modernin birleşimiyle, coğrafyada ve kostümlerde, pastoral ve felaketin, trajedi ve komedinin üst üste binmesiyle, İkarus'un düşüşünün tarihselleştirilmesiyle ve o meşhur felaketten bihaber günlük kaygıların ve yaşamların devam ettiği dünyada özgün bağlama oturtulmasıyla elde edilir (2013).

Brecht'in Brueghel üzerinden düşündürdükleri bağlamında, yüzeyde yabancılaştırma yaratma yöntemleri neler olabilir? Bu makalede birkaç yaklaşım üzerinde durulmuştur. Birincisi tuvalin ya da yüzeyin fizikselliğine dikkat çeken daha 'biçimsel' yaklaşımlar ile elde edinilen yabancılaştırma, ikincisi ise Brueghel resimlerinde olduğu gibi, temanın ele alınış biçiminin imgelere ve mekana etki etmesiyle oluşturulan yabancılaştırma. Bu ikinci yaklaşım daha kavramsal düzeyde bir yabancılaştırma sağlamaktadır. Birinci yöntemdeki biçimsel yaklaşımlar kendisini daha kolay ele verirken kavramsal temelli ikinci durum biraz daha yoruma açık ve yöntemleri kendi içerisinde gizli denilebilir.

Brecht'in yabancılaştırma tekniği uygulamadaki temel amacı izleyicinin sahnedeki kişi ve olaylarla özdeşleşmesini durdurarak onu kendi yargısına ulaştırmak, seyirciyi fikirsel açıdan aktif hale getirmekti. Bu bağlamda bildiklerimizi ve yaklaşımlarımızı yeniden gözden geçirebilmemiz için oyunlarında trajik-komik, dehşet verici-zevk verici, normal-anormal gibi karşıtlıkları bir arada hatta aynı anda kullanarak yabancılaştırma yaratabiliyordu. Tam da bu noktada benzer bir yabancılaştırmayı, yaşamını tüm çıplaklığıyla fotoğraflayan Nan Goldin[5]'in fotoğraflarında hissedebilmekteyiz. Görsel 2'de Nan Goldin'in, eşinin kendisini dövmesi sonucu yüzünde oluşan deformasyonları kameraya doğrudan bakarak sergilediği fotoğrafında benzer bir etki var olmakta. Fotoğraf, yaşanan trajedinin izlerini tüm çıplaklığıyla gösterse de sanatçının yaklaşımında hiçbir duygu dilenme hissedilmediği gibi aynı zamanda eserde talep edilen bir acıma ya da kınama da yok gibidir. Bir yandan olanlara meydan okuyan ironik bir tebessümün de olmayışıyla fotoğraf, bakan ile arasında daha ilginç bir etkileşim kurmaktadır. Sanatçının kendisi de "Büyülemeden ve yüceltmeden, dünyamın tam olarak neye benzediğini göstermek istiyorum." diyerek bu düşünme biçimini desteklemektedir (Awarewomenartists. https://awarewomenartists.com/en/artiste/nan-goldin/).

---

[5] Nancy "Nan" Goldin (1953) son derece kişisel ve derin portrelemeleri ile tanınan Amerikalı fotoğraf sanatçısı. Çalışmalarında genellikle LGBT bedenleri, alt kültür, HIV krizleri vb hakkında araştırmalar yapıyor.

Görsel 2. Nan Goldin, 1984, Dövüldükten bir ay sonra Nan / Nan one month after being battered. Tate. Erişim: 08.01.2020. https://www.tate.org.uk/art/artworks/goldin-nan-one-month-after-being-battered-p78045

Bu bakış açısının ve yaklaşımın karşı cephesinde duran bir başka yaklaşımı fotoğraf sanatçısı Mehmet Turgut'un "*O Ben Olabilirdim*" başlıklı fotoğraf projesinde görebiliyoruz. Sanatçı, şiddete uğramış ve hayatını kaybetmiş kadınların imajlarını, sinema ve tiyatro sanatçısı kadınlarla yeniden canlandırarak yani onları makyajla dayak yemiş hale büründürerek fotoğraflıyor. Bu fotoğraflarda özdeşleşme arzusu Görsel 3'te de görülebileceği gibi şiddete uğrayan kadınların yaralarını taklit eden oyuncuların kullanılması ile zaten başlıyor. Goldin'in talep etmediği duyguyu, Turgut söke söke almak istiyor. Ancak görüntüdeki tüm trajediye, empati ya da toplumsal duyarlılık taleplerine rağmen neredeyse karikatüre dönüşmüş makyajlı kadınlar bu duyguları oluşturuyor mu tartışmaya açık bir durum oluşturmakdadır.

Görsel 3. Mehmet Turgut, 2013, O Ben Olabilirdim. Radikal. Erişim: 10.01.2020. http://www.radikal.com.tr/fotogaleri/hayat/o-ben-olabilirdim-1123735-5/?page=3

Bu noktada Goldin'in duyguyu durdurarak (bunu özenli makyajı, mimiği, takıları ve özenle taranmış saçıyla sağlıyor) bize sunduğu fotoğraf kadın erkek ilişkilerine dair daha ilginç sorgulamalara yol açmakta. Turgut'un fotoğrafları ise bize bu durum ne kadar kötü demek yerine bu duruma üzülmemiz ne kadar önemli önerisini getirmesiyle neredeyse kiç.

> Çek romancı Milan Kundera'nın konuyla ilgili ünlü bir gözlemi vardır. "*Kitsch*," der Kundera, "birbirinin ardı sıra iki gözyaşının dökülmesine sebep olur". İlk gözyaşı "Çimenlerde koşan çocukları seyretmek ne güzel," der. İkincisi "Çimenlerde koşan çocukları görüp de tüm insanlıkla beraber duygulanmak ne güzel," der. Demek ki, *kitsch*, gözlemlenen şeyden ziyade gözlemci hakkında bir şey söyler... *Kitsch* nesne bizi "böyle hissediyor olmam ne güzel, ne hoş" diye düşünmeye sevk eder. Tam da bu yüzden Oscar Wilde, Dickens'ın en iç bayıltıcı ölüm sahnelerinden biri için "Küçük Nell'in ölümüne gülmemek için insanın taş kalpli olması gerekir" demişti" (Scruton, 2015).

Brecht gibi Marksizm etkisinde sanat-hayat dönüşümü sağlamak isteyen avangardlar, yabancılaşma (yabancılaştırma değil) kavramına çok önem verirler. Peter Bürger, *Avangard Kuramı* isimli kitabının "*Avangard Kuramı ve Eleştirel Edebiyat İncelemeleri*" bölümünde, yabancılaştırma kavramına da değinir (2003, s. 57). Avangardın ortak üslup ilkesi olmadığını ancak avangard eserin yabancılaşmayı sağlaması gerektiğinden bahseder.

Bu noktada avangard Cobra[6] grubunun kurucularından sanatçı ve felsefeci Asger Jorn'un "*modifikasyonlar*" serisindeki çalışmaları da, tuvalin ve daha çok boyanın fizikselliği üzerinden denemelere dayanmakla birlikte oldukça kavramsal bir yabancılaştırmayı oluşturur. Tıpkı Brecht gibi Jorn da Marksizm ve sanat arasındaki ilişkiler üzerine düşünmüş, yazmış ve eser üretmiştir. "Cobra'nın temeli Marksizmin sanat alanına uyarlanmasıdır. Bu onlar için sanatın ve hayatın tamamıyla birleşmesi anlamına gelir." (Artun, 2009). Modifikasyonlarda Jorn, bilindik, hatta oldukça kiç ikinci el manzara resimleri üzerine, boyayla neredeyse karalama denilebilecek formlar çizmiştir. Bu seri onun siyasi görüşünün tam olarak yansımasıdır. "Resim Bitti. Onu siz de bitirebilirdiniz. Yolunuzdan dönün, bildiklerinizi unutun. Yaşasın resim" diyerek yüzeye tamamen yeniden bakmamızı zaten önermektedir (Hopkins, 2018, s. 185).

---

[6] Devrimci Sürrealizm hareketinin Fransız kanadının, Paris'te yeni gelişen Abstraction Lyrique akımına kapılması sonucunda, Belçikalı sürrealistlerle aralarında çatışma çıkar. Bunun üzerine 8 Kasım'da, Paris'te, Café Notre Dame'da toplanan ve Dotremont'nun Belçikalı devrimci sürrealistleri, sanatçı-filozof Asger Jorn'un Danimarkalı, ressam Constant'ın da Hollandalı "deneycileri" temsil ettikleri grup, diğer bazı Avrupa ülkelerinin avangard hareketlerinden de katılımlarla Cobra'yı kurarlar.

"Co-br-a", hareketin kurucularının yaşadıkları Kopenhag, Brüksel ve Amsterdam kentlerinin ilk harflerinin bir araya gelmesinden oluşmuştur. Aynı zamanda hem kutsal hem de öldürücü bir yılan olması dolayısıyla da Cobra adı benimsenir. Cobra, dağıldığı 1951 yılına kadar, aynı adla on sayı süren uluslararası bir dergi yayınlar (Artun, 2009).

Görsel 4. Asger Jorn, 1959, Tadilatlar-Endişe Verici Ördek / Modifications -The Disquieting Duck. Publicseminar. Erişim: 22.12.2019. https://publicseminar.org/2016/09/jorn/

Görsel 5. Asger Jorn, 1962, Bu Dünyanın Dışından- Ensor'dan Sonra / Ainsi s'Ensor / Out of this World – after Ensor. Artnews. Erişim: 22.12.2019. https://www.artnews.com/art-in-america/aia-reviews/strategic-vandalism-the-legacy-of-asger-jorns-modification-paintings-62687/

Jorn'un, *Ensor'dan Sonra* diye adlandırdığı resminde, Brecth'in Brueghel resimlerini tanımlarken kullandığı birçok kavramı rahatlıkla görebiliriz. Trajedi-komedi, bilinen- bilinmeyen, yaşam-ölüm vb (Görsel 5).

Yüzeyde yabancılaştırma yaratabilmek için başvurulabilecek bir başka yöntem, resmin malzemesine birebir gönderme yaparak onun fizikselliğini vurgulamaktan da geçebilir. Resimde boyanmamış tuvalin göründüğü bir alan bir yabancılaştırma yaratabilmekte, bakılan şeyin sonuçta fiziksel bir 'şey' olduğunu imleyebilmektedir. Şüphesiz bu deneme aynı zamanda resimde bir süreç, bir zaman kayması yaşattığı için de işe yarayabilir. Madde olarak tuvali görmek, resmi, resmin yapılmadan önce o yüzeyin tuval oluşuna götürmektedir. Hatta belki neredeyse anakronik diyebileceğimiz bir çeşit süreçsellik içermektedir.

Peki "yüzeyde yabancılaştırma sağlamak için her zaman figüratif yapıya mı ihtiyaç vardır?" sorusuna hayır cevabı verebilmemizi sağlayan ender örneklerden birisi Lucio Fontana'nın yapıtlarıdır. 1949'da resimlerini delmeye, sonrasında ise kesmeye başlayan Fontana bu tavrı ile resim sanatının geleneksel sınırlarından kurtulmayı amaçlamakta ve tuvale bir malzeme olarak yeniden bakmamızı da sağlamaktadır. Görsel 6'da arkasını gördüğümüz tuval artık (ve hala) bir resim midir? Fontana'nın bu çalışmaları, malzemenin kendisine birebir gönderme yapmasıyla oluşturduğu fiziksellik ile bir çeşit yabancılaştırma yaratmaktadır.

Görsel 6. Lucio Fontana, 1960, Beklenti / Expectation. Tate. Erişim: 11.12.2019. https://www.tate.org.uk/art/artworks/fontana-spatial-concept-waiting-t00694

Yine tuvalin ya da yüzeyin fizikselliğine dikkat çeken, ancak bunu Fontana'dan başka bir biçimde, figüratif dil ile sağlayan Baselitz akla gelebilmektedir. "Baselitz'in bu yöntemi, odağı resim konusundan uzaklaştırıp yapı ve ekspresif yüzeye yönlendirmek için imza niteliğinde bir araç haline gelmiştir." (Fineberg, 2014, s. 412). Sanatçı böylece izleyicinin dikkatinin resimsel öğelere çekildiğine inanmaktadır. Yine Susan Rotenberg'in kasıtlı olarak at imajının içini boşaltmak ve gücünü yok etmek için iki boyutlu düzleme indirgediği hatta daha da ilginci, bu at imgelerini insan modellere bakarak resmettiği tuvallerinde buna benzer bir yabancılaştırma olduğunu da söyleyebiliriz.

Görsel 7. Susan Rothenberg, 1975, İki Tonlu / Two-Tone.
Fineberg, Jonathan. (2014). *1940'tan Günümüze Sanat*. İstanbul: Karakalem Yayınları, s. 421.

"Susan Rotenberg, görüntüden daha çok tuvalin fizikselliğini vurgulamak için, görüntüyü geometrik bölmelerle, çizgilerle ya da kompozisyonu ikiye bölerek–tıpkı iki tonlu'da (Two Tone) olduğu gibi- bir şekilde kesmiştir." (Fineberg, 2014, s. 421). Gerek Baselitz'in çalışmalarının gerekse Rotenberg'in Görsel 7'de yer alan çalışmasının Brechtvari yani Marksizm etkisinde ve tamamen politik amaçlı bir yabancılaştırma peşinde olduklarını söylemek zordur. Ancak iki sanatçının da izleyici ve tuval arasına belli bir 'mesafe' çekerek duyguyu durdurdukları ve yeniden bakmaya davet ettikleri noktada yabancılaştırma yarattıkları söylenebilir.

Sonuç olarak verilen örneklerle "yabancılaştırma efekti"nin yüzey üzerinde denenebilirlikleri ve olanakları olduğu görülmüştür. Zaten metinde de bahsedildiği gibi Brecht, ilk ağızdan Brueghel resimleri üzerinde bu bağlamda incelemeler de yapmıştır. Verilen örnekler ile özdeşleşimden değil mesafe almaktan yana olan sanatçıların, belli yöntemlerle duyguyu durdurmak için yaptıkları teknik ya da tekniğin yol açtığı kavramsal, ya da imgesel dizilimlerin yol açtığı kavramsal müdahaleler incelenmiştir.

Bu metinde kötü resim (bad painting) ya da kiç vasıtasıyla ulaşılabilecek yabancılaştırma üzerinde durulmamıştır. Aslında kötü resim ve kiç de yarattığı duyguyu öyle büyütür ve abartır ki karikatürize olan duygu ortada trajedya bile olsa komik, gülünç bir duyguya dönüştürür çoğu zaman. Hissetmenin ağırlığından kaçınmak için inşa edilmiş gibi görünen post-modernitenin kavramlarından *parodi* ile de bir çeşit yabancılaştırma yakalamak tabii ki mümkündür. Bu tip örneklerden Brechtvari bir dönüşüm yaratıp yaratmadıkları tartışılabilir oldukları için bilinçli olarak uzak durulmuşsa da üzerlerinde özel bir çalışma yapılması da ayrıca mümkündür.

Kaynakça

Aristoteles. (2001). *Poetika*. (İ.Tunalı, Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.

Artun, Ali. (2009). Sanat ve 1968 Baharı Bir Kronoloji. Erişim: 03.01.2020. http://www.aliartun.com/yazilar/sanat-ve-1968-bahari-bir-kronoloji/

Awarewomenartists. Erişim: 24.12.19. https://awarewomenartists.com/en/artiste/nan-goldin/

Barthes, Roland. (2006). *Yazının Sıfır Derecesi*. (T.Yücel, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Brecht, Bertolt. (2011). *Epik Tiyatro.* (K. Şipal, Çev.). İstanbul: Agora Kitaplığı.

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

Duman, Mehmet Akif. (2015). İlk Kathartiker Thespis'ten, Aristoteles'in Kabusu Antiphon'un Konuşmalarındaki Kathartik Yapıya Yahut (Aritoteles'in Bir Türlü Gerçekleşmeyen Metamorfozu. *SDÜ Fen Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 34, s. 259- 278. Erişim: 22.11.2019. https://dergipark.org.tr/tr/download/issue-file/1145

Fineberg, Jonathan. (2014). *1940'tan Günümüze Sanat.* (S. Atay, G. Erinç Yılmaz, Çev.). İstanbul: Karakalem Kitabevi.

Happierman. Erişim: 03.01.2020. http://www.happierman.net/images/blog_pdf_brueghel.pdf BrechtonTheatre

Hopkins, David. (2018). *Modern Sanattan Sonra*. (F. Candil Erdoğan, Çev.). İstanbul: Hayalperest Yayınevi.

Karacabey, Süreyya. (2009). *Brecht'ten Sonra*. Ankara: De Ki Yayınevi.

Kuhn, Tom. (2013). Brecht reads Bruegel: Verfremdung, Gestic Realism and the Second Phase of Brechtian Theory. *University of Wisconsin Press*,105, s. 101. Project Muse. Erişim: 20.12.2019. https://muse.jhu.edu/article/502886/pdf

Scruton, Roger. (2015). Kitsch'in Dayanılmaz Çekiciliği. (A. Boren, Çev.). *Skopbülten*. Erişim: 16.12.19. https://www.e-skop.com/skopbulten/kitschin-dayanilmaz-cekiciligi/2273

UC Press E-Book Collection. Erişim: 14.04.2020.
https://publishing.cdlib.org/ucpressebooks/view?docId=ft4x0nb2f0&chunk.id=d0e287&toc.id=&brand=ucpress

SANAT YAZILARI, 2020; (42): 119-140 / ARAŞTIRMA MAKALESİ

SANAT VE TASARIMDA SİNESTEZİ ETKİSİ: ÇOKLU ALGI YARATMAK

SYNESTHESIA EFFECT IN ARTS AND DESIGN: MULTI SENSORY APPEALS

DOÇ. DR. **GÜLÇIN CANKIZ ELİBOL**
Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı
gcelibol@hacettepe.edu.tr
ORCID ID: 0000-0002-6529-2855

DOÇ. **ZUHAL BOERESCU**
Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü
zuhalbr@gmail.com
ORCID ID: 0000-0003-3946-4438

Öz: *Bu çalışma, sinestezi kavramını, bilimsel tanımlamalar ile ele almakta ve sanat alanlarındaki karşılıklarını irdelemektedir. Çalışmanın odağını oluşturan sinestezi kavramı, en temel anlamıyla çoklu/bütünleşik algı olarak ifade edilebilecektir. Günümüzde sinirbilim alanının araştırma konuları arasında yer alan bu olgunun ve dolayısıyla bu tür deneyimler yaşayabilen bireylerin –sinestetlerin-, sanat alanında ne gibi çıktılar ortaya koyduğu da çalışmanın bir alt konusudur. Öte yandan çalışma, yalnızca bu yöndeki deneyimlerin sunulmasını değil; bu kavramının disiplinlerarası konumuna değinmeyi ve birden çok duyuya hitap eden sanat eseri ve tasarımların bu çerçevedeki rolünü incelemeyi de hedeflemektedir. Bu amaçla, sinestezi kavramı genel anlamda incelenmiş; sanat ve tasarım disiplinleri arasındaki konumu irdelenmiş ve çoklu duyumsamaya dayalı değerlendirmeler, bu kapsama örnek gösterilebilecek eserler ve tasarımlar üzerinden gerçekleştirilmiştir.*

Anahtar Sözcükler: *Sinestezi, Çoklu algı, Sanat, Tasarım, Duyum, Algı.*

GELİŞ TARİHİ: 04.03.2020 | **KABUL TARİHİ:** 06.05.2020

Abstract: *This study, approaches the notion of synesthesia within the scope of scientific definitions and discusses its corrspondences in fields of art. The notion of synesthesia, which forms the basis of the study, can be defined as multi-sense or a union of senses, in the most general use. This notion,which is among the study areas of neuroscience today, and the outputs of such individuals –synesthethes- are also among the sub-topics of the study. Also, the study not only aims to reveal such outputs, but also tries to discuss its interdisciplinary position and the role of art works and designs that trigger multiple senses. For this purpose, synesthesia is dealt in a general manner, its role within the fields of arts and design is discussed, and multi sensory appealing experiences were assessed through such art works and designs.*

Keywords: *Synesthesia, Multi-sense, Arts, Design, Sensation, Perception.*

Giriş

Gözlerimizle görüp, kulaklarımızla duyarız. Bu duyu modalitelerinin her biri için, içinde uyarıcıları algıladığımız ve bu uyarıcıların beyne iletildiği ayrı birer kaynak bulunmaktadır. Bir duyu aracılığı ile algılanan ve bir diğeri ile devam eden algılamalar için ise bu modalitelerin çoklu kullanımları (*cross-refer, çapraz ilinti*) gerekli olmaktadır. Algıların birbirini etkilemesi de söz konusu olabilmektedir. Örneğin bir ses, dokunma duyusunu (gerçekten hissetmek koşulu karşılanmadan da olsa) harekete geçirebilecek; benzer şekilde bir görüntü, tenimizde dokunuş hissi yaratabilecektir. Bu çoklu algıların tamamı, dünyayı daha iyi algılamak yolunda iç ve dış ortamlarımızın yansıttığı birlikteliklerdir. Bu etkilenme ile birlikte bir duyu modalitesi, bir diğerini tetikleyebilmektedir (Cytowic, 2002, s. xi, xii).

Tıp alanında yaklaşık 300 yıldır bilinen ve günümüzde sinirbilim alanının inceleme konularından biri olan sinestezinin sözcük olarak anlamı, "birleşik/bütünleşik algı"dır. Yunanca'da syn (birleşik) sözcüğünün, *aesthesis* (algı) sözcüğü ile birleşmesinden meydana gelmiştir. Renkleri duymaya, biçimlerin tadını almaya veya hayal etmesi dahi çok büyük bir kesim için zor olan birçok birleşik algıyı algılamaya yarayan nadir bir kapasiteyi tanımlar (Cytowic, 2002, s. 2). Çoklu duyumsama olarak tanımlanan sinestezi, dış etkenler tarafından her duyuya yönelik fiziksel bir uyarı olmadığı halde, bir ya da birden fazla farklı duyunun aynı anda algılanması durumu olarak tarif edilebilir. Bu durumda olan kişilere ise sinestet adı verilmektedir. Sinestetlerin, görme, duyma, dokunma, tatma ve koklama gibi duyulara yönelik deneyimledikleri göstergeleri, sinestet olmayan bireylerden çok daha farklı ve derinlikli algıladıkları ve anlamlandırdıkları söylenebilecektir (Öçal, 2010, s. 1-2). Sinestet bir kimse, bir müzik eserini yalnızca duymakla kalmayıp, "*sivri uçlu, renkli üçgenlerin parıldamaları gibi*" şeklinde tanımlayabilecektir. Veyahut kırmızı rengi yalnızca görmeyecek, kokusunu da alabilecektir (Cytowic, 2002, s. 2).

Cytowic'e göre sinestezinin anormal bir durum olarak görülmesinin sebebi, istatistiki olarak nadir görülüyor olmasıdır. Bu konuda asıl dikkat çeken unsur ise ortaya çıkan algının sinestet bir kimsede yıllar içinde değişmeden kalmasıdır. Gidilebildiği kadar geriye gidilen tüm hatırlamalarda bu algı birleşimlerinin değişmeden kaldığı bildirilmiştir (2002, s. 2).

Bu duyu birlikteliği, kimi zaman 'gerçek' bir anlam da içerir hale gelebilmektedir. Benzetme içeren konuşmalarda geçen, kırmızının 'sıcak' bir renk olması, kimi peynirlerin 'keskin' bir tada sahip oluşu, 'tatlı' insan kavramı ve 'sıcak' tartışmalar gibi. Ancak, az sayıda insan '*ne dediğini görüyorum*' tabirinin gerçekliğini deneyimlemektedir. "Gevrek, sarı bir sesi vardı kolları dışarı taşan bir alev gibi" veya "nanenin camdan sütunlar gibi serin bir tadı vardır", veyahut "limonun tadı, tırnaklarla dolu bir yatağa ellerini koymak gibidir." şeklindeki ifadeler işte bu kavramın, yani sinestezi denen çoklu algının örnekleridir (Cytowic, 2002, s. 1). Burada, özellikle edebiyat alanında yer bulan teşbih (benzetme) gibi kavramlarla olan ilişki akla gelmektedir. Teşbih yani benzetme, anlatımı güçlendirmek amacıyla, aralarında

ortak nitelik bulunan iki varlık ya da kavramdan, ortak nitelik yönünden güçlü olandan zayıf olana aktarma yapılması olarak tanımlanabilecektir (Türk Dili ve Edebiyatı. https://www.turkedebiyati.org/soz_sanatlari/tesbih_soz_sanatlari.html). Tam bir benzetmede benzeyen, benzetilen, benzetme yönü ve benzetme edatı olmak üzere dört temel unsurun bulunması öngörülür (Söz Sanatları. https://www.dilbilgisi.net/soz-sanatlari-konu-anlatimi/). Sinestezide de benzetme eylemi söz konusudur. Ancak benzeyen ve benzetilen kavramlar arasında bilimsel olarak kabul görmüş bir ortak nitelik olması ve bu iki kavramın nitelik yönünden güçlü ve zayıf olarak değerlendirilmesi bir zorunluluk değildir. Öte yandan, sinestezide sözel yolla benzetme yapılması her koşulda geçerli bir eylem olarak karşımıza çıkmamaktadır. Kimi zaman algılanan unsurların zihinde yarattığı etki yalnızca bir imge veyahut bir renk, bir ses olabilecektir. Benzetme, oluşan bu imgelerin anlatımında kullanılan bir araç durumunda da kalabilecektir. Bu anlamda sinestezi, bir söz sanatı, daha özelinde bir benzetmeden farklı görülmüştür.

Sinestezinin her yönü henüz tam olarak aydınlatılamamış olsa da sinestezinin, sanatsal alanlarda başarılı çalışmalar ortaya konmasına olanak verdiği görüşleri bulunmaktadır. Tarihte ünlü müzisyenler, ressamlar, şairler bu tür sinestezik deneyimler yaşadıklarını belirtmişlerdir (Sinestezi. https://www.psikolojik.gen.tr/sinestezi.html).

Grossenbacher ve Lovelace'a göre, sinestezi bir strateji veya yaklaşım değil; istem dışı gerçekleşen, canlı, duyusal bir deneyimdir ve insanların sadece küçük bir bölümü bunu deneyimleyebilmektedir. Sinestetler, bu deneyimleri genellikle çocukluk çağından itibaren rutin olarak yaşamaktadır ve birçok sinestet, diğer birçok insanın bu tür duyusal deneyimler yaşamadığını öğrendiklerinde büyük şaşkınlık yaşamaktadır (2001, s. 36).

"Sinestezi, sinestet olmayanlar tarafından kolaylıkla anlaşılamayan bir bilinç deneyimidir. Tüm bilinç deneyimlerinde olduğu gibi üçüncü kişiler tarafından gözlemlenemez ve deneyimlenemez." (Öçal, 2010, s. 4).

Başta Sinirbilim ve Bilişsel Psikoloji olmak üzere çeşitli alanlarda üzerinde çalışılmakta olan; alandaki kimi kaynaklarda kabul görse de kimilerinde gerçekliği ve pozitif bilimler kapsamındaki geçerliliği halen tartışılan ve metafizik bir konu olarak değerlendirilebilen bu konu, bu çalışmada yalnızca sanatla bağlantısı bakımından ele alınmıştır. Sinestezi kavramı ile kastedilen, Bilişsel Psikoloji ve Sinirbilim alanında yaygın olarak çalışılan 'çoklu algı' terimidir. Bu kavram belirtilen alanların çalışma konuları arasında yer aldığından, gerçekliğinin ispatlanması veyahut mevcudiyetinin reddi gibi yönlere gidilmemiş; çalışma yalnızca sanatsal bir çerçevede sunulmuştur.

Bu kapsamda, çalışma, bu kavramının sanat ve tasarım ile olan ilişkisine odaklanarak, bu kavramının sanat alanındaki disiplinlerarası konumuna değinmeyi ve birden çok duyuya hitap eden sanat eseri ve tasarımların bu çerçevedeki rolünü incelemeyi hedeflemektedir. Bu amaçla, sinestezi kavramı yalnızca sanat ve tasarım disiplinleri arasındaki konumu

açısından irdelenmiş ve çoklu duyumsamaya dayalı değerlendirmeler, bu kapsama örnek gösterilebilecek eserler ve tasarımlar üzerinden gerçekleştirilmiştir.

Sinestezi Kavramı ve Sanat Alanındaki Konumu

En temel anlamıyla, eş zamanlı çoklu duyumsama olarak tanımlanabilecek olan sinestezi, Hubbard ve Ramachandran tarafından, uyarılan bir duyu ile uyarılmamış olan bir başka duyunun veya duyuların da beklenmedik deneyimler yaşaması durumu olarak tanımlanmıştır (2005, s. 509).

Sinestezinin, ikili ve çoklu olmak üzere birçok türü bulunmaktadır. Kimi bireyler sözcükler ile renkleri bağdaştırabilmekte; kimileri seslerle renkleri ve formları bağlayabilmekte; kimileri bir rengin kokusunu aldığını belirtirken, kimileri de bir kokunun rengini algılayabilmektedir.

Grossenbacher ve Lovelace'a göre, sinesteziye sebep olan bu anlamsal ve sembolik uyartılar, bilişsel süreçlerin incelenebilmesi için de çıkarımlar doğurmaktadır. Örneğin, harf-renk sinestezisinde, algılanan rengi belirleyen unsur, harfin kimliğidir. Buna karşın, yazılı harfler için birçok sinestet için, harfin nasıl yazıldığının –örneğin büyük harf veya küçük harf yazılmasının- harfin rengi üzerinde bir etkisinin olmadığını rapor ettiği belirtilmektedir. Benzer şekilde, sözlü anlatımdaki harfler için ise ifade esnasındaki sesin -örneğin kadın veya erkek sesi olmasının- harfin rengi üzerinde bir etkisinin olmadığı belirtilmektedir (2001, s. 37).

En yaygın formunun, duyma duyusu ile renklerin ilişkilendirildiği tip olduğu belirtilmektedir. Bireyler renklerde çeşitli sesler ve müzikler algılamaktadır. Bir algı fenomeni olarak tanımlanabilecek sinestezinin bir tipi olan renk sinestezisinde renk, algılayıcının görsel değil görsel olmayan algılarıyla algıladığı bir olgu durumundadır (van Campen ve Froger, 2003, s. 291).

İkili sinestezi tiplerinden bir diğeri, yukarıda kısaca değinilen grafem/yazıbirim/harf-renk ilişkili sinestezidir. Bu tip sinestezide bireyler, bir sözcüğe çeşitli renkler atfedebilmektedir. Bu tipe yönelik olarak 52 sinestet üzerinde gerçekleştirilmiş olan kapsamlı bir çalışmada (Brang ve diğerleri, 2001, s. 1357), sinestetlerin benzer formlu harfleri, benzer sinestetik renklerle ilişkilendirdikleri; yani, ilişkilendirilen renkler ve grafemler/yazıbirimler arasında belirgin bir korelasyonun olduğu görülmüştür. Araştırma sonuçlarının, ayrıca, sinestezinin, okuma öncesi dönemde ortaya çıkmaya başladığı görüşü ile de uyumlu olduğu belirtilmiştir. Hatta okuma öncesi dönemde bu renklerin belirli şekiller ile ilişkilendirildiği ve zaman içinde grafemlere/yazıbirimlere yönelik olarak yeniden tanımlandığı da aynı çalışmada ortaya konmuştur.

Kimi çalışmalarda ise aynı tip sinestetlerin farklı deneyimler sunabildikleri; örneğin, sözcük-renk ilişkili sinestetlerin zihinlerinde, aynı sözcük için farklı renklerin canlanabildiği belirtilmiştir (van Campen ve Froger, 2003, s. 291).

Bir başka araştırma kapsamında sinestezinin varlığı ve gerçekliğinin ortaya konabilmesi amacıyla yapılan deneysel çalışmalarda, sinestetik tutarlılığın, duyusal belleğin incelenmesine yönelik bir yöntem olan *Kısmi Bildirim* paradigmasındaki performans ile anlamlı düzeyde ilişkili olduğu bildirilmiştir (Rothen, Seth ve Ward, 2018). Çalışmada ayrıca, sinestezinin, duyusal bellek performansını her zaman artırmasa da hedefe ilişkin farkındalığının yüksek olduğu durumlarda, bu performansı geliştirebildiği buradan hareketle iki sürecin ilişkili olabileceği belirtilmiştir.

Sinestezinin tespiti ve olgunun gerçekliğini kanıtlamaya yönelik sınırlı sayıdaki çalışmada, kişisel raporlama, kişisel raporlamaya göre tanı koyma, beyin görüntüleme ve tutarlılık testleri kullanılmakta (van Campen ve Froger, 2003, s. 291); fiziksel ve nesnel kanıtlar bulmak amacıyla PET (Positron Emission Tomography/Pozitron Yayılımlı Tomografi) gibi beyin görüntüleme tekniklerinden faydalanılmaktadır (Öçal, 2010, s. 6).

Sinestezi çalışmaları, sanatta ve bilimde disiplinlerarası bir yaklaşım gerektirmektedir ve bu yaklaşımla karakterizedir (van Campen ve Froger, 2003, s. 291). Yani, sinestezi kavramının anlaşılması ve incelenmesi, süreçte birçok farklı algının devrede olması sebebiyle, gerek sanatta ve gerekse bilimsel çalışmalarda farklı disiplinlerin bir araya gelmesini gerektirmektedir. Nitekim bu çalışmanın omurgasını oluşturan amaç, sinestezinin sanat üzerinden irdelenmesi ve birçok duyuya hitap eden eserlerin ve tasarımların bu bakış açısıyla değerlendirilmesidir.

Bu değerlendirmenin mevcut durumda gerçekleşmesi bilimsel yöntemler ile oldukça güçtür. Bu çerçevede, Sinirbilim çalışmalarının henüz bu kadar karmaşık (üst düzey) bilişsel işlevlerin işleyiş mekanizmasını açıklamaktan uzak olduğu da göz önünde bulundurularak, yapılan değerlendirmeler, bu kavramın gerçekliğinden ziyade sanat alanındaki etkileri ile sınırlı tutulmuştur.

Tarihsel sürece bakıldığında, sinestezi bağlantılı sanatsal deneyimler üzerine belirtilen kapsamla sınırlı olmak üzere çeşitli aktarımlar ve çalışmaların bulunduğu görülmektedir.

Pisagor (M.Ö. 570 – 495), yayların uzunluğu ile ardışık oktavları ilişkilendirerek müzikteki armoninin matematiksel ifadelerini keşfetmiştir. Bu keşif, matematik kurallarının yanı sıra, renklerin ve seslerin de bağlantılı olabileceği düşüncesinin ortaya çıkmasını sağlamıştır (van Campen, 1999, s. 9).

Platon (MÖ 427 – 347) döneminde ise *melodi* kavramının, *renkli* veya *renklendirilmiş* olarak tabir edildiği belirtilmektedir. Yani, resim ve müzik konusu, renk-form, ışık-müzik, renk-ses gibi ilişkileri kapsamaktadır. Antik Yunanlılar ise bilinen yedi gezegenin çağrışım oluşturmasıyla ilk defa yedi bölümden oluşan bir renk skalası yaparak, her rengi bilinen yedi ses ile eşleştirmişlerdir. Aristoteles (MÖ 384 – 322)'nin Renk Teorisi olarak bilinen bu renk

skalasındaki renkler, müzikteki tonal aralıkların konsonantlarına aktarılmıştır (Önal, 2018, s. 100).

Zamanla, renk armonisi ile müzikal armoninin ilişkilendirilmesinin yanı sıra, iki sistemi entegre eden yazılı sistemler de devreye girmiştir. Newton (1643 – 1727), bu problemi, renk armonisi ve müzikal armoninin, ışık ve ses dalgalarının frekansları ile ilişkili oldukları kabulü ile çözmeye çalışmıştır. Newton'un bu teorisine dayanarak, Fransız matematikçi Louis Bertrand Castel, 1720'de, bir müzik aleti olan renkli klavseni (*clavecin oculaire - color harpsichord*) geliştirmiştir (van Campen, 1999, s. 9). Konser salonlarında orglarla gerçekleştirilen ilk sinestetik performanslar ise 19. yüzyılın sonlarında görülmüştür. Bu süreçte, sinestetik performansların toplumun algısı üzerinde bir role sahip olup olmadığı konusu ise psikoloji alanının bir sorusu olarak ortaya çıkmıştır (van Campen, 1999, s. 10).

19. yüzyıla gelindiğinde ise müzikal analojinin, görsel sanatların ve müziğin birbirleriyle olan alışverişleri sonucunda yeniden üretilen yapıtların ortaya konmasını sağladığı görülmektedir. Resim sanatçıları, çalışmalarındaki göndermeleri sadece müzikal düzenlemelerinde kullanmamış; müzik partisyonlarında da görsel ifadelere yer vermiş ve yeni yapıtlar üretmişlerdir. Görsel ve işitsel sanatlar arasındaki ilişkinin arandığı çalışmalarda da resim ve müziği fiziksel ortamda birbirine yakınlaştıran renk ve ses yapıları üzerinde durulmuş; resim sanatının natüralist tavırdan soyut bakış açısına yönelişi, soyut bir sanat olan müzikle bağını kuvvetlendirmiştir (Önal, 2018, s. 99-103). 19. ve 20. yüzyıllarda yaşamış önemli sinestet bestecilere örnek olarak Alexander Scriabin (1871-1915), Rimsky-Korsakov (1844-1908), Jan Sibelius (1865-1957) ve Olvier Messiaen (1908-1992) verilebilir (Berman, 1999, s. 19).

Yine 19. yüzyılda, *Gesamtkunstwerk (Total Work of Art – Bütünlüklü Sanat Eseri)* anlayışı, birçok sinestezi temelli sanatsal deney için önemli bir motivasyon olmuştur. Gerek sembolistlerin, gerekse soyut sanatın erken temsilcilerinin, 1880-1930 yılları arasında sinestezi üzerine yapılmış olan psikoloji temelli yayınlar ile eşzamanlı büyüyen bu kavrama olan ilgileri de dikkat çekicidir. O dönemin bir sanatçı grubu olan *Der Blaue Reiter,* ressamlar, besteciler, dansçılar ve tiyatroculardan oluşan bir grubun ele alındığı ilk sinestetik deneyini sergilemiştir. Grup, *Gesamtkunstwerk*, dışavurumun özgürlüğü (soyutlama) ve tinsellik (soyut sanatın müzik-benzeri ideali) yaklaşımlarıyla, tüm sanatların birleşimine odaklanmıştır. Kandinsky'nin, *On the Spiritual in Art (Resimde Ruhsallık Üzerine)* ile formüle ettiği sinestezi teorisi, bu deneylerin zeminini oluşturmuştur. Kandinsky, sinesteziyi, deneyimin bir duyudan diğerine aktarıldığı bir olgu olarak tanımlar. Bauhaus'ta verdiği derslerde, piyanonun tellerini insan bedenindeki sinirlere benzetmiştir. Yan yana duran iki piyanonun birinde vurulan bir notanın, yandaki piyanoda aynı nota olarak tınlayacağını, yankılanacağını söyler. Kandinsky, döneminin akademik dünyasında, bütünleşik algı ve doğrudan algı üzerine yapılmakta olan bilimsel tartışmalardan fazlaca haberdardır ve sinestezi teorisini, dönemin çağrışımcı psikologları karşısında açıkça savunmuştur (van Campen, 1999, s. 9-10).

Bu ilişkilerin yine sanattaki karşılıklarından biri olarak, Marks, şair Charles Baudlaire'in, *Salon* de 1846 olarak bilinen resim sergisinde, renklerle ilgili olarak, "renkte armoni, melodi (ezgi), kontrpuan (farklı melodileri birbirlerine uydurma) vardır" ifadesini kullandığından bahseder. Baudelaire'in aynı metinde, gül tonlarının kırılganlığından (*fragile rose tones*), ve turuncunun kalabalıklığından (*throng of orange*) bahsettiğini de bildirmiştir. Marks'a (1984) göre Baudelaire, sinestezi yoluyla sözcükleri kullanarak sergideki tablolarda kullanılmış olan renkleri müziğe dönüştürmektedir. Zira sinestezi, sanatta duyuların birleştirilmesine, duyuların psikolojik olarak birleştirilmesi vasıtasıyla hizmet eder. Nitekim şiir, resim, müzik, heykel, dans gibi farklı sanat dalları, farklı duyulara hitap etmektedir ve sinestezi, farklı duyular arasında bağlantı kurarak sanatsal formlar arasında benzerlikler ve farklılıkların yakalanmasını sağlayabilmektedir (1984, s. 427).

Sinestetik deneyimlerin doğrudan sanatçı tarafından aktarıldığı bir çalışmadasanatçı kendi deneyimlerini, bu etki ile ortaya koyduğu eserleri üzerinden aktarmıştır (Steen, 2001). Şekil, renk, tekstür ve diğer öğeler aracılığıyla gerçekleştirdiği aktarımlarında, bu eylemleri önceleri sinestezi kavramının varlığını dahi bilmeden yaptığını, daha sonra bu kavramla tanışması ile birlikte bu eserleri anlamlandırdığını ve yorumladığını belirtmiştir. Steen, *Michael at Wolf Howl Pond* adlı eserinde, eşi ve bir arkadaşı ile rüzgarsız ve sessiz bir gecede, bir göl kenarında, bir doğa sever ve doğa fotoğrafçısı olan arkadaşlarının kurt uluması sesi çıkarmasıyla birlikte zihninde oluşan kırmızı notalarla sonlanan doygun yeşil kompozisyonu resmettiğini anlatmıştır. Sanatçı, sinestezinin yaklaşık 300 yıldır bilinmekte olduğunu ve ortaya konan bilimsel çalışmalarda bir hayal ürünü olmadığının ortaya konduğunu belirterek; bizlere, *geçmişten günümüze hangi sanatçılar bu yönlerini kullandılar?, bu yönlerini kendi kendilerine keşfedebilmişler miydi?, ortak sinestetik görüler nelerdir? ve renkler, şekiller ve diğer tetikleyiciler arasında bir korelasyon var mıdır?* gibi, her biri ayrı birer araştırma konusu olabilecek nitelikteki sorguları bırakmıştır (2001, s. 205-207).

Günümüzde ise görüntü ve ses üretimi üzerine yeni dijital teknolojilerin ortaya çıkmasıyla, sanat dallarının birleşmesi, bütünleşmesi anlayışı bir kez daha gün yüzüne çıkmıştır (van Campen, 1999, s. 9).

Güncel Sanat ve Çoklu Algı Deneyimleri

Günümüz sanatı geçmişten getirdiği birçok kavram ve oluşumu içinde barındıran karmaşık bir yapıya sahiptir. Sanat, estetik ve düşünsel yaşantıyı duyuların tamamını kullanarak deneyimletebilen bir olgu olarak insanlık tarihi boyunca kimi zaman algı alanlarını birleştirerek kimi zaman ayırarak varlığını sürdürmüştür. İnsanın sanat aracılığıyla duyusal ve düşünsel olarak yeni bağlantılar kurma, farklı deneyimler yaşama ve farklı bakış açıları, çıkış noktaları bulma dürtüsü, sanatta çoklu algıya yönelik ifade biçimleri yaratmanın yolunu açar. Ses, renk, tat ve dokunmanın aynı anda deneyimlendiği, rengin tat alma duyusunu tetiklediği, ritmin bedende hissedildiği bu deneyimler sadece sinestet sanatçı ve izleyiciye ait bir de-

neyim olarak düşünülmemelidir. Çoklu algı yaratmak, sanatçının çok daha güçlü bir estetik deneyim yaratmasına ve duyusal-düşünsel bağlam kurmasına yardım etmektedir. Dolayısıyla denilebilir ki sinestezinin özellikleri arasında düşünülen sinestet bireylerdeki karmaşık algı deneyimleri, sanatçının güçlü bir bağlam kurması, bağlamını güçlü bir estetik boyuta taşıması ve izleyiciye etkileyici bir deneyim imkânı sunması için doğal bir gerekliliktir.

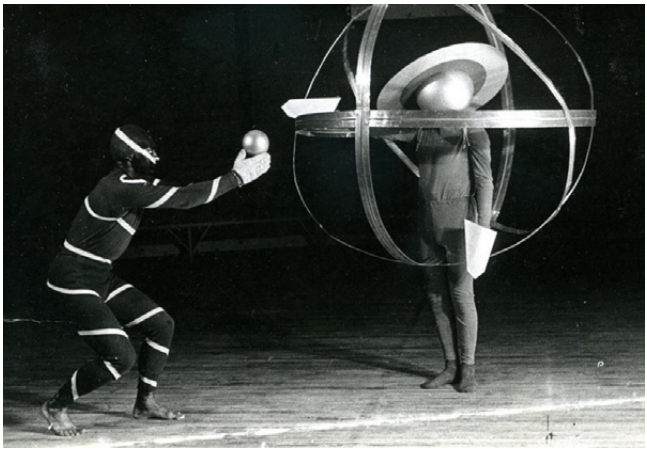
Günümüz sanatında çoklu algının kullanımı, özellikle yakın geçmişte sanatta düşünsel ve duyusal bağlamdaki önemli kırılmalar sayesinde mümkün olmuştur. Burada sanat tarihine mal olmuş bu köşe taşlarına tek tek değinmek meseleden uzaklaşmamıza neden olacaktır. Ancak bazı belli başlı noktaları tespit etmek adına bu tür deneyimlere 1920'lerden itibaren özellikle avangard sanatçıların sıklıkla başvurduğunu söylemek gereklidir.

Dadaist sanatçılar, sanatı ve sanata ait kuralları reddederek algının sınırlarını zorlamışlar; eylemlerinde rastlantısallığı, deneyi ve otomatizmi yöntem olarak ortaya koymuşlardır. Bunun sonucunda farklı duyuların, deneyimlerin biraradalığı mümkün olmuştur. Örneğin Dadaizmin ve Sürrealizmin önemli isimlerinden sanatçı Meret Oppenheim'ın 1936 tarihli "Obje" isimli kürk kaplı kahve fincanı izleyende karmaşık uyaranları tetikler (Görsel 1). Kahve fincanının doğası gereği içmekle bağlantılı sıcak, belki hoş bir hisle ilişkileneceği beklenirken, kürkle kaplı bir fincan rahatsız edici duyusal bir tepki yaratabilmektedir. Dokunma duyusuna hitap eden, insanda kürkü yutmanın nasıl olabileceğine yönelik karmaşık bir algı yaratan bu eser sinestet bir bireyde olduğu kadar normal bir duyu algısına sahip bir bireyde de benzer tepkiler ortaya çıkarır. Dadaizmin bir başka temsilcisi Man Ray fotoğraflarında aynı şekilde duyularla oynar. Sanatçının 1921 tarihli "Armağan / Gift" adlı eseri ütüye eklenmiş çivilerle, dokunma duyusu ile tedirgin edici bir duyu karmaşası yaşatır (Görsel 2). Pürüzsüzlüğü, sert ve zarar verici bir hisle bozan bu eser yaşattığı duyu karmaşasıyla içerikte taşıdığı metaforik anlamı destekler.

Görsel 1. Meret Oppenheim, 1936, Obje / Object.
smarthistory.org. Erişim: 02.03.2020. https://smarthistory.org/meret-oppenheim-object-fur-covered-cup-saucer-and-spoon/

Görsel 2. Man Ray, 1921, Armağan / Gift.
Phaidon. Erişim:02.03.2020. https://uk.phaidon.com/agenda/art/articles/2017/may/17/how-drinks-with-erik-satie-helped-man-ray-make-this-gift/

Günümüz sanatının çoklu algı anlamında şekillenmesine bir diğer önemli yapıtaşı da Fluxus hareketi olmuştur. Fluxus, Dada hareketinin düşünsel temelleri ile görsel ve işitsel materyallerin kullanıldığı yeni teknolojileri buluşturmuştur. Bununla birlikte Fluxus, Herakleitos'un düşünsel temelleriyle de bağlantılar kurarak sürekli değişen dönüşen "akışkan" bir felsefi söylem yaratır. Sanatçılar uzak doğu felsefelerinden güncel düşünce biçimlerine kadar geniş bir yelpazeden beslenerek akıl, duygu ve duyuların tüm olanaklarını eylemlerinde kullanırlar. 1960'larda müzisyenlere ve görsel sanatçılara fikirleriyle yön verecek Fluxus hareketinin önemli bir ismi John Cage sesi, görüntüyü, eylemi buluşturan performanslar yapmıştır. Sanatçının 1952 yılında Black Mountain College'da dansçı ve koreograf Merce Cunningham ve müzisyen David Tudor'un da arasında olduğu, resim, dans gibi disiplinleri bir araya getiren performansı önemlidir (Görsel 3). "Medusa'nın Kurnazlığı / The Ruse of Medusa" adlı bu performansın önemli isimlerinden biri olan Rauschenberg, setleri ve kostümü hazırlamış; ayrıca performansa da doğrudan katılmıştır (The First Be-In 1952. http://www.ralphmag.org/ED/be-in.html) Bu performans birçok disiplinden sanatçının doğrudan katılımı ile Wagner'in *Gesamtkunswerk* kavramını çağrıştırmaktadır.



Görsel 3. John Cage, 1954, Medusa'nın Kurnazlığı / The Ruse of Medusa.
The First Be-In 1952. Erişim: 02.03.2020. http://www.ralphmag.org/ED/be-in.html

Cage'in performanslarıyla izleyiciye bütünlüklü bir duyum deneyimi yaşatması gibi yeni deneyimlere olanak tanıyan bir başka sanatçı Nam June Paik'in video yerleştirmeleri de ileriki yıllarda sanatçılar için yepyeni bir oyun alanı, bir sanatsal pratik oluşturur. Paik, eserlerinde video görüntülerini bozar, bu görüntülerin sürekli tekrarlandığı televizyon ekranlarını birer sanat nesnesi olarak kullanır ve mekâna yerleştirir. Paik için televizyon ekranı heykelsi bir biçim, üzerinde oynanan bir plastik nesnedir. Görüntü, ışık, ses ve dokunma duyusu bir arada önemlidir (Görsel 4).

Görsel 4. Nam June Paik, 1963, Elektronik Televizyon–Müzik Sergisi / Electronic Television–Exhibition of Music.
Mediaart.net. Erişim: 02.03.2020. http://www.medienkunstnetz.de/exhibitions/exposition-of-music/images/14/

Günümüze gelindiğinde teknolojinin sağladığı geniş olanaklar sanatçıların teknik olanaklarını daha da arttırarak çoklu algı yaratmada sanatçılara daha geniş imkânlar sağlamıştır. Örneğin Refik Anadol'un parametrik veri heykelleri olarak tanımladığı görsel ve işitsel performans ve enstalasyonları izleyiciye sinestetik deneyimler sunar. Sanatçının "Melting Memories" (Eriyen Hatıralar) adlı sergisinde EEG dalgaları halinde önceden toplanmış olan hatıralara ait veriler görselleştirilmiş, büyük boyutlu dijital tuvallerde hareketli görüntülere dönüştürülmüştür (Refik Anadol. http://refikanadol.com/works/melting-memories/) (Görsel 5).

Görsel 5. Refik Anadol, 2018, Eriyen Hatıralar / Melting Memories.
Wevux.com. Erişim: 02.03.2020. https://wevux.com/refik-anadol0049162

"Winds of Boston: Data Paintings" (Boston'un Rüzgarları: Veri Heykelleri) adlı bir diğer çalışmasında sanatçı, rüzgârın hız ve yön motiflerini saat ve sıcaklıkla birlikte yıl boyunca 20 saniyede bir okuyan, analiz eden ve görselleştiren özel bir yazılım geliştirmiştir (Görsel 6). Her bir veri seti, rüzgarın ayrı yönlerini ele alan ayrı resimlere kaynaklık etmiştir. Böylece sanatçı rüzgarın görünmez güzelliğini görünür hale getiren 4 bölümlük, dinamik bir resim serisi ortaya çıkarmıştır (Refik Anadol. http://refikanadol.com/works/wind-of-boston-data-paintings/). Refik Anadol, eserlerinde yapay zekânın sese, nesnelere, beyin dalgalarına ya da görüntülere ait çeşitli verileri dönüştürme ve işleme özelliğini kullanarak estetik algının sinestetik algıya fazlasıyla yaklaşmasına izin vermektedir.

Görsel 6. Refik Anadol, 2017, Boston'ın Rüzgarları: Veri Heykelleri / Winds of Boston: Data Paintings. Creative Applications. Erişim: 02.03.2020. https://www.creativeapplications.net/processing/wind-of-boston-data-paintings-by-refik-anadol-studios/

Eserlerinde duyum üzerinden yeni deneyim alanları yaratan Veronica Jahnssens ise spot, sis, yansıtıcı yüzeyler, projeksiyon, ışık ve renk etkilerini kullanarak mekanlar oluşturur. Sanatçının mekan düzenlemeleri rengin ya da ışığın sadece görülebilen değil, içine girilebilen, dokunulabilen, koklanabilen ya da tadılabilen bir etkiye dönüşmesine izin verir (Görsel 7). Aynı şekilde Anish Kapoor'un renk pigmentlerinden oluşturduğu düzenlemeleri de rengi görsel bir deneyimden dokunulası hatta tadılası bir deneyime dönüştürmektedir (Görsel 8). Bu eserler sinestet olmayan bir bireye dahi çoklu algı karmaşası yaşatabilen bir etkiye sahiptir. Ayrıca, Anish Kapoor'un Mimar Arata Isozaki ile birlikte Luzern Festivali için tasarladığı "Ark Nova" adlı şişirilebilir konser salonu, böylesi bir duyum deneyimi açısından önemli bir örnektir (Görsel 9). Mekânın kırmızı ışık geçiren tavan tasarımı ile ihtişamlı, heykelsi ve dinamik etkisi, içine girildiğinde bütün duyuları harekete geçiren bir etki bırakmaktadır. Tasarımın heykelsi gücü, kırmızı rengin neredeyse kütle etkisi bırakacak şekildeki ağırlığıyla birleşmektedir. Ayrıca içinde gerçekleştirilen konserler sayesinde ses, renk ve biçim, bir arada güçlü bir etkileşime geçmektedir.

Görsel 7. Veronica Jahnssens, 2015, Aklın Durumları / States of Mind.
Picdit. Erişim: 02.03.2020. https://picdit.net/2015/10/19/ann-veronica-janssens/

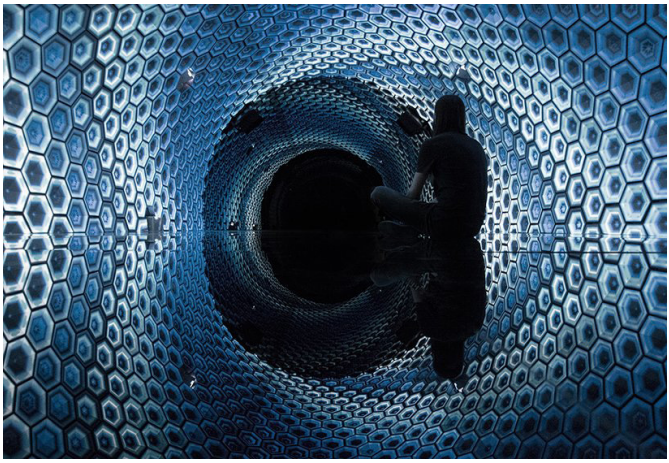
Görsel 7. Anish Kapoor, 1981, Kırmızı Çiçeklerle Dolu Bir Dağ Keşfettim / I Discovered a Mountain Bloomind With Red Flowers.
Tate Museum. Erişim : 02.03.2020. https://www.tate.org.uk/art/artworks/kapoor-as-if-to-celebrate-i-discovered-a-mountain-blooming-with-red-flowers-t03675

Görsel 9. Anish Kapoor – Arata İsozaki, 2013, Ark Nova.
Brandlife. Erişim: 02.03.2020. http://www.brandlifemag.com/gezgin-konser-balonu/

Çoklu algının sanatla birleşerek yaşattığı zengin ve yoğun deneyimler, tasarımda da kullanılmıştır. Sanat ve tasarım, bilimin birçok dalı ile ortaklaşa çalışarak etkileyici sonuçlar ortaya koyar. Kapoor ve Isozaki'nin konser binası tasarımında birlikte çalışması gibi, birçok sanat ve tasarım projesinde tasarımcılar, sanatçılar, bilim insanları bir araya gelerek yapıtlar gerçekleştirmektedirler. Örneğin Onformative adı Tasarım Stüdyosunun projesi olan "Collide" (Çarpışma) adlı dijital enstalasyon projesi, ses, renk ve hareket algısına dayalı sinesteziye yoğunlaşmaktadır (Görsel 10). Sanal gerçeklik ortamında, dans ve hareket türlerinden araştırmalar yapan Stüdyo Onformative daha sonra bunları dijital ortamda renge ve biçimlere dönüştürmüştür. Bununla beraber bir başka ses ve tasarım stüdyosu olan Kling Klang Klong tarafından bestelenen bir müzik parçasını çalan üç çellist, ayrı stüdyolarda VR gözlükleri ile sürreal ortamlarda çalışmışlardır. Daha sonra bu parçalar bir araya getirilip işlenerek enstalasyona dâhil edilmiştir (Holmes, 2016). Başından sonuna teknolojinin olanaklarıyla oluşturulmuş bir sanal gerçeklik deneyimi sunan bu çalışma, kamusal bir alanda kurulmuş olmasıyla izleyicide beklenmedik bir karşılaşma ve deneyim imkânı sunarken aynı zamanda duyusal bir karmaşa yaratarak beden, zaman ve mekân üzerine sorgulamalara da olanak tanır.

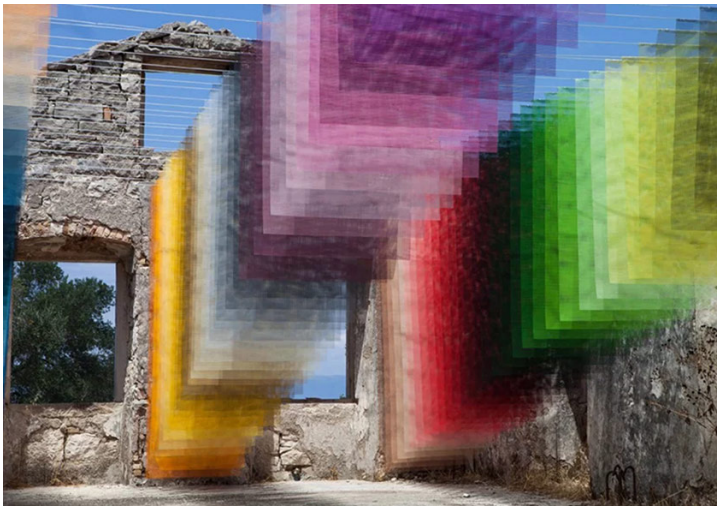
Görsel 10. Onformative, 2016, Çarpışma / Collide.
Onformative. Erişim: 02.03.2020. https://onformative.com/work/collide

Sanal gerçeklik ile çoklu algı deneyimi yaşatan bir diğer sanat kolektifi Tundra, 2016 yılında Seul'deki D Müzesinde kurduğu büyük bir interaktif enstalasyonda ziyaretçilerine büyük bir beyaz balinanın yanında yüzüyormuş hissini yaşatır (Görsel 11). Bu büyük enstalasyon ses efektleri ile duvarlara yerleştirilmiş olan bin adet sekizgen projektörden yansıyan renk ve ışık efektlerinden oluşur (Über-well. https://uber-well.com/tundras-immersive-light-installation-puts-visitors-side-by-side-a-swimming-whale/). Işık, renk, ses ve titreşimler sayesinde ortamdaki katılımcı sanatçıların seçtiği ve büyüttüğü, yoğunlaştırılmış, estetize edilmiş duygu deneyimlerini yaşar. Duyuların tamamına hitap eden bu deneyim, denilebilir ki, okyanusta doğal ortamında yaşanması muhtemel olan karşılaşmadan çok daha güçlü ve yoğundur.



Görsel 11. Tundra, 2016, Balinam / My Whale.
Überwell. Erişim: 02.03.2020. https://uber-well.com/tundras-immersive-light-installation-puts-visitors-side-by-side-a-swimming-whale/

Yoğun duyusal bir etkiyi projelerinde kullanan bir diğer tasarım grubu ise Berlin merkezli sanatçılardan oluşan Quintessenz'dir. Grup, sanatsal anlayışlarını grafitti, resim, enstalasyon ve kavramsal sanatın kuramsal ve plastik zeminine oturtmuştur. Renk alanlarının tüm mekâna hâkim olduğu ortam odaklı sanat düzenlemeleri grubun en belirgin özelliğidir. Enstalasyonları izleyicinin duyularını hedef almaktadır. Özellikle açık alanda yerleştirdikleri, geniş renk yüzeylerinin art arda yerleştirildiği, rüzgârla hareket eden düzenlemeleri izleyiciyi içine alan bir etki yapmaktadır (Quintessenz. https://quintessenz.art/kagkatikas-secret) (Görsel 12).



Görsel 12. Quintessenz, 2018, Kagkatikas.
Quintessenz. Erişim: 26.02.2020. https://quintessenz.art/kagkatikas-secret

Gabriel Dawe'ın Toledo Sanat Müzesi'ndeki "Plexus 35" adlı yerleştirmesi de cam tavandan yere kadar ışığın renklerini taşıyan ipliklerle bir ışık kırılması yanılsaması yaratarak, izleyicinin görme ve dokunma duyularını harekete geçirir (Stewart, 2016) (Görsel 13). Renk tayfını ipliklerle oluşturan sanatçı, izleyiciye ışığın renklerine gerçekten dokunabileceği bir ortam sunar.

Görsel 13. Gabriel Dawe, 2016, Plexus No. 35.
Toledo Museum. Erişim: 02.03.2020. https://www.toledo.com/news/2016/11/29/eye-on-art/great-art-escape-returns-to-tma-dec.-27-jan.1/

Füsun Onur'un eserlerinde ise plastik unsurların müzikle ilişkilendiği görülür. Sanatçı müzikle kurduğu ilişkiden bahsederken müziği sadece duymakla kalmayıp ona dokunabildiğini ifade eder. Sanatçı için müzik yumuşak ya da serttir, ağır ya da hafif, aydınlık ya da karanlıktır. Müzik bir mekân yaratır (Brehm, 2007, s. 98). Bu açıdan bakıldığında Füsun Onur'un sanatsal yaklaşımı, Wagner, Scriabin, Kandinsky ve Klee gibi sanatçıların sanat görüşünün temelinde yatan 'sinestezi' kavramıyla ilişkilendirilebilmektedir (Erkin, 2010, s. 90).

Füsun Onur'un eserlerinde müziğin yapısının yaşama dair nesnelere yansıdığı görülür. Müzikteki ritim, ses ve sessizlik durumları sanatçının yerleştirmelerindeki nesneler, parçalar ve boşluklara yansımaktadır. Örneğin "Opus II Fantasia" adlı eseri müziğin zamana bağlı oluşunu, lineer yapısını ele alır (Görsel 14). Objeleri görebilmek, bağlantıları kurmak için izleyicinin tıpkı bir besteyi dinlerken zaman ayırdığı gibi mekânın içinde hareket ederek zaman harcaması gereklidir. Sanatçının "Çiçekli Kontrpuan" adlı enstalasyonu da zaman kavramını ele alır (Görsel 15). Sanatçı, mavi bir mekânda yerleştirdiği çiçek ve ağaç formlarıyla sessiz ve huzurlu bir mekân duygusu yaratır. Enstalasyonun dingin etkisiyle müzikteki başlama ve bitişlerdeki sessizlik gibi bir boşluk duygusunu yakalar (Brehm, 2007, s. 101).

Görsel 14. Füsun Onur, 2001, Opus II Fantasia.
İstanbul Kadın Müzesi. Erişim: 02.03.2020. http://www.istanbulkadinmuzesi.org/it/fusun-onur

Görsel 15. Füsun Onur, 1982, Çiçekli Kontrpuan.
Artfull Living. Erişim: 02.03.2020. https://www.artfulliving.com.tr/sanat/fusun-onurla-bulusmak-bir-sergi-ve-sanatcisiyla-hemhl-olmak-i-191

Günümüz sanatında sinestezi ile doğrudan ya da dolaylı olarak ilişkilendirdiğimiz sanatçılar dışında, sinestet olarak bilinen ve tanınan sanatçıların da kendi sanatsal deneyimlerinde bütünleşik algı durumlarını kullandıkları görülür. Nörolog Richard Cytowic'e göre İngiliz figüratif sanatının önemli isimlerinden David Hockney renkli duyum sahibi bir sinestettir (Aktaran Berman, 1999, s. 20). Sanatçı müzik ile renkler ve biçimler arasında bağ kurar. Özellikle opera için hazırladığı sahne tasarımlarında müziğin renklerinden yararlandığı ve

tasarımlarında bu etkileri kullandığı görülür (Görsel 16). Hockney sinestezi sayesinde sahip olduğu çoklu algı deneyimlerini sahne tasarımları üzerinden izleyiciye yansıtmakta, müziği görselleştirmekte ve izleyiciyi ses, hareket, renk ile duyu bombardımanına tutmaktadır (Cavallaro, 2013, s. 68).

Görsel 16. David Hockney, 1990, Turandot Operası Sahne Tasarımı.
International Arts Manager. Erişim: 02.03.2020.
http://www.internationalartsmanager.com/news/opera/david-hockney-recognised-for-set-designs.html

Çağdaş besteci Michael Torke, Ecstatic Orange (Coşkulu Portakal Rengi) adlı, erken dönemlerinde orkestra için yazmış olduğu eseriyle tanınır ve sinestet bir sanatçıdır (Berman, 1999, s. 19). Torke'un sinestetik algısı müziğin sadece renklerle ilişkisi üzerinden gitmez. Besteci akorları belirli özgün biçimler halinde de görmektedir (Cavallaro, 2013, s. 66). Torke, bir parçayı bestelerken renklerin haricinde herkesin görebileceği boyutuyla müziği biçimlendirdiğini belirtir. Besteciye göre, kornonun yuvarlak bir sesi vardır. Trompetin sesi sivri uçludur. Flüt pamuk hissi verir. Klarnetin sesi ise panter kürkü hissi verir (Aktaran Cavallaro, 2013, s. 66).

Saptama ve Öneriler

Sinestezi ve çoklu algı ile ilgili tarihsel seyire bakıldığında, kimi duyuların bir aradalığının, yalnızca nadir görülen bir olgu olmayıp, insanın dış dünya ile olan ilişkisini güçlendirmeye yarayan bir tetikleyici faktör olduğu da söylenebilecektir. Bu ilişki analitik bir yaklaşımla ele alındığında; bir duyu ile algılamaktansa birden çok duyu ile algılamanın, bireyin dış dünyaya anlam vermek için kullandığı bir yöntem olabileceğini söylemek de mümkündür. Dış dünyayı algılamada her bir yolun, her bir algı sisteminin bir diğeri ile desteklenmesi, bu bağlantıyı kuşkusuz sağlamlaştıracaktır. Nitekim günümüzde, tasarım alanında, özellikle

bireyi yönlendirme, bireyin dikkatini belirli bir alana yöneltme gibi hedeflerin bulunduğu alanlarda (örneğin, uyarı levhaları, mekân içi yönlendirmeler, makine arayüzleri gibi) algıların birçoğuna aynı anda hitap edilmesi işlevsel bir zorunluluk durumundadır. Bu yaklaşım, kullanılan nesne ile kullanıcı arasındaki bağı, birçok farklı algıyı devreye sokmasıyla kuvvetlendirmektedir. Benzer bir durum, sanat eseri ile birey arasındaki ilişki için de geçerli olabilecektir. Birden fazla duyusu ile esere dâhil olan birey, eseri çok daha farklı yönlerden deneyimleyebilecek; kurduğu ilişkide çok daha farklı duygular yaşayabilecektir.

İnsanlık tarihine bakıldığında sanat ve bilim alanlarında zaman zaman birleşmelerin, zaman zamansa ayrışmaların meydana geldiği görülmektedir. Bu hareketli düzen, kaynağını insandan almakta; algıların bağımsızlaşması gibi, uzmanlık alanlarının da ayrışması söz konusu olabilmektedir. Zaman içinde artan, farklılaşan ve ayrışan uzmanlık alanları, günümüzde yeniden birleşme eğilimine girmiştir. Popülerliği giderek artan kavramlar olan disiplinlerarası, çok disiplinli, ve disiplinlerüstü uzmanlık alanlarının birbirleriyle farklı bağlantılarla ve ilişkilerle de olsa bir araya gelme ihtiyaçlarından doğmuştur. Bu eğilimlerle bilimin ve sanatın birçok dalının keşfedilmemiş buluşmalarına şahit olunabilecek; benzersiz buluşlar, tasarımlar ve eserler ortaya konabilecektir. Uzmanlık alanlarının bir araya gelmesi, bu anlamda, algıların bir araya gelmesinin makro dünyadaki karşılığı gibidir.

Bu kabulle, sanat ve tasarım da, gerek tek bir algıyı gerekse birçok algıyı; gerek bir alanı, gerekse birçok alanı içine dâhil edebilen, geniş bir evren olarak ele alabilecektir. Bu sınır tanımaz yaklaşım, hem izleyiciye hem sanatçıya sonsuz farklı deneyim yaşatabilecek; önceden tahmin edilemeyen birlikteliklerden doğan özgün çıktılar sağlayabilecektir.

Kaynakça

Berman, Greta. (1999). Synesthesia and the Arts. *Leonardo*, 32/1, s. 15-22.

Brang, D., Rouw, R., Ramachandran, V.S., Coulson, S. (2001). Similarly Shaped Letters Evoke Similar Colurs in Grapheme-Color Synesthesia. *Neuropsychologia*, 49, s. 1355-1358.

Brehm, Margrit. (2007). Dikkatli Gözler İçin. (B. Tut, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Cavallaro, Dani. (2013). *Synesthesia and the Arts*. London: Mc. Farland and the Company Publishers.

Cytowic, Richard E. (2002). *Synesthesia, A Union of the Senses (Second Edition)*. Massachusettes: A Bradford Book MIT Press Massachusettes Institute of Technology.

Erkin, Bilge E. (2010). Füsun Onur ve Sarkis'in Yerleştirmelerindeki Müzikal Evren. *Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi - Müzikte Temsil ve Müziksel Temsil II Özel Sayısı*, 2, s. 80-92. Erişim: 26.02.2020. http://porteakademik.itu.edu.tr/docs/librariesprovider181/Yay%C4%B1n-Ar%C5%9Fivi/2.-say%C4%B1/porte_akademik-2-13.pdf

Grossenbacher, P. G., Lovelace, C. T. (2001). Mechanisms of Synesthesia: Cognitive and Physiological Constraints. *TRENDS in Cognitive Sciences*, 5, s. 36-41.

Holmes, Kevin. (2016). Give Yourself Synesthesia with Music Composed in Virtual Reality. *vice.com*. Erişim:26.02.2020. https://www.vice.com/en_us/article/jpvzvy/vr-cello-synesthesia-experience-motion-data

Hubbard, E. M., Ramachandran V.S. (2005). Neurocognitive Mechanisms of Synesthesia. *Neuron*, 48, s. 509-520.

Marks, Lawrence E. (1984). Synesthesia and the Arts. Crozier, W. R., Chapman A.J. (ed.). *Cognitive Processes in the Perception of Art*, s. 427-447. Elsevier Science Publishers B. V.

Öçal, M. Sedat. (2010). *Sinestezi ve İletişim Tasarımı.* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Kültür Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Önal, Ayça. (2018). Müzik ve Resim İlişkisi: Resim Sanatında Müziğin Yenidenüretimine İlişkin Örnekler. *İnonü University Journal of Art and Design*, 8 /18, s. 98-109.

Quintessenz. Erişim: 26.02.2020. https://quintessenz.art/kagkatikas-secret

Refik Anadol. Erişim: 26.02.2020. http:// .com/works/melting-memories/

Refik Anadol. Erişim: 26.02.2020. http://refikanadol.com/works/wind-of-boston-data-paintings/

Rothen, N., Seth, A. K., Ward, J. (2018). Synesthesia Improves Sensory Memory, when Perceptual Awareness is High. *Vision Research*, 153, s. 1-6.

Sinestezi. Erişim: 04.12.2019. https://www.psikolojik.gen.tr/sinestezi.html

Söz Sanatları. Erişim: 22.04.2020. https://www.dilbilgisi.net/soz-sanatlari-konu-anlatimi/

Steen, Carol. (2001). Visions Shared: A Firsthand Look into Synesthesia and Art. *Leonardo*, 34/3, s. 203-208.

Stewart, Jessica. (2016). Indoor Rainbow Made of Thread Flows Through the Toledo Museum of Art. *My Modern Met*. Erişim: 26.02.2020. https://mymodernmet.com/gabriel-dawe-plexus-toledo/

The First Be-In 1952. Erişim: 02.03.2020. http://www.ralphmag.org/ED/be-in.html

Türk Dili ve Edebiyatı. Erişim: 22.04.2020. https://www.turkedebiyati.org/soz_sanatlari/tesbih_soz_sanatlari.html

Über-well. Erişim: 26.02.2020. https://uber-well.com/tundras-immersive-light-installation-puts-visitors-side-by-side-a-swimming-whale/

Van Campen, Crétien. (1999). Artistic and Psychological Experiments with Synesthesia. *Leonardo*, 32/1, s. 9-14.

Van Campen, C., Froger, C. (2003). Personal Profiles of Color Synesthesia: Developing a Testing Method for Artists and Scientists. *Leonardo*, 36/4. s. 291-294.

SANAT YAZILARI, 2020; (42): 141-161 / ARAŞTIRMA MAKALESİ

SANAT PRATİĞİNDE J. L. BORGES ETKİSİ: "BABİL KİTAPLIĞI" ÖYKÜSÜNÜN GÖRSELLEŞME SÜRECİ ÜZERİNE KÜLTÜREL OKUMALAR*

THE EFFECT OF J. L. BORGES IN ART PRACTICE: CULTURAL READINGS ON THE VISUALIZATION PROCESS OF THE TALE OF "THE LIBRARY OF BABEL

ARŞ. ÖĞR. **SULTAN BURCU DEMİR KOYUNCU**
Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü
sultanburcudemir@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-5986-6330

Öz: *Jorge Luis Borges'in kurmacalarındaki özgün anlatım, yazarın kendine ait mit evreni yaratmasını sağlamıştır. Babil Kitaplığı örneğinde yazar, evreni yazılmış ve yazılacak tüm metinleri içeren bir kütüphane olarak tasarlamakta, insanın varoluşuna dair çıkarımlar yapmaktadır. Günümüz sanat pratiğinde, Babil Kitaplığı'nın sunduğu evren kurgusunun görselleştirilmesine dair pek çok çalışmayla karşılaşılmaktadır. Bu çalışmalarda antikiteden, klasik kültür tarihine ve yeni kültürel çalışmalar gibi geniş bir alana referans veren içerikler bulunmakta, sanatçı söylemlerinde bu kültürel içerikler belirginleşmektedir. Kültür tarihinin erken okumalarında hatırı sayılır bir alana işaret eden bilgi örgütlenmeleri ve değişen düşünce pratikleri, güncel kültürel okumalarda ise bilginin aktarılması ve değişen yöntemleri gibi başlıklarla, sanat pratiğinde Babil Kitaplığı görselleştirmelerinin okumaları yapılabilmektedir.*

Anahtar Sözcükler: *J. L. Borges, Babil Kitaplığı, Sanat Pratiği, Kültür Tarihi, Kültürel İçerikler.*

Abstract: *The unique expression in Jorge Luis Borges' fictions has enabled the author to create his own myth universe. The author designs the universe as a library including all texts which have been already written or to be written in the future, and makes inferences about the human existence in the example of "The Library of Babel". In today's art practice, there are many artworks regarding the visualization of the fiction of universe introduced by "The*

* Bu makale Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Heykel Anasanat Dalında Prof. Refa Emrali danışmanlığında Haziran 2018'te tamamlanan "Bir Bilgi Nesnesi Olarak Sanat Pratiğinin Kültürel Okumaları" başlıklı Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu'ndan üretilmiştir.

GELİŞ TARİHİ: 05.09.2019 | **KABUL TARİHİ:** 15.11.2019

Library of Babel". In these artworks, there are contents giving references to a wide range of areas from antiquity to history of classic culture and new cultural studies, and these cultural contents become clear in the artist's discourses. The readings of visualization of "The Library of Babel" can be made in art practice with the titles such as knowledge organizations and changing thought practices referring to a remarkable area in the early readings of the culture history and the transfer of knowledge and changing procedures in current cultural readings.

Keywords: *J. L. Borges, The Library of Babel, Art Practice, Cultural History, Cultural Contents.*

Giriş

Jorge Luis Borges'te fantastik yazın, gerçekliğin karmaşık bir görünümünü ifade etmenin bir aracıdır (Monegal, 2001, s. 54). Gerçekliğin doğasını elde etmek için Borges, yazınının içerisine hayali imgeler ekleyerek, gerçek ve gerçek dışının bir araya gelmesini sağlarken, zaman kurgusunda yarattığı sapmalarla tarih yazımını da yeniden kurgulamaktadır. Yazınını belli bir coğrafya ve tarihe ait olmadan kurgulaması, kendine ait bir mit evreni oluşturmasını sağlamakta, bu evrende insanın *ikinci doğasını*[1] görselleştirmektedir. Kurmacalarında yarattığı evren tasarımlarında, yaşanılan dünyaya yönelik sorgulamalar yer alırken, "her türlü özgünlük girişiminin, bilgi çılgınlığının, yazınsal eleştirinin, felsefenin, sanatın ve dinin boşunalığının" kanıtlanmaya çalışıldığı, gerçek dünyanın kaotik işleyişinin gerçek olamayacağının sezinlendiği nihilist bir görüş hâkimdir (Monegal, 2001, s. 55). Borges, *Babil Kitaplığı*[1] adlı öyküsünde gerçek dünyayı sonsuz bir kütüphane olarak kurgularken, kaotik evren ve insan varoluşuna dair sorgulamalar içeren, detaylandırılmış bir evren tasarısı sunmaktadır.

Babil Kitaplığı'nda yaratılan kütüphane-evren imgesi yazılmış ve yazılacak tüm kitapların bulunduğu, hatta içerisinde bütün kitapların bilgisini içeren biricik bir kitabın da yer aldığı bir *mekân-sisteme* işaret etmektedir. Kitaplık altıgen birimlerden oluşan, sınırlarına dair kimsenin bilgisi bulunmamakla birlikte, sakinlerince küre biçiminde olduğu rivayet edilen bir kütüphane imgesi yaratır ve öyküde yer alan rivayetlere göre ise kitaplık küre biçimindedir. Borges, oluşturduğu mimari yapıyı kusursuzca tasarlamıştır. Öykünün ilk paragrafında tanımlanan kütüphanenin geometrik yapısı ile başlayan kurgu, kütüphane mekânını bir coğrafyaya dönüştürmekte, insanlık tarihinin tüm verilerini kucaklayan bir evrene işaret etmektedir. Okuyucusuna öykünün başında kütüphanenin mimari yapısının matematiğini sunmakta, sakinlerinin yaşantısını bu tasarıda detaylandırmayarak, zihinde, kurgusunu okuyucunun tamamlayacağı bir boşluk yaratmaktadır:

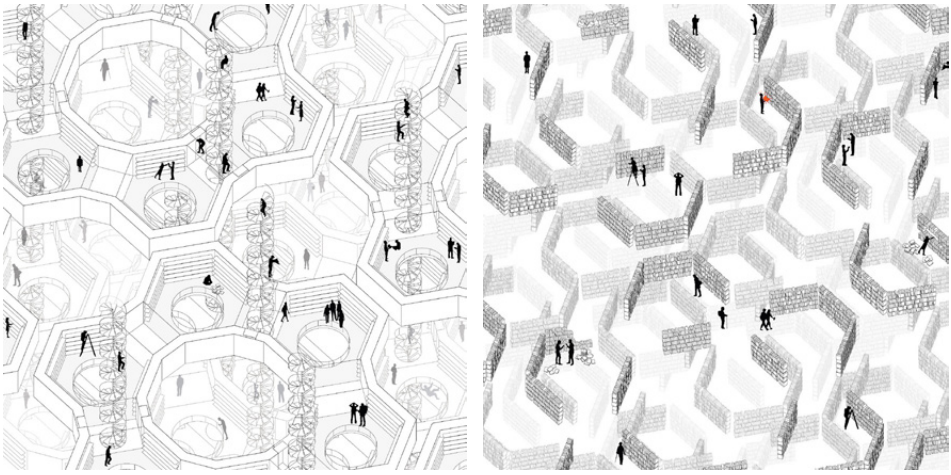
> Evren, (kimileri kitaplık diye anıyorlar) birbirinden engin havalandırma boşluklarıyla ayrılmış, alçak parmaklıklarla çevrili, sayısı belirsiz, belki de sonsuz, altıgen dehlizlerden oluşmuştur. Altıgenlerin hangisinden bakılsa uçsuz bucaksız üst katlarla alt katlar görülebilir. Dehlizlerin dağılış düzeni de değişmezdir. Her yanda beşer uzun raftan toplam yirmi raf, biri dışında duvarların tümünü kaplamaktadır. Rafların yüksekliği, tavandan zeminedir; sıradan bir kütüphanecinin boyunu pek aşmaz. Açıktaki kenarlardan biri dar bir geçide, ilk geçidin ve ötekilerin tıpkısı bir başka dehlize açılır. Geçidin sol ve sağ yanında iki küçücük hücre vardır. Bunların birinde, ayakta uyuklanabilir; ikincisinde dışkılama gereksinimi karşılanabilir. İkisinin arasında, döner bir merdiven dipsizliklere iner ve tepelere doğru yükselir (Borges, 2015, s. 103).

---

[1] Kültür

[2] Borges'in bahsedilen kısa öyküsü ilk olarak 1941 yılında "El Jardín De Senderos Que Se Bifurcan" (Yolları Çatallanan Bahçe) adlı toplu öyküler kitabında İspanyolca olarak yayınlanmış, 1962 yılında kısa öykü Library of Babel olarak İngilizce'ye çevrilmiştir. Tomris Uyar çevirisi olan Babil Kitaplığı'nda kitaplık aslen mekân olarak kütüphaneye referans vermektedir.

Yazarın "altıgen dehlizlerden oluşan, her zaman her yerde süreğen bir sistem" (Borges, 2015, s. 111) olarak kurguladığı kütüphane-evren pek çok sanatçı ve mimara ilham kaynağı olmuştur. Kütüphaneyi mimari bir proje olarak ela almak, pek çok tasarım zorluğunu öngörse de, mimari tasarımlardaki kesit çizimler kütüphanenin fiziksel yapısı ve kütüphanecilerin yaşayışlarına dair ipucu verebilmektedir. Yazar Kate Bernheimer ve mimar Andrew Bernheimer kardeşlerin *Masal Mimarisi Projesi*'nde yer alan *Babil Kitaplığı* tasarımları öykünün kurgusal yapısı ve mimarlığın yaratıcı doğasını bir dizi grafik çalışma ile birleştirmektedir (Görsel 1, 2). Bernheimer Kardeşler'e göre kütüphanenin kesitini veren tasarımlar, kütüphaneyi insani boyutlara indirgerken, temelde kütüphanenin algılanmasını kolaylaştırmaktadır (Bernheimer, 2013).

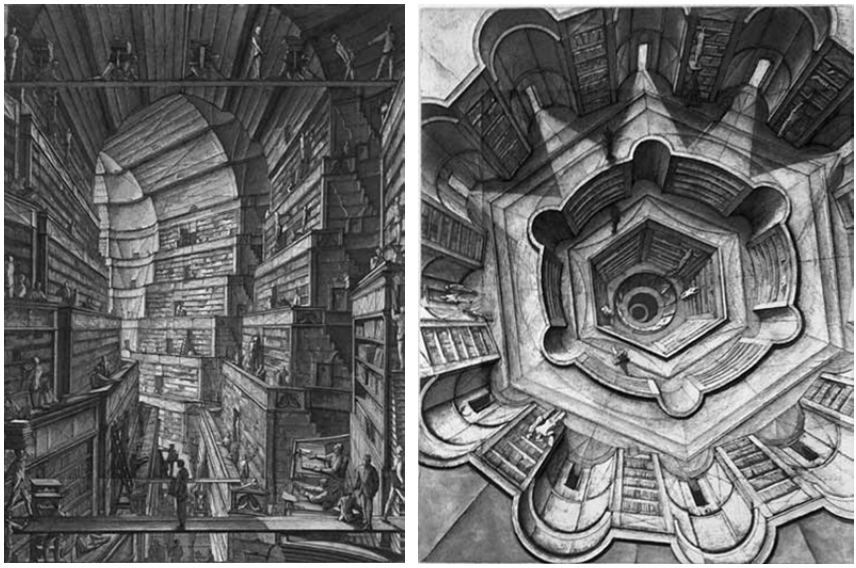


Görsel 1, 2. Kate Bernheimer, Andrew Bernheimer, 2003, Babil Kitaplığı / The Library of Babel. Rice+Lipka Architects. Erişim: 25.03.2019. https://ricelipka.com/work_detail.php?id=65

Mimarlık pratiğinde mekândaki sonsuzluk kavramının yeniden canlandırılması imkânsız bir projeye işaret eder. Altıgen galerilerin sonsuz sayıda tekrarından oluşan mekân kurgusu matematiksel olarak oldukça tutarlıdır, fakat mekânla birlikte öykünün görselleştirilmesine gelindiğinde, mimari edebiyat pratiğine yaklaşamaz. Evreni algılamakla aynı görüye karşılık gelen kitaplık için tutarlı bir mimari tasarım kütüphanenin sınırlarını kavratmaya yetmeyecektir.

> Yeryüzü tarihinin bütün mekânsal mirasını düşünelim; dil ve imgelemde yeniden üretilmemiş olsa, tamamı (kaç milyon kilometrekare büyüklüğünde olursa olsun) Borges'in Babil Kitaplığı'nın ancak minyatür bir bölgesinde, kayıp bir adacık kadar yer tutar ve hatırlanmayacak denli bir ayrıntıdan ibaret kalarak yitip gider. Borges'in kitaplığın fiziksel mekânını betimlediği bölümler, sekiz sayfalık öykünün bir sayfasını doldurmaz bile... (Şentürk, 2015, s. 9).

Fransız baskı sanatçısı Erik Desmazières'nin illüstre ederek görselleştirdiği Babil Kitaplığı ile görsel sanatlar pratiğine adım atılmış olunur (Görsel 3, 4). Desmazières'in on bir illüstrasyondan oluşan Babil Kitaplığı tasarımları, kütüphanenin betimlendiği anlatıdan farklılıklar göstermektedir. Evren büyüklüğündeki kütüphaneyi betimlemenin en iyi yolu olarak sanatçı, Piranesi'ye özgü bir alan hissi vermeye çalışmış, küçük oda ve koridorların görünümünü bir kenara bırakıp, boşluklar kurgulayarak, kelime kombinasyonlarını arayan kütüphanecileri farklı bir yolla aktarmıştır (Coulthart, 2013). Borges'in kurmacalarını oluştururken kullandığı tarihsel referansları kullanma pratiği ile sanatçının tavrı paralellik göstermekte, Desmazières yaptığı gönderme ile Borges'in anlatısına yaklaşmaktadır. Borges'in edebiyattaki öncülüğü ve Babil Kitaplığı kurgusundaki kapalı sistemi için Piranesi'nin gravürleri katmanlı bir aktarıma işaret etmekte, Borges'in yazında oluşturduğu tarihsel anlatının yapısına benzer şekilde Desmazières kitaplığı yeniden inşa etmektedir.



Görsel 3, 4. Erik Desmazières, 1997, "Babil Kitaplığı" İllüstrasyonları. Warnockfinearts. Erişim: 25.03.2019. https://www.warnockfinearts.com/erik-desmazires-library-of-babel

Kütüphanenin illüstrasyonları özellikle Piranesi'nin 1745 ve 1760 yıllarında gerçekleştirdiği Le Carceri (*hapishane*) gravür serisine gönderme yapmaktadır. Piranesi'nin bu gravürlerinde hapishane mekânı, iç içe geçmiş odalar ve mekânlar kullanılarak betimlenirken, hayali ve antik anlatımın yanında, ayrıntılarda kullanılan tarihsel referanslarla hapishane gizemli bir uzama taşınmaktadır (Tüzün ve Gürses, 2018, s. 1336). Piranesi, Romantik ideali aşan bir anlayışla mimari tasarımlarında ve garvürlerinde sadece Yunan idealinden değil, aynı zamanda Etrüskler ve Mısır mimarlığından da ilham almış, Batı mimarlığının Doğu'dan türediğini savunmuştur. Bu anlayış yaşadığı zaman dilimi için kabul görmez ve Piranesi

pek çok eleştiriye maruz kalır (Ek, 2012, s. 1336). *Carceri* serisi aynı zamanda, Piranesi'nin 18. yüzyıl Avrupa'sının ceza sitemine, özellikle de idam cezasına gösterdiği tepkiyi de görselleştirmektedir. Piranesi gibi Borges de gerçek dünyanın işleyişi bütünlüklü bir şekilde kavrar, aynı zamanda Doğu ve Batı kültürlerinin sentezi üretimlerinde yer alır. Piranesi'nin *Carceri*'deki romantik tutumu ve aydınlanmacı gözlemi sınıflandırmaların ötesine geçerek bir sonraki çağın etkileneceği bir anlayışa karşılık gelirken, Borges'in bilinçli modern tavrının da yaşadığı zaman diliminin ötesine geçerek pek çok düşünce pratiğine yansıdığı görülmektedir.

Klasik Kültür Tarihinde Bilgi Örgütlenmeleri Üzerine

Babil Kulesi'nde göğe yükselerek evrenin tüm bilgisine sahip olma arzusu bir başka çağda, İskenderiye Kütüphanesi'nde nesnelleşir. Kültürlerin tüm verilerinin tasnif edilmeye çalışıldığı İskenderiye'de uzama değil zamana meydan okuma çabası görünür olmaktadır (Manguel, 2013, s. 25). Manguel, İskenderiye Kütüphanesi'nin "öykülerin kitap şeklini aldığı ve her bir sözcüğe, her bir tablet, her bir tomara aydınlatıcı ve gerekli yerini veren söz dizimi kurallarını bulmak için çabaladığı bir çağda" yükseldiğini belirtmektedir (Manguel, 2013, s. 29). Bu çaba daha sonraki yüzyıllarda, Ortaçağ'dan başlayarak bilginin sınıflandırılmasını sağlayacak ve gittikçe özelleşerek bir bilgi evreni oluşturacaktır. Bu bilgi evreninde Ortaçağ'a dek bilginin tasnif edilmesi gerçekleşmiş, fakat sınıflandırılmasını sağlayacak literatür birikimi ancak Rönesans'ın başlarında bilimsel temelli olma yoluna girmiştir. Kültür tarihinin erken yazımında, Ortaçağ'dan 19. yüzyıla dek *bilginin inşası* önemli bir alana işaret etmektedir. Bilginin aktarımını ve yorumlanmasını sağlayan yapıların ve oluşumların giderek kurumsallaşarak meşrulaşmaları, *Avrupa Fikrinin* de temellerini oluşturmuştur. Evrenin sonsuz bir kütüphaneden oluştuğu öyküde kütüphanenin sembolik aktarımı, kültür tarihi ve hatta kültürel okumaların nihai başlangıcı olan bilginin korunması, tasnifi ve paylaşılmasına gönderme yapılmaktadır:

> Yazım simgelerinin sayısı yirmi beştir. Bu gözlem aracılığıyla, üç yüz yıl önce, Kitaplık üstüne genel bir kuram geliştirmek, böylelikle o güne kadar hiçbir varsayımın yeterince açıklığa kavuşturamadığı soruna –kitapların hemen tümünün biçim ve düzen dışı bir yapıları oluşuna- doyurucu bir çözüm getirmek olanağı doğmuştur (Borges, 2015, s. 105).

Borges'in *üç yüzyıl önce* olarak aktardığı zaman dilimi öykünün yazıldığı yıl olan 1941 hesaba katıldığında, doğaya ve insana bakışın yeniden inşa edildiği ve yeni bir felsefi yöntemin oluştuğu çağ olan 17. yüzyıla işaret etmektedir. Bu yüzyıl Batı düşüncesinin seyrini belirleyen, evrene dair önemli düşünsel kırılmaların gerçekleştiği bir zaman dilimine karşılık gelir. Bir yüzyıl önce Nikolas Kopernik'in evren görüşü dünyayı evrenin merkezi olmaktan çıkartırken, bu yüzyılda insan aklı merkeze alınmıştır. Borges'in kütüphanecilerinin karmaşaya son verme ve sınıflandırarak çözüm getirme çabaları ise 18. yüzyılı akla getirmekte, Diderot ve d'Alembert'in *Encyclopédie*'si Borges'in kütüphanecileriyle aynı kaygıyı gütmektedir.

Ansiklopedi projesinin gerçekleşmesinde özellikle 18. yüzyılda bilgiyi işleme görevini elinde tutan üniversitelerin fiili tekelinin aşıldığı gözlemlenmektedir. Tam da bu dönemde araştırma fikrinin ortaya çıkışı, entelektüellerin ekonomik, toplumsal ve siyasal reform projeleriyle uğraşmaları yeni düşünsel ortamı örneklemektedir (Burke, 2001, s. 45). Bu dönem bilginin sınıflandırılmasında ansiklopedi ve kaynak kitapların öneminin arttığı yeni bir sisteme de işaret eder. Burke, 1750'de yayımlanan Diderot'un "Encyclopédie"sinin "zamanında var olan enformasyonun bir toplaması olduğu kadar, bilgi, siyaset ve iktisadın da canlı bir gösterimi" olduğunu belirtmektedir (Burke, 2001, s. 11).

Bilginin hem kültürel hem de toplumsal bağlamıyla ilgilenen sanatçılardan biri olan Méndez Blake'in çalışmaları kültür tarihinde bilginin işlenmesini ve ilgili kurumları merkeze almaktadır. Blake çalışmalarında bilgiyi üretme ve dönüştürme pratiklerini irdelemekte, sanat, edebiyat ve mimari arasındaki içsel ilişkileri araştırmaktadır. Blake'e göre sanatçılar öyküleri ve şiirleri görsel kompozisyonlara dönüştürmek için analiz ve sentezi araç olarak kullanıp, yazma eyleminde ima edilen maddi yönleri ortaya koymaya çalışırlar. Bu görü sanatçının çalışmalarının önemli bir bölümünü kütüphaneler üzerine şekillendirmesine neden olmuş, kütüphaneleri belirli bir bağlamın tarihsel ve kültürel boyutlarının birleştiği ilişkisel sistemler olarak ele almıştır (Travesia Cuatro. http://travesiacuatro.com/eng/artista/jorge-mendez-blake-2/).

> Kütüphanenin, yazılı kültürün kutsal deposu olduğu fikrinin, insanların örgütlenme ve kültür ve bilgiye erişim biçimimizi etkileştiği ve dönüştürdüğü açık bir demokratik duruma dönüşmesi gerektiğini düşünüyorum. Artık kültür fikrini tek bir cilt olarak sürdüremeyiz. Kütüphanenin tek bir kurum olduğu fikri sürekli değişen, sürekli şekillenen bir forma doğru ilerlemelidir. Edebiyat homojen bir disiplin olarak görülemiyorsa, bence onu içeren "binaya" benzer bir şekilde yaklaşılmalıdır (Acosta, 2009).

Blake'in çalışmaları edebi eserlerin somut nesnelere çevrilebilecek mekânsal güçler olarak ele alınmasına işaret etmektedir (Travesia Cuatro. http://travesiacuatro.com/eng/artista/jorge-mendez-blake-2/). Sanatçı edebi metinleri imgelere, heykel ve enstalasyonlara dönüştüren kavramsal bir dil geliştirmiştir. Metin yazmanın bir tür inşa etme ve okumanın da bir yaratma biçimi olduğuna inancıyla, edebi metinlere fiziksel boyut kazandırmakta, onları mekânsal hale getirmektedir. Sanatçı için kitabın fizikselliği kültürel içeriklere gönderme yapar. Okunmadan önce kitabın kapağı bellekle bağ kurar, kitabın verdiği referans kişinin hem kolektif bilinci hem de kişisel geçmişi ile ilişkiye geçer. Blake aynı zamanda sanatı algılamada kültürel bağlamın zorunluluğu olduğunu savunmaktadır. İzleyici kendi kişisel tarihiyle sanat nesnesini algılamasıyla benzer şekilde, izleyicinin sanat nesnesini deneyimlediği mekân kültürel bağlamları dolayısıyla tarafsız değildir. Sergi mekânına koridorlardan, kapılardan, bina ve sokaklardan ve hatta şehir ve ülkelerden geçilerek girildiğini söyleyerek kültürel alanın altını çizmekte, kendine gönderme sanatı diye bir şeyin varolamayacağını iddia ederek kültürel bağlamın yayılımının genişliğinden bahsetmektedir (Muñoz, 2017).

Görsel 5, 6. Jorge Méndez Blake, 2010, Borges Kütüphanesi ve Borges Kütüphanesi Araştırması / La Biblioteca Borges y Estudio Para la Biblioteca Borges. Mendezblake. Erişim: 21.02.2019. http://www.mendezblake.com/la-biblioteca-borges

Borges Kütüphanesi adlı çalışma kütüphane fikri üzerine sanatçının araştırmalarını içermektedir (Görsel 5, 6). Sanatçı kütüphanenin mimari yapısını sorgularken aynı zamanda arşiv kavramını, bilgiyi üretme ve dönüştürme pratiklerini de irdelemektedir. Duvara sistematik olarak yerleştirdiği renk düzenlemeleri, Borges'in bazı kitap kapaklarının renklerine referans vermekte, duvara yerleştirilmiş bu düzeleme zemine yerleştirdiği ayna ve ahşaptan oluşan modüler yapıya yansırken kitap kapakları sonsuzluğa giden bir illüzyon yaratmaktadır. İzleyicinin yaşadığı deneyim Babil Kitaplığı'nda yer alan kütüphane tasvirinin bir deneyimine karşılık gelir. Kitaplıkta yazılmış ve yazılacak tüm kitaplar bulunmaktadır: "Her şeyin – geleceğin ince ayrıntılı bir tarihçesi, başmeleklerin özyaşam öyküleri, Kitaplık'ın aslına sadık bir kataloğu, binlerce ama binlerce düzmece katalog, bu katalogların safsatasını sergileyen belgeler, ..." (Borges, 2015, s. 107). Her modüldeki ayna kütüphanenin bakış açılarını çoğaltmakta aynı zamanda izleyiciye kendi imajını geri yansıtmaktadır. Sanatçı geleneksel mimariyi aşabilecek bir mimari yapıyı hayal etmek üzere ahşap modülleri kullanmakta, bu modülleri uzamda merkezsiz bir ızgara formu şeklinde kurgularken, sonsuz tekrarlanabilen modüllerle Borges'in kütüphanesine yakınlaşmaktadır (Acosta, 2009). Mendez, kendi dili ve araçlarıyla kütüphane imgesini yeniden inşa ederken, bilgi örgütlenmelerinin mekanizmalarını da irdelemektedir.

Babil mitosundan itibaren zamana karşı koyma ve belleğin sınırlarını aşma çabası olarak bilgiyi sınıflandırma çabası, gittikçe bilginin cisimleşmesine ve kütüphane fikrinin başka okumalara taşınmasına neden olur. Evrenin sonsuz bir kütüphaneden oluştuğu imgelemde, kütüphane, sadece kitapların tasnif edildiği bir mekân değil, iktidar ilişkilerinin yöntemlerine ve toplumsal mekanizmalara ve tarihin işleyişine maruz kalan bir yapıya da karşılık gelmektedir. Modern yaşamla birlikte mekân kavramının *iktidar* ve *otorite* kavramları ile

bağlantılı olarak evrim geçirmesi kütüphaneyi algılayışımızı da etkilemiştir. Foucault mekânın evriminden bahsederken heterotopya kavramını öne sürmektedir. Kütüphaneler Foucault'a göre heterotopik mekânlardır.

> Borges'in Babil Kütüphanesi'ni düşünelim; bu uçsuz bucaksız labirentin dış sınırına ulaşmaya çalışanları yalnızca ölüm ya da intihar bekler. Kitapları düşünelim: Okurunu ait olduğu zaman-mekândan çıkarıp kendi kurmaca evrenine çeken harf dizgelerini. Aydınlanma felsefesinin kurucu eseri ansiklopedi, bütün sanatların, zanaatların ve bilimlerin hiperuzamı olarak siyasi bir proje olmanın yanında, heterotopik bir projeydi aynı zamanda. Ansiklopediler, ülkemizde kitaplıklardan bodrumlara ve tavan aralarına sürülmüş olsa da, ağ toplumunun bilgi üretme ve tüketme biçimini temsil etmeyi sürdürür (Şentürk, 2014).

Borges'in öyküde oluşturduğu kapalı sistem, heterotopyaların zamansal boyutuyla da ilişkilidir. Kütüphane imgesi düşünüldüğünde farklı kitaplardaki farklı zamanların biraraya geldiği içerikler göz önüne gelir. Bu zamansal birikme gerçek zamandan farklı olarak işlerken kendi içinde bir sistem oluşturur. Foucault'nun öne sürdüğü kavram olarak heterotopya doğrudan mekân ile ilişkili bir kavramdır ve heterotopya kendiliğinden oluşan fiziksel ya da zihinsel alanlara işaret etmektedir (Tandaçgüneş, 2013, s. 328). Heterotopyalar aynı kütüphane örneğinde olduğu gibi birden fazla uzam ve zaman içerisinde bölünmüş olarak varolmaktadırlar. Heterotopi tıbbi bir terim olarak, bedendeki anomalileri anlatmak için kullanılan bir terimdir. Bedendeki bir doku ya da organın olması gerektiği yerde olmaması anlamına gelmektedir. Foucault'da heterotopi kavramı hem gerçek hem ütopik mekânla ilişkilendirilir. Foucault ütopyaların gerçekdışı mekânlar olarak gerçek mekânlarla analoji ilişkisi sürdürdüğünü söyler. Heteretopyaları ise bütün yerlerin dışında olan ve ütopyaların karşıtı olarak da öne sürer. Heteretopya ve ütopyaların kesiştiği yere ise ayna imgesini koymakta, aynanın hem ütopya hem de heterotopya olarak işlediğini söylemektedir (Foucault, 2014, s. 295).

Görsel 7. (sağda) Guillaume Lachapelle, 2009, Çatlak / Fissure. Artsy. Erişim: 15.03.2019. https://www.artsy.net/artwork/guillaume-lachapelle-fissure

Görsel 8. (solda) Guillaume Lachapelle, 2011, Kaçış 2 / Évasion 2. Artsy. Erişim: 15.03.2019. https://www.artsy.net/artwork/guillaume-lachapelle-evasion-2

Guillaume Lachapelle'in minyatür mimari yapılardan oluşan pek çok çalışması heterotopik mekân algısını izleyiciye deneyimletirken, kütüphane imgesi üzerinden Borges'le yakınlaşan bir imaj oluşturmaktadır. Sayısı belirsiz, belki de sonsuz, altıgen dehlizlerden oluşan Borges evreni, Lachapelle'de kütüphane üzerinden bilgi, sonsuzluk gibi alanları kapsayan bir imgeleme dönüşür. *Çatlak* (Görsel 7) adlı çalışmasında kitaplığın merkezi içeriye belirsiz bir boşluğa doğru çökerken, *Kaçış 2* (Görsel 8) adlı çalışmasında kütüphaneye yükselen yürünemeyecekmişçesine kırılgan bir merdiven vardır. Borges'in kütüphanesine asıl yaklaştığı çalışma ise *Bilgiyi Beklemek* adlı çalışmadır (Görsel 9). Çalışmada kitaplarla dolu kütüphane modeli, içeriye doğru kıvrılmakta ve karanlığa işaret eden gizemli bir açıklık ortaya çıkarmaktadır. Bunlar sanatçının dış yüzeyinin altına gizlenmiş suretlerinin mekân ve oluşum referanslarıdır (Gora, 2014, s. 18). Sonsuzluk yanılsaması ve kitaplara erişilemezlik bu çalışmada görülen ana temalardır. Sanatçı "çalışmalarım, tanıdık öğelerin ve nesnelerin fantastik mikro dünyalarda yeniden düzenlendiği ve yorumlandığı metaforlar olarak okunabilir." diyerek Borges'in kurgularındaki perspektifi de somutlaştırmaktadır (Künstlerhaus Bethanien. https://www.bethanien.de/en/artists/guillaume-lachapelle/).

> Kitaplık'ta gelmiş geçmiş tüm kitapların tümünün bulunduğu açıklandığında, ilk tepki engin bir mutluluktu. ... Bekleneceği gibi bu umudu yoğun bir çöküntü izledi. Altıgenlerden birindeki herhangi bir rafta, çok değerli kitapların durduğu ve bu değerli kitapların kesin erişilmezliği, kolay katlanılmaz bir gerçekti (Borges, 2015, s. 107, 108, 109).

Görsel 9. Guillaume Lachapelle, 2013, Bilgiyi Beklemek / Awaiting Knowledge. Artmur. Erişim: 21.02.2019. http://artmur.com/en/artists/guillaume-lachapelle/visions/

Lachapell'in kütüphanesinde erişilemezlik, kitapların mikro düzeye indirgenmesi ve içeriklerinin referanslarına ulaşılmasıyla sağlanır. Lachapelle için insanın bilme edimi daima eksik kalmakta ve insan bu eksikliğin daima farkında olmaktadır (Gora, 2014, s. 18). Sanatçının kullandığı aynalar izleyiciyi heterotopik bir mekân algısına da taşımaktadır. Borges öyküsünde aynalardan bahsetmektedir: "Geçitte, her görünüşün aslına sadık bir suretini çıkaran bir de ayna bulunur. İnsanlar, genellikle, bu aynadan Kitaplık'ın sonsuz olmadığı sonucuna varırlar; sonsuz olsaydı, bu gözbağcı surete ne gerek vardı." (2015, s. 103). Foucault'da ütopya olarak ayna yeri olmayan yere karşılık gelmektedir. Aynada kişi kendini olmadığı bir yerde görür, bu yer yüzeyin ardındaki gerçekdışı bir mekândır. Ayna bu noktada kişinin görünürlüğünü kendisine veren bir gölgedir (Foucault, 2014, s. 295-296). Aynayı heterotopya olarak Foucault şöyle tanımlar:

> ... kendimi orada gördüğümden, bulunduğum yerde olmadığımı aynadan yola çıkarak keşfederim. Aynanın öte yüzünde olan bu sanal mekânın dibinde, bir anlamda bana yönelen bu bakış dolayısıyla kendime geri dönerim ve gözlerimi kendime doğru yöneltmeye ve yeniden kendimi bulunduğum yerde oluşturmaya yeniden başlarım; ayna, aynaya baktığım anda işgal ettiğim bu yeri hem kesinlikle gerçek -çevreleyen bütün uzamla ilişki içinde- hem de kesinlikle gerçekdışı kıldığı anlamda –çünkü algılanmak için oradaki bu sanal noktadan geçmek zorundadır- bir heterotopya gibi işler (2014, s. 295-296).

Kütüphanenin başlı başına zamansal heterotopyası bizi gerçek olan ve olmayan arasındaki gerilimde tutmaktadır. Aynanın yarattığı sonsuzluk duygusu algıyı ikiye bölerken *Lacha-*

pel'in çalışmasıyla hem Borges'in kütüphanesindeki paradoks, hem de heterotopik mekân olarak kütüphanenin kavramsal deneyimi yaşanmaktadır. Gora'ya göre kitaplar diğer dünyaya açılan kapılar olarak çalışmada rafların ötesinde bir şeyler önerirler (2014, s. 18). Modellerin mimarisi, gündelik yaşamdan ödünç alınan sahneleri sunarken, bu sahnelerin kütüphane örneğinde olduğu gibi belirgin metaforlarla etkileşime girmesi örtük bir öykü ortamını da çağrıştırmaktadır.

Babil Kulesi'nden İskenderiye Kütüphanesine Palimpsest Bir Anlatı

Borges'in kurgularında tarihsellik her yerdedir. Tarihe yapılan göndermelerle yazar tarihi yeniden kurgular. Tarihsel verilerin üzerine inşa edilen kurgusal gerçeklik, bir anlamda tarih üstüne tarih yazmaya karşılık gelmekte, geçmiş, şimdi ve geleceğe yapılan göndermelerle anlatı palimpsestik bir yapıya bürünmektedir. Yarattığı metinler ne bir coğrafyaya ne de bir zamana kesin olarak ait değillerdir. Tersi bir önerme de Borges yazını için geçerlidir: İnsanlığın tüm kültür birikimini harmanlayarak ortaya çıkardığı metinleri ile dikkatli okuyucuya sorgulamalar, kafa karışıklarıyla yoğun ve eşsiz bir okuma deneyimi sunarken Borges'in kurgusu bir o kadar gerçeğe yakındır. Bu deneyim kültür tarihi boyunca altı çizilen içeriklere de işaret etmektedir. Borges'in, *Babil Kitaplığı* başlığını seçmesi, metnin anlatısıyla karşılaşılmadan hemen önce bellekte tarihsel bir referans oluşturmakta, Babil Kulesi söylencesi ve kuruluş olarak kütüphane fikrini, İskenderiye Kütüphanesi'ni akla getirmektedir. Başlık Babil'in üstüne kurulmuş bir İskenderiye Kütüphanesi'ni çağrıştırırken palimpsestik bir imge oluşturur.

Borges'in kurguları tarihin anlatısını görselleştirmektedir, okuyucu metinlerle tarihselliğin anlatısını da keşfederken, yeni tarih yazımının alanına da girmektedir. Yeni tarih yazımında tarih bir anlatı olarak ele alınmakta, tarihin gerçek olayların anlatıldığı bir dizge olduğu fikri eleştirilmektedir. İnsan anlatısı olarak tıpkı diğer edebi türler gibi yeni tarih yazımı da kurgusaldır. Borges'in öncülüğü bu noktada belirgin olmaktadır:

Borges birçok dünyanın ve ruh halinin insanıdır. Edebi anlamda bir vatanı olmadığı gibi, -izmli tanımlamaları da baştan reddeden bir duruşu vardır. Onun yazınını geleneksel, modernist ya da postmodernist olarak tanımlamak mümkün değildir ama James Woodall'ın deyişiyle onun "bilinçli bir modern" olduğu yadsınamaz bir gerçektir. Modernliğin gereği olan geçmişi şimdide buluşturmak, Borges yazınının temel özelliklerinden biridir. Tam da bu yüzden, onun yazınında Arjantinli gauchoların geleneksel anlatılarını da bulursunuz, post-yapısalcıların teorilerinin kaynağını da (Öner, 2015, s. 66).

İktidarın bilgi örgütlenmesi insan yaşamına tümden yayıldığında, düşünürler geçmişte gerçekleştirilmiş olan tüm düşünce pratikleri için yeni sistemler önerirler. Tarih yazımının yeniden ele alınması bu noktada kaçınılmazdır. Tarih yazımında somut insan deneyimine yapılan vurgu, tarihin tekrar anlatısal biçimlerine yönelişe neden olmuştur (Iggers, 2011, s. 120). 1950'lerden sonra tarih yazımı ve edebi metinler aynı yöntemle incelenmeye başlamıştır. Metinin yazardan bağımsızlaşması ile tarihin gerçeklikle kurduğu ilişki üzerin-

den yorumlar getirilmiştir. Tarih anlatısı da bir metindir ve metnin yazardan ayrışması gibi gerçeklikten ayrılmaktadır. Foucault ve Derrida bu noktada metinlerin içindeki gizli önyargılara eleştiri getirmekte, açık anlamın imkânsızlığından bahsetmektedirler. Bu noktadan sonra tarih yazımı, edebi bir tür olarak görülür (Iggers, 2011, s. 124-126). Olayları tarih dizgesiyle anlatmaya çalışmanın yerini alan yapısalcı yöntemde fenomenler üzerinden bir inşa gerçekleştirilmiştir. Kültür yapısalcılıkta artık bir göstergeler sistemidir.

Bilindiği üzere kültür çeşitliliğinin teolojik açıklamasında Babil mitosundan faydalanılırken, İskenderiye'de tüm kültürlerin verilerinin tasnif edilme çabasıyla karşılaşılmaktadır. Öykünün başlığı ile kütüphane imgesi üzerinden gerçekleşen sembolik aktarımla, erken kültürel okumaların kaynağı olan bilgi örgütlenmeleri ile ilişkili tarihsellik kurmaca içerisinde görselleşmektedir. "Ve bütün dünyanın sözü bir, dili birdi." (Tekvin 11: 1) söylemi ile kültür çeşitliliğine dair ilksel okumaya karşılık gelmektedir. İnsanlar bir şehir ve kule yaparlarken, Tanrı bu kulenin cennete ulaşabileceğinden endişe duyarak yeryüzüne inip, insanları dağıtıyor ve anlaşarak tekrar birlikte hareket edemesinler diye dillerini karıştırıyor (Çığ, 2006, s. 75). Böylelikle kültür çeşitliliğinin olgusal gerçekliği, dillerin ayrışması üzerinden antik bir söylence olan Babil Kulesi'nin yıkılışında sembolikleşir:

> Babil hikâyesi dillerin çeşitliliğine İncil'e ait bir açıklama getirirken, aynı zamanda insan için karışıklığın başlangıcını da göstermektedir. Kültürlerin bölünmesinin başlangıcını, farklı dillerin dağılımını, Samiler'in totalize eden projesine fena (ve kutsal bir şekilde söylenmiş) bir çeşitliliğin tasarlanmış girişini göstermektedir (Almond, 2012, s. 67).

Dillerin ayrışması kültürlerin ortaya çıkmasına ve nihayetinde kültürlerin arasındaki iletişimin sınırlı bir hale gelmesine neden olur. Babil böylelikle başarısız iletişimin de sembolü haline gelir. Cildo Meireles'n *Babil* adlı heykeli Babil mitosunu günümüze taşımaktadır (Görsel 10, 11). Babil'de ilksel okumasını bulan aşırı bilgi, başarısız iletişim ve kültür çatışmalarını vurgulamaktadır. Kulenin alt tabanını oluşturan büyük vana radyolarından, tepe kısma yaklaşıldığında daha küçük kitle üretimi radyolara, sekiz yüz farklı çeşitte analog radyodan oluşan çalışmayla sanatçı çalışmasının aynı zamanda bir anlayışsızlık kulesi olduğunu iddia etmektedir. Her biri farklı bir istasyona ayarlanmış, farklı dilleri içeren minimum düzeyde ses veren yüzlerce radyodan oluşan heykelin ürettiği ses gürültüye dönüşürken, sanatçı bu kakofonik sesin ikinci bir deneyimi olmadığının da altını çizmektedir (Tate. https://www.tate.org.uk/visit/tate-modern/). Çalışmanın büyüklüğü ve ses unsuru izleyiciye fenomenolojik bir deneyim yaşatmaktadır. İzleyici kendi perpektifinden dillerin çeşitliliğiyle ortaya çıkan anlayışsızlığı ve bu başarısız iletişimin nihai sonucu olarak kültürlerin çatışması olgularını deneyimlemekte, geçmişle bağ kurmaktadır. Meireles aynı zamanda *Babil Kitaplığı*'nda merkezi her yerde olan ve hiçbir yerinde sınırı olmayan kavramsal olarak eksiksiz bir kütüphane fikrini görselleştirdiğini söyleyerek Borges'e gönderme yapmaktadır. Kültürel çeşitliliğin alanının ne kadar kapsamlı ve yoğun olabileceğine dair altı çizilen nokta, hem öykü hem de heykelde benzerlik göstermektedir. Kütüphanede saklı olan aşırı bilgi ve dolayısıyla bilgiye ulaşmadaki imkânsızlık, Meireles'in çalışmasında seslerin kako-

fonik özelliğinin bir sonucu olarak, anlaşılamamasıyla benzerlik göstermektedir (Wisnik ve Matos, 2018). Kakafoni, aynı zamanda küresel dünyada kültürel ağın iletişim yapısını da gözler önüne sermektedir.

Görsel 10, 11. Cildo Meireles, 2001, Babil/Babel. Tate. Erişim: 25.07.2019. https://www.tate.org.uk/visit/tate-modern/display/media-networks/cildo-meireles

Buzz Spector'un *Babil Kütüphanesi* çalışması da benzer bir iletişim problemini, kitap nesnesi üzerinden ele almaktadır (Görsel 12). Babil mitosu ve *Babil Kitaplığı* öyküsü ile kavramsal olarak ilişkilendirdiği düzenlemede sanatçı üstüste yığılmış kitapların kapaklarını alt yüzeyde bırakarak kitapların isimlerinin dolayısıyla içeriklerinin anlaşılamayacağı bir yapı inşa etmiştir. Bilgi burada bir anlamda tasnif edilmekte, bilgiye erişilme olanağının engellenmesiyle de Babil mitosundaki imkânsız projeye gönderme yapılmaktadır. Sanatçı Borges'in öyküsünde kültürün tüm yaratılarının içerisinde bulunduğu engin kütüphane evren tasarımının, paradoksal olarak işlevsiz olmasının altını çizmekte, cennete gidecek bir kule inşa etme girişiminin dillerin karmaşalığında boş bir çaba olduğunun altını çizmektedir. Başarısız iletişimin sembolü olarak Babil'in talihsizliği, kitap nesnesi için günümüzde benzer bir trajediyi de hatırlatmadır. Kitabın kültür ve bilgi taşıyıcısı olarak işlevi günümüzde yeni medyalar tarafından tehdit edilmekte, kitabın kodeks biçimi tartışılmaktadır. Spector tam da bu noktada kitaba yönelik olarak ahlaki ya da nostaljik bir odaklanmanın ve kaybetme duygusunun iletilmesinin yerine başka bir strateji konulması gerektiğini savunmaktadır. Kitapların isimlerinin dolayısıyla içeriklerinin anlaşılamayacağı bir yapı inşa edip, kitabın işlevini değiştirerek, kitabı iletişim nesnesinden hayal gücü nesnesine dönüştürürken, sanat alanına etki edebilecek bir okuma hafızasının altını çizmektedir (Benezra, 1988).

Görsel 12. Buzz Spector, 2016, Babil İçin Bir Kütüphane/A Library for Babel. Anderson Gallery. Erişim: 07.01.2019. https://theandersongallery.wordpress.com/2016/08/24/thomas-knauer-anderson-gallery/

Günümüzde okuma eylemi artık kitaptan bağımsız hale gelmiş ya da başka bir deyişle teknolojinin gelişimiyle farklı okuma araçları ortaya çıkmıştır. 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren tipografinin üretiminde, görüntü işlenmesinde sayfa mizanpajında kitabın yerini, bilgisayarların yaygın kullanımıyla birlikte sayısal alternatifler almıştır (Dündar, 2012, s. 9). Kitabın artık okuma eyleminin biricik nesnesi olmaktan çıkması, okuma deneyiminin yeni medyalara bağlı olduğu tartışmalarını gündeme getirmektedir.

Kitaplığın varlığı ab *aeterno*'dur

Borges'in yarattığı kütüphane imgesi WEB ile örtüşmektedir. Babil Kitaplığı'nda değerli kitapların yanında değersiz kitapların da yer alması ve değerli metinlere ulaşmanın imkânsızlığının bilgisi, kütüphanecileri çıldırma noktasına getirmektedir. İnternet ortamı benzer türden bir bilgi havuzunu içerir. Doğru bilgi vardır ama ona ulaşmak önemsiz metin yığınlarının içerisinde imkânsızdır. "Borges'in kesinlikle tahmin edebileceği gibi, liberal tasvirler, pornografi, nefret siteleri ve basit yanlışlar." internet ortamında mevcuttur (Bruce, 2000, s. 112). Her ne kadar bu ortamdaki gereksiz bilgi temizlenmek istense de tıpkı kütüphanecilerin her şeyin bilgisinin mümkün ama bulunmasının imkansız olması gerçeğiyle yüzleşmeleri gibi, günümüzde doğru bilgiye ulaşmak imkânsız bir duruma işaret etmektedir. WEB sınırlanamaz:

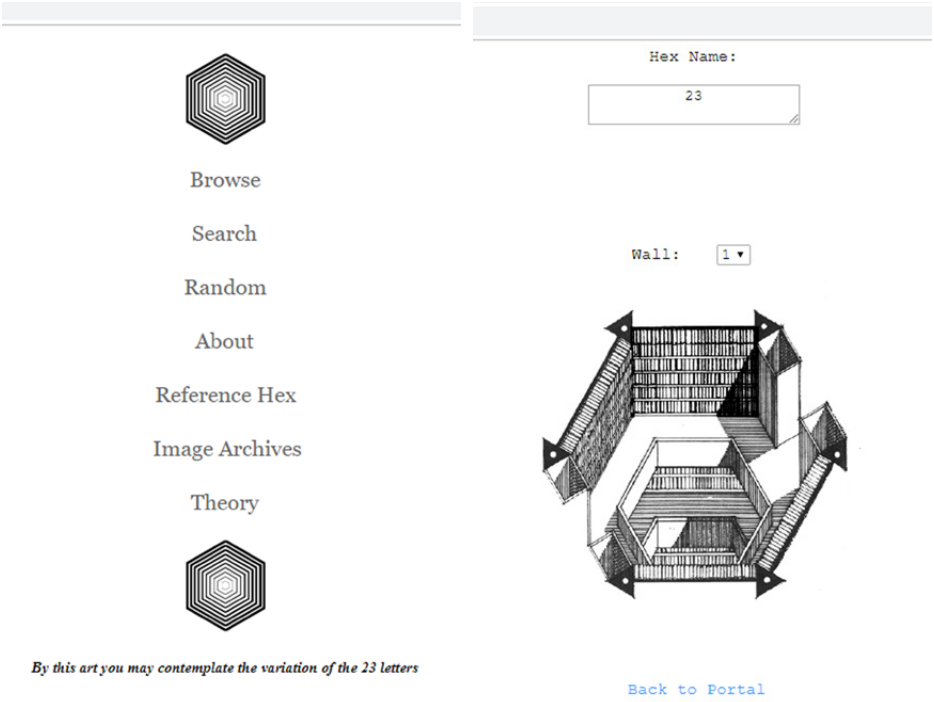
> Bir ülkedeki web kullanımının kısıtlamaları, başka bir sitedeki yeni web sitelerinin görünmesiyle hızlı bir şekilde giderilir. Web kullanımını izleme girişimleri, adsız kullanıma izin veren araçlar tarafından mağlup edilir. İçeriğin çoğaltılması ve genişletilmesi, ahlaki değerler veya içerik doğruluğu hedefleriyle rasyonelleştirilmiş olsun,

> her türlü kontrolden çok daha hızlı ilerler. Web hatırlar, çünkü siteler yalnızca içeriği kopyalamakla kalmaz, aynı zamanda içerik kopyalayarak birbirlerini yansıtırlar (Bruce, 2000, s. 112).

Geleneksel bir kütüphane ya da ansiklopediden farklı olarak Borges'in kütüphanesinde "ne katalog, herhangi bir organizasyon, hakem heyeti, içerik politikası, yetkili yazarlar ne de yayınlanmış eserleri külliyatı" vardır (Bruce, 2000, s. 113). Kütüphanenin tüm olası katalog ve bu katalogların safsatalarını ispatlayan belgeleri içermesi çelişkili ve tutarsızdır. Borges'in öyküsünde olduğu gibi İnternet ortamı da bu tutarsızlıkta geleneksel kütüphanenin zaman ve mekân sınırını aşar. Zaman ve mekân sınırını aşan *Babil Kütüphanesi Projesi* internetin ve internet sanatının geniş mecrasına örnek gösterilebilir (Görsel 13, 14). Kuruluş amacına göre bu proje "herhangi bir kütüphane gibi, akademisyenlerin araştırma yapmaları, sanatçıların ve yazarların ilham almaları, meraklı ve mizah duygusu olan herkes için varoluşun garipliği üzerine düşünmeleri için bir yerdir." (Basile, 2015). Borges'in *Babil Kitaplığı* bu projenin ilhamını oluşturmaktadır.

> Altıgenin duvarlarının her birine beş raf düşmektedir; her rafta genel düzenleri birbirinin aynı otuz iki kitap bulunur. Her kitap, dört yüz on sayfadır, her sayfa kırk satırlık, her satır da yaklaşık seksen siyah harfliktir. Ayrıca her kitabın ön kapağında da harfler vardır; bu harfler, sayfalarda yazılanlar hakkında bir fikir vermezler, kitabın içeriğini yansıtmazlar (Borges, 2015, s. 104).

Basile'in projesinde Borges'in kütüphanenin sistemini betimlediği satırlar belirleyicidir. Sitede her kitaba özel bir altıgen, duvar, raf ve cilt kodları atanmıştır. Altıgenlerin adları ise harf ve sayılardan oluşmaktadır. Kütüphane kitaplara göz gezdirmek için üç yöntem sunmaktadır: Göz at, ara, rastgele. Okuyucu iterse kendi adını arayabileceği gibi, gelecekte ya da geçmişte bir tarih için, kitaplardan alıntılar ya da internet ortamında yer alamayacak bir metin (örneğin okuyucunun deftere kaydettiği her hangi bir metin) *Babil Kitaplığı Projesi*'nde aranabilmektedir (Basile, 2015). Siteye yazılmış olunan anlamlı metin görüntülendiğinde Borges'in tariflediği sisteme benzer bir kitap ekranda görüntülenebilir ve bu sanal kitapta anlamlı metinlerin yanında harflerden oluşan anlamsız kelimeler de yer alacaktır. Basile bu durumu kütüphanede anlam aramaktan bıkmış olanlara bir meditasyon biçimi olarak önermekte, anlamsız metinleri okumaya devam ederek, zihne önemli olanı aramayı ya da beklemeyi unutturabileceğini iddia etmektedir.



Görsel 13, 14. Jonathan Basile, 2015, Babil Kütüphanesi Projesi/The Library of Babel Project. libraryofbabel. Erişim: 21.02.2019. https://libraryofbabel.info/

Basile'in projesi Borges ve WEB'in ortaklaştığı noktada yerini alır. Borges'in kütüphanesi yazılmış ve yazılacak her dilde anlatılmak istenen tüm metinlerin kayıtlarına sahiptir (Borges, 2015, s. 107). Basile'in sanal kütüphanesi ise algoritma ile Borges'in kurgusunu gerçekleştirmeye çalışırken WEB'in işleyişini ve sınırlarını gözler önüne serer.

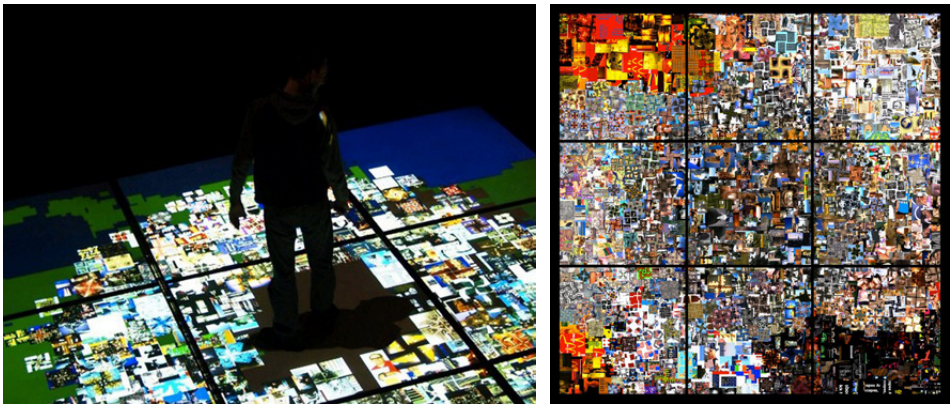
Bu noktada Borges'in hipermetinsel yazını da anlam kazanmaktadır. Borges'in öykülerinde Arjantin yaşamını, eski dönemlerin yaşam biçimini ve değerlerini, belli tarihsel olayları ve kişileri hipermetinsellik yoluyla aktarmaktadır. Borges'teki hipermetinsellik "kendisinden önce ve kendisiyle birlikte yazan ve düşünen ve gelecekte yazabilecek ve düşünebilecek olanlarla bir tartışma, bir göndermeler, anıştırmalar ve öngörüler" ağıdır (Bulutsuz, 2009, s. 182). Borges'e göre yeni bir metin üretmek ya da yazılmış bir metnin günümüzde aynısını yazmak dahi yeni bir metnin üretimine ışık tutar:

> *Don Quixote* öyküsünde olduğu gibi, eski bir metni bugün satır satır yazmak bile yeni bir metin üretmektir. Çünkü aradan geçen sürede sözcüklerin anlamı ve bağlam değişmiş, yazar ve okurun bakış açısı ve bilgi dağarcığı genişlemiştir. Bir metin, bitmiş bir nesne değil, sürekli olarak değişimler gösterebilecek bir süreçtir (Bulutsuz, 2009, s. 182).

Borges'in metne olan yaklaşımı günümüzde teknoloji ile birlikte değişen okuma alışkanlıklarının ve metnin değişebilirliği ile de benzerlikler göstermektedir. Konvansiyonel kitabın dönüşümü 1990'larla birlikte "hiper-metin" kavramıyla başlamıştır. Bu tarihten sonra okuma alışkanlığının, insanın değişen zaman algısını da içeren bir yapıya büründüğü gözlemlenmektedir. Özellikle elektronik kitaplar örneğinde okuma alışkanlıklarımız kökten bir değişikliğe uğramaktadır. 1970'li yıllarda ortaya çıkan hiper-metin "bilgisayarın yarattığı, dizini olmayan anlatı alanını tanımlamak" için türetilmiş bir kavramdır (Manguel, 2010, s. 368).

> "Hipermetin"lerin yapısı konvansiyonel metinlerden farklıdır. "Hipermetin," metin ile birlikte; resim grafik gibi görsel öğelerin oluşturduğu bütünün tamamıdır ve "hiperbağlantı"lar (hyperlink) aracılığı ile diğer "hipermetin"lere bağlanır. Konvansiyonel "okuma"nın lineer yapısı yerine "hipermetin" eşzamanlılığı ve etkileşimliliği getirir. Eşzamanlılık, tek bir "hipermetin" içerisindeki ilişkisi ile sınırlı kalmaz, "hipermetin" sayesinde internet üzerindeki enformasyon birimlerinin her biri, diğerlerine bağlanarak, eş zamanlı bir bütün meydana getirir (Dündar, 2012, s. 14-15).

Geert Mul günümüzün enformasyon biçimlerini irdeleyen bir sanatçıdır. *Babil Kütüphanesi* adlı alışmasında dokuz video projeksiyon yüzeyi yaklaşık altı metrelik bir zemin oluşturmaktadır (Görsel 15, 16). Video projeksiyonlar, izleyicinin yürüyüşüyle aktifleşmekte, zeminde tematik görüntüler belirmektedir. Görüntü yazılımı kullanılarak, bilgisayar tarafından gerçek zamanlı olarak yaratılan bu görüntüler, 100000 görüntü ve görüntü analiz yazılımı içeren bir veri tabanı içerir. Sanatçı doğru bilgiyi bulmanın imkânsızlığından bahsetmekte, bilgiyi edinme biçimlerinin, internetin 1993'te kamu kullanımına açılmasıyla kökten bir değişim geçirdiğini dile getirmektedir. Sanatçının Borges'le ortaklaştığı nokta ise doğru bilgiye sınırsız veri ortamında nasıl ulaşılacağıdır. Borges'in öyküsünde kütüphane sakinlerinin, bu sonsuz bilgi koleksiyonunun amacının ne olduğunu bulmaya çalışmaktan başka seçeneklerinin olmayışı, onları bu sonsuz koleksiyonda yönlerini bulabilecekleri bir sistem bulmaya itmektedir. Sanatçı günümüzde insanların sınırsız enformasyon ortamında yer alan görüntüleri önemsiz ve anlamsız olarak yorumlamaya meyilli olduğunu iddia etmektedir. Sanatçı *Babil Kütüphanesi*'nde ise bu durumu tersine çevirmeye çalışmakta, bir anlamda sezgisel bir şekilde anlam üretilebileceğinden ya da anlamlandırma sürecinde görsellerden ilham alınabileceğinden bahsetmektedir (Mul, 2003).



Görsel 15, 16. Geert Mul, 2003, Babil Kütüphanesi İnteraktif Yerleştirme / The Library of Babel Interactive Installation. GeertMul. Erişim: 25.03.2019. https://geertmul.nl/projects/the-library-of-babel/

Sonuç

Bu makalede sanatçı söylemleri ve sanat pratiğinde kullanılan farklı medyumlar üzerinden kültürel içerikler bağlamı ile sanat okuması yapılmıştır. Öykünün yayımlandığı 1940 yılından günümüze değin kültürü oluşturan içerikler değişirken, kültürle etkileşimli olarak sanat pratiğinde de hatırı sayılır değişimler gözlemlenmektedir. Bu değişimler sanatçıların söylemlerinde ve kullandıkları medyumlarda kendini göstermekte, günümüzde özellikle sanatçıların söylemlerinde kültürel içeriklerin izine rastlanmaktadır. Babil Kitaplığı öyküsünün görselleşme süreci kültürel okumalara tabi tutulduğunda, erken okumalarda, kültürün kavramsal genişlemesinin nedenleri olarak akla gelen bilgi örgütlenmeleri ve düşünce pratiklerinin değişimi sanatçı söylemlerinde görünürlük kazanmaktadır. 1960'lardan sonraki daha geç kültürel okumalarda ise değişen dünya düzeni ile birlikte, kültürel içeriklerin ekseninden kaymasıyla sanatta yeni medyumlarla birlikte yeni stratejilerin ortaya çıkmasına tanık olunmaktadır. Yine Babil Kitaplığı öyküsünün sanat pratiğinde görselleştirilme sürecinden hareketle sanatta değişen stratejilerin kültürel yorumları yapılabilmektedir. Borges'in Babil Kitaplığı ne bir coğrafyaya ne de bir tarihselliğe ait olmayan, insanın ikinci doğasının tüm verilerini içeren, sonsuzluğun mekân olarak tasarlandığı bir sistemi ifadelendirmektedir. Bu sistem, Babil Kulesi söylencesinden, İskenderiye'nin yıkılışına, matbaanın icadından, ilk üniversitelerin kurulmasına, sanayi devriminden, entelektüel hareketlere, video teknolojisinin günlük yaşama yayılışından, bilişime kadar kültürel içeriklerin değişimine tanıklık etmekte, yaşadığımız düzeni yeniden kurgulamaktadır. Mekânın ve zamanın sınırlarını aşan bu başka coğrafya insanlığın tarihsel evrimini, yozlaşmalarını ve sapmalarını da özetleyerek pek çok sanatçıya üretimleri için referans olmuştur. Sanat üretiminin, tüm kültür tarihini içeren bir bilgi evrenini kapsaması ve genellikle kuramsal olarak bir tarihten başlayan sanatsal, aynı zamanda felsefi, edebi üretimler dizinini kendine referans alması olguları Babil Kitaplığı üzerine gerçekleştirilen çalışmalarda deneyim alanına dönüşmektedir.

Kaynakça

Acosta, Jimena. (2009). Jorge Méndez Blake ile Söyleşi (5 Ağustos 2009). *Proa*. Erişim: 07.02.2019. http://proa.org/eng/exhibition-otras-voces-jorge-mendez-blake-1.php

Almond, Ian. (2012). *İbni Arabî ve Derrida, Tasavvuf ve Yapısöküm*. (K. Filiz, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Basile, Jonathan. (2015). Library of Babel-About. *Libraryofbabel*. Erişim: 03.01.2019. https://libraryofbabel.info/About.html

Benezra, Neal. (1988). The Library of Babel and Other Works. *Artic*. Erişim: 16.06.2019. https://www.artic.edu/assets/40942c6f-c47f-8c23-e5aa-14afbfc21528

Bernheimer, Kate. (2013). Fairy Tale Architecture: The Library of Babel. *Placesjournal*. Erişim: 24.06.2019. https://placesjournal.org/article/fairy-tale-architecture-the-library-of-babel/?cn-reloaded=1

Borges, Jorge Luis. (2015). *Ficciones, Hayaller ve Hikâyeler*. (F. Özgüven, T. Uyar, Çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.

Bruce, Bertram C. (2000). Credibility of the Web: Why We Need Dialectical Reading. *Journal of Philosophy of Education*, 34/1, s. 97-109.

Bulutsuz, Sema. (2009). Ütopya Yorgunları. *Sosyoloji Dergisi*, 19/2, s. 167-203.

Burke, Peter. (2001). *Bilginin Toplumsal Tarihi*. (M. Tunçay, Çev.). İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

Coulthart, John. (2013). The Library of Babel by Érik Desmazières. *Feuilleton*. Erişim: 12. 03. 2019. http://www.johncoulthart.com/feuilleton/2013/02/02/the-library-of-babel-by-erik-desmazieres/

Çığ, Muazzez İlmiye. (2006). *İbrahim Peygamber*. İstanbul: Kaynak Yayınları.

Dündar, Burcu. (2012). *Kitap Nesnesi Nesne Olarak Kitap*. İstanbul: Metis Yayınları.

Ek, Fatma İpek. (2012). 18. Yüzyılda Bozulan Ezber: Piranesi. *e-skop*. Erişim:15.06.2018. https://www.e-skop.com/skopdergi/18-yuzyilda-bozulan-ezber-piranesi/578

Foucault, Michel. (2014). *Özne ve İktidar*. (I. Ergüden, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Gora, L. Sasha. (2014). The Architecture of Knowledge in The Work of Guillaume Lachapelle. *Art Mûr*. Erişim: 13.05.2019. http://artmur.com/wp-content/uploads/brochures/vol9_numero4.pdf

Iggers, Georg G. (2011). *Bilimsel Nesnellikten Postmodernizme Yirminci Yüzyılda Tarih Yazımı*. (G. Ç. Güven, Çev.). İstanbul: Tarih Vakfı Yayınları.

Manguel, Alberto. (2013). *Geceleyin Kütüphane*. (D. Şendil, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Manguel, Alberto. (2010). *Okumanın Tarihi.* (F. Elioğlu, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Monegal, E. Rodriguez. (2001). *Borges.* (Ş. Demirkol, Çev.). İstanbul: Gendaş Kültür Yayınları.

Mul, Geert. (2003). The Library Of Babel Interactive Installation. *Geertmul*. Erişim: 23.06.2019. https://geertmul.nl/projects/the-library-of-babel/

Muñoz, María. (2017). Jorge Méndez Blake Between the Visual Arts and Literature. *Metal*. Erişim: 11.02.2019. https://metalmagazine.eu/en/post/interview/jorge-mendez-blake-between-the-visual-arts-and-literature

Öner, Ceylan. (2015). Borges'in Bir İcadı Olarak Borges. *Notos Öykü*, 54, s. 66-69.

Şentürk, Levent. (2015). İbrikli Gökgürültüsü'nden Alçı Krampı'na Babil Kitaplığı'nın Mimarisine Giriş. *Kırtıpil*, 6, s. 9-27.

Şentürk, Levent. (2014). 'Heterotopoloji'ye Giriş: Heterotopyalar İçin Bir Nomenklatura Denemesi, *XXI*. Erişim: 17.05.2019. https://xxi.com.tr/i/heterotopolojiye-giris-heterotopyalar-icin-bir-nomenklatura-denemesi-i

Tandaçgüneş, Nilnur. (2013). *Ütopya: Antik Çağdan Günümüze Mutluluk Vaadi.* İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Tate. Erişim: 26.08.2019. https://www.tate.org.uk/visit/tate-modern/display/media-networks/cildo-meireles

Travesia Cuatro. Erişim: 13.03.2019. http://travesiacuatro.com/eng/artista/jorge-mendez-blake-2/

Künstlerhaus Bethanien. Erişim: 18.05.2019. https://www.bethanien.de/en/artists/guillaume-lachapelle/

Tüzün, M., Gürses, B. (2018). Gizemli Mekânları İle Piranesi. *İdil Sanat ve Dil Dergisi.* Erişim: 30.06.2019. http://www.idildergisi.com/makale/pdf/1540473167.pdf

Wisnik, G., Matos, D. (2018). *Cildo: Studies, Spaces, Time*. (Elektronik Sürüm). São Paulo, Brezilya: Ubu Editora. Erişim: 12.04.2020. https://books.google.com.tr/books?id=31FgDwAAQBAJ&pg=PT188&dq=Cildo:+Studies,+Space,+Time&hl=tr&sa=X&ved=0ahUKEwj4q-yejOboAhURxMQBHUo4C0AQ6AEIKDAA#v=onepage&q=Cildo%3A%20Studies%2C%20Space%2C%20Time&f=false

SANAT YAZILARI, 2020; (42): 163-181 / ARAŞTIRMA MAKALESİ

DELEUZE'ÜN "KRİSTAL REJİM" KAVRAMI ÜZERİNDEN ROVNER VE ALFRAJİ'NİN ÇALIŞMALARINDAKİ İMGE ÜRETİMİNE BİR BAKIŞ*

A VIEW OF THE IMAGE PRODUCTION IN ROVNER AND ALFRAJİ'S WORKS BY DELEUZE'S CONCEPT OF "CRYSTAL REGIME"

ARŞ. GÖR. **TUBA MERDEŞE**
Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü
tubadoga@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-8815-7162

Öz: *Video pratiğinde güncel olarak kullanılan yeni medya uygulamalarının sanat bağlamında ortaya çıkardığı kavramları inceleyen bu çalışma, imge üzerine bir odak geliştirmektedir. Deleuze'ün "imge kristal" adını verdiği rejim üzerinden Michal Rovner ve Sadik Kwaish Alfraji'nin çalışmaları incelenerek, videonun hem yapısal hem de kavramsal çerçevesine yeni bir bakış açısı oluşturulması hedeflenmektedir. Sanatçıların zengin imge dünyaları, hareketli görüntülerin deneysel tavrı ve yaşam arasındaki bağıntıda ortaya çıkmakla birlikte, aynı zamanda dijital görüntüler ile bugünün nesnel dünyası arasında bağlantıları da ortaya çıkarmaktadır. Bu çalışmada ilkin videonun sanat bağlamında yeni teknolojilerle kurduğu etkileşimde bedenin ve aracın konumları tartışılacak, sonrasında ele alınan sanatçı örneklerinden beden, göç, yersizyurtsuzluk kavramları araştırılacaktır. Dolayısıyla tüm bu tartışmalar neticesinde imgenin ele avuca sığmaz bağlamları Deleuze'ün bakışıyla birlikte farklılaşacaktır.*

Anahtar Sözcükler: *İmge, Beden, Göç, Yersizyurtsuzluk, Yer edinme.*

Abstract: *This study, examining the concepts created by the new media applications used currently in the practice of video in the context of art, develops a focus on the image. The multi-layered structure of this focus aims to create a new perspective on both the structural and conceptual framework of the video by examining the work of Michal Rovner and Sadik Kwaish*

[1] Bu makale Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Heykel Anasanat Dalında Prof. Refa Emrali danışmanlığında Haziran 2017'de tamamlanan "Yeni Medya Sanatında Devingen İmgeler: Video Alanlar" başlıklı Sanatta Yeterlik Sanat Çalışması Raporu'ndan üretilmiştir.

GELİŞ TARİHİ: 03.09.2019 | **KABUL TARİHİ:** 15.12.2019

Alfraji through the regime called "image crystal" by Deleuze. The rich image worlds of artists emerge in the relation between the empirical manners of the moving images and the life, and reveals connections it establishes in today's world with digital images. First of all, the position of body and instrument in the interaction that video has formed with new technologies in the context of art will be discussed, and then the concepts of body, migration, and deterritorialization will be investigated through artists dealt with. As a result of all these discussions, the uncontrollable contexts of the image will differ with the perspective of Deleuze.

Keywords: *Image, Body, Immigration, Deterritorialization, Gaining place.*

Giriş

Videonun tarihsel süreçte bir sanat eğilimi olarak tanımlanması 1960'lı yıllara dayanmaktadır. Fakat bu tanımlama, teknolojinin gelişmesi ile farklı süreçlere evrilmiş ve bugünün çağdaş sanat ortamında videonun *yeni medya* sanatı içerisinde kendine yeni ufuklar açmasına olanak sağlamıştır. Hareketli görüntünün işlenebilir fiziksel yapısı, bilgisayar destekli uygulamalarla birlikte sanatçılara yaratıcı pek çok alan açmıştır. Bu bağlamda hareketli görüntünün sinema ile olan bağıntısında Deleuze'ün *hareket imge*[1] ve *zaman imge*[2] metinleri önemli bir ayrım noktası yaratmaktadır. Hareket imge ile başlayan bu ayrım noktası, klasik sinema ile imgenin pek çok varyasyonunu düşünsel bir alanda yapılandırmasıyla gerçekleşmiştir. Düşünsel alan ise felsefenin kavramlar yaratmada imgeyi eğip bükmesiyle olur. Deleuze hareket imgeyi şu şekilde tanımlar:

> Pek çok başka tür imgenin de varolabileceğine inanmak için her türlü gerekçeye sahibiz. Aslında, hareket-imgeler düzlemi, değişen bir bütünün, yani bir sürenin ya da bir "evrensel oluş"un hareketli bir kesitidir. Hareket-imge düzlemi, bir zaman-mekân bloğudur, bir zamansal perspektiftir, ama bu sıfatıyla, hiçbir şekilde düzlemle ya da hareketle karışmayan gerçek bir Zaman üzerindeki bir perspektiftir... Özellikle, hareket-imgelerin kendi aralarında bir karşılaştırmasından ya da üç çeşidin, algılanımların, eylemlerin, duygulanımların bir kombinasyonundan ortaya çıkmaları oranında zamanın dolaylı imgeleri olacaktır (2014, s. 98).

Bu ayrım her ne kadar sinemaya yönelik birtakım yaklaşımlar öne sürse de özellikle zaman imaj mefhumu hareket imgenin dolaylı imge üretiminde bir çatlak meydana getirir. Bunu da zaman kavramının imge ile olan diyaloğunda gerçekleştirir. Deleuze *Zaman-İmge* adlı metinlerinde, her durumda, zamansal yapıyı ya da doğrudan zaman imgeyi, açıkça, geçmiş, şimdi ve gelecek olan salt ardışık ampirik zamanın ötesine geçirir. Hareket imge ve onun duyusal motor işaretleri yalnızca zamanın dolaylı imgesi ile ilişki içindeyken, zaman (montaja bağlı) salt optik ve ses imgesiyle birlikte harekete tabi olan bir *zaman-imge*ye doğrudan bağlanır. Bu tersine çevirmenin anlamı, zamanın artık hareketin ölçüsü olmadığı, hareketin zamanın perspektifi olduğuna dairdir. Montaja bağlı zamanda, montaj anlamını değiştirir. Yeni bir işlev alır: Montaj, zaman imgenin dolaylı bir imgesini ortaya çıkaran *hareket imge* ile ilgilenmek yerine, *zaman imge*yle ilgilenir ve böylelikle bağlı olduğu anormal hareket çevrim,imgenin duyusal motor bağlantılarından kendisini kurtarması ile gerçekleşir. İmge, görünür ve üzerindeki zaman ilişkilerini ortaya çıkarır. Hareketin yerini zamanın almasın-

---

[1] Deleuze'ün sinema metinlerinde geliştirmiş olduğu *hareket imge* fikri, klasik sinemanın temel belirlenimleriyle birlikte felsefe ile olan bağlantısını ortaya çıkarır. Bu bağıntıda kamera hareketlerinin (yakın çekim, uzak çekim, v.b.) ve karakter (özne) hareketinin düşünsel boyutta bir tür imgeleme kapı aralamasının *algılanım-imgeyi* oluşturması bir dönüşüm olarak nitelendirilir. Dolayısıyla düşünsel olan ile imge arasında zihinsel göstergeler oluşur ve algılayan özne *eylem imge* denilen bir tepki yayarak bir duygulanım oluşturur. Hareket imgenin bu üç belirlenimi (algı-eylem-duygulanım) sinemanın süre bloklarını rasyonel bir izleme (zamanın ardışık yapısına) sokar.

[2] Deleuze'ün *zaman imge* fikri ise, Bergson'dan hareketle geliştirdiği sinema metinleridir. Bergson'a göre iki tür zaman vardır. Biri içimizdeki, diğeri ise dışımızdaki zaman. Dışımızdaki zaman ardışık hareketlerin bir bütünü, içimizdeki zaman ise ardışıklığı olmayan kendi öznelliğimizde oluşan bir zaman anlayışıdır. Böylece salt hareketin değil aynı zamanda zaman kavramının da imgeyi yarattığına yönelik bir düşünümdür.

daki tersine işitilir olandan öte salt zihinsel bir sürecin parçası olur. Dolayısıyla buradan kristal rejim[4] denilen bir yapı ortaya çıkar. Kristal rejimde Deleuze'ün dikkat yöneltmemizi istediği nokta şu şekilde vurgulanır: " ...her türden betimlemede 'varolan-gerçeklik'e dayalı olarak 'verilmiş – olan'ın bir şekilde aşıldığıdır. Başka bir ifadeyle, artık kendi nesnelerini oluşturan kristal betimlemeler, organik rejimdeki duyusal hareket ettiricinin tersine bütünüyle görsel ve sessel durumlarla ortaya çıkmaktadır." (Sütçü, 2005, s. 66).

Kristal imge[4] kavramından önce imgenin kırılma noktası olan ve tüm sanatların etki alanını belirleyen yeni gerçekçi döneme bakmak gereklidir. Özellikle dönemin avangard hareketlerinin deneysel yaklaşımı ile zaman-imaj mefhumunun imgeyi sarsıcı özelliğinin, bugünün hareketli görüntülerindeki imge algısını şekillendirdiği aşikardır.

> Yirminci yüzyılın ilk dönemlerinde Hollywood stüdyo sisteminin yarattığı ve geliştirdiği kesintisiz kurgu (continuity editing) kuralları izleyici açısından anlatının mutlak açıklığını sağlamak üzere tasarlanmıştı. Bu nedenle, zamanın akışının "gerçekliği" hikaye anlatımına tabi kılındığından hareket-imaj hakim oldu. Öte yandan, I. Dünya Savaşı'nın bitişinden itibaren Avrupa film endüstrisi, Hollywood ürünlerinin evrensel cazibesinin hükmettiği piyasada niş seyircilerle de olsa rekabet edebilecek farklı sinema tarzları yaratmaya yöneldi. Bu amaçla başvurduklarıysa çoğunlukla, belirli Avrupa ülkelerine özgü avangard modernist sanat gelenekleriydi ki bunların arasında kübizm, gerçeküstücülük ve ekspresyonizm değişik şekillerde zamanla deneylere girişmişlerdi. Bu nedenle, II. Dünya Savaşı sonrasında İtalya ve Fransa gibi Avrupa ülkelerinin sanatsal sinemalarında zaman imajların ortaya çıkışı Hollywood'a özgü hareket-imajdan farklı bir anlatı türü yaratma girişimlerinin sonucu olarak yorumlanabilir. Zaman-imajın doğuş nedenlerinden biri kesinlikle budur (Martin-Jones, 2014, s. 114).

Savaş sonrası büyük kopuş imgenin duyum-devimsel şemalarını altüst eder. Avrupa'daki büyük yıkım hem siyasal, hem fiziksel hem de ekonomik bunalımlara sebep olurken aynı zamanda kitlesel olarak psikolojik bunalımları da doğal olarak meydana getirmiştir. Bu durum sanat alanında rasyonel aklın tüm verilerini yıkarak tekrar tekrar ele alınan pek çok konunun değişimini ve dönüşümünü sağlamıştır. Bu yüzden zaman-imajlar, Avrupa'daki yıkımın ardından, ulusların kendilerini yeniden inşaya giriştiklerinde geçmişlerine bakıp kendi kimliklerinin hakikatini sorguladıkları için ortaya çıkmıştır (Martin-Jones, 2014, s. 115). Deleuze'ün imge rejimleri üzerinden kurduğu düşünce sistemi, genel olarak sanat kavrayışının izlerini taşır ve geliştirdiği sistemde aslolan sanat oluş[5] kavramıdır. O yüzden

---

[3] Deleuze sinema metinlerinin ilki olan *Hareket- imge* de imge ve düşünce arasındaki bağıntıyı "*Organik rejim*" kavramı ile sinema metinlerinin ikincisi olan *Zaman-imge* de ise bu bağıntıyı "*Kristal Rejim*" kavramıyla ilişkilendirir.

[4] Deleuze kristal imgeyi aktüel ve virtüelin daimi birlikteliği olarak tanımlar. "Fakat aktüel imge ile birlikteliğindeki bu virtüel imge nedir? Ortak bir imge nedir? ...Aktüel olan şey daimi bir şimdidir. Diğer taraftan kesin olarak, bu daimi şimdi değişir ya da gelip geçer. Yeni bir şimdi onun yerini alırken, onun artık geçmiş zaman olduğunu söyleyebiliriz... Şimdi aktüel imgedir, ve onun çağdaş geçmişi virtüel imgedir, aynadaki imgedir." (Deleuze, 1997, s. 79).

[5] Deleuze yerleşik ve klişe yapılar arasındaki çatlaklardan farklılıklar ve bağlantılar arar. Daha sonrasında bu farklılık ve bağlantıların güç ilişkilerinden kuvvetler doğar. Bu noktada oluş süreci sürekli değişimin kulvarında yeni ve farklı bağlantılara neden olur. Dolayısıyla sanat deneyleme ve yaratıcılık ile bu değişim ve dönüşümün bir tür sanat oluşunda şekillenir.

Deleuze, sinema metinlerinin başında "sinemanın bir dil, anlatısal bir kod ya da gösterge sistemi değil *sanat oluş* üzerinden biçimlenen bir "anlaşılabilir malzeme" olduğunu söyler (Aktaran Rajchman, 2013, s. 125). Bu anlaşılabilir malzemelerin sunmuş olduğu olanakların deneysel ortamı tam da yeni imgelerin dolayımında güncelleşecektir. Dolayısıyla videonun hareketli imgeleri, hem güç ilişkilerinin[6] hem de içkinliğin[7] düzleminde yeniden yer edinecekler ve sanatın oluşlarına kaynaklık edeceklerdir.

Deleuze'ün Kristal İmge Kavramı Üzerine

Kristal imgenin bir düşünce sistemi olarak ortaya çıkmasından önce *organik İmge* olarak adlandırılan sistemin yapısına bakmak gereklidir. Bu gereklilik çerçevesinde *hareket imaja* dayalı sinemada var olan gerçekliğin temsili organik imge ile karşımıza çıkmaktadır. Dolayısıyla *organik rejim*, gerçekliği tamamen mantıksal bağlantılar ekseninde neden- sonuç ilişkileri ile kurguda düzenler. Böylece hareketli imaj kesintisiz bir şekilde akış içerisinde tanımlanabilir mantıksal bir yapının inşası haline gelir. Bu sinemanın gerçekliği betimlemede rasyonel aklın imgeye hâkim olmasının bir sonucu olarak yorumlanabilir. Diğer taraftan kristal rejimde ise, gerçekliği aşan bağlantı eksenleri vardır. Bir sonuç olmasının ya da bir durumun mantıksal bir dizgesinin olmasının zorunluluğu yoktur. Sürekli akışın yerini parçalı kesintili gerçekler alır.

> O halde kristal betimleme ile zaman-imgeye dayalı sinema, organik betimlemede varsayılan gerçekliği bütünüyle kesintiye uğratmaktadır. Bu durumda, kristal rejimde imge, bir şeyin yeniden sunumu ya da biri/bir şey için ya da biri/bir şey adına konuşan değil, bizzat kendisi temsil olan şeydir. Burada bugüne kadar tanınmamış olanın dâhil edilmesiyle yapılan bir üretim söz konusudur. Burada kapitalin akış modeline ayak uydurmuş gözüken sinematografik düşünme, zaman-imgeyle politika, ekonomi ve hukukun işleyişinden bir adım önde hareket eder. Dolayısıyla mevcut olanı tüketerek üretim yapan ve farklı bir gerçeklik inşa eden gösterendir (Yetişkin, 2011, s. 139).

İmge artık daha düşsel ve düşünsel bir sahnede, gerçekliğin katmanlaşan sonsuz bir güzergâhına dönüşür. Artık hareketli görüntüler kendi gerçekliklerini yaratmaya ve kristal rejimin sunmuş olduğu dünyada insan ile olan bağı daha farklı ve derin bir alanda işlemeye başlamıştır. Çünkü modern dünya sistemleri, özellikle kapitalizmde yaşanan savaş ve yıkımlarla, öznenin hayatla bağının kopmasına neden olmuştur. Tam bu noktada imgeler artık temsilin ve göstergelerin ötesinde, metaforların, öykünün ya da anlatının ötesinde bir tür betimsellikle, daha derin olan bir mefhumun içerisinde yer almaktadırlar. Hareketli görün-

---

[6] Zaman imgenin ardışık olmayan yapısındaki iç zamanın düşünce ile olan ilişkisi bir güç ortaya çıkartır. Şütçü'nün belirttiği gibi, bütünüyle zihinsel bir biçimde işleyen zaman imge, hareket imgenin göndermede bulunduğu ampirik dünyanın tersine, düşüncenin kendine göndermede bulunur (2005, s. 69). İmgede zaman aktif bir rol oynar ve zaman edilgen bir düşünceyi keşfeden, üreten ve harekete geçiren bir güce dönüşür (Sütçü, 2005, s. 69). Hareketli görüntüler söz konusu olunca güç kameranın kendisidir, onu harekete geçiren kuvvet ise zihinsel faaliyetlerdir. Dolayısıyla güç ilişkileri burada düşüncenin farklı boyutlarını ortaya çıkarır.

[7] İçkinlik: Yalnızca biçim, özne, organ ve işlevin kesişiminde dışavurulan yaşamın mutlak arka planı. Bu kesişim içkinlik düzlemidir, ona şeklini veren nesneler ve onların düzlenişidir (Sutton ve Martin-Jones, 2014, s. 149).

tüler söz konusu olunca bu mefhum, izleyiciyi akış halindeki bütün bir hikayenin mantıksal çerçevesinin yerine, parçalanmış fragmanların merkezindeki düşünceye odaklamaktadır. Böylece izleyici özne, kendi gerçeğinin (algısal, duyumsal, duygulanım açısından) ve dünya gerçeğinin arasındaki bağda, Deleuze'ün özneye yönelik aşkın bir durum olan özne-oluş süreçlerini sağlamaktadır. Deleuze'ün *oluş*[8] kavramından hareketle geliştirdiği özne-oluş bir tür gelişim hareketidir. Bu hareket dolayımında verili olan şeyde özne düşünümler. Verinin kendisi ahlaki, estetik ve toplumsal yargılar içinde zamansal ve mekânsal birliktelikler sunar. Burada öznenin bir oluş içerisinde kendini konumlandırdığı koordinatları, Deleuze, öznenin icat etme ve inanma eksenlerinde belirginleştirir.

> ...ahlaki, estetik ya da toplumsal yargılar açısından ve bu yargılar içinde özneyiz. Bu anlamda özne düşünümler ve düşünümlenir: Kendisini genel olarak etkileyen bir şeyden etrafa, güncel işlemden bağımsız bir güç, yani saf bir işlev yayar ve kendine özgü taraflılığının ötesine geçer. Bu sayede, yapaylık ve icat mümkün kılınmış olur. Özne icat eder, özne yapaylaştırandır. Öznelliğin çifte gücü budur: İnanmak ve icat etmek ...İnanmak, doğanın bir kısmından, verili olmayan bir başka kısmını çıkarsamaktır. İcat etmek ise, güçleri birbirinden ayırt etmek, işlevsel bütünlükler, yine doğada verili olmayan bütünlükler kurmaktır. İşte problem budur: Nasıl oluyor da, verinin içinde, verinin ötesine geçmesiyle bir özne oluşabiliyor? Şüphesiz, öznenin kendisi de verilidir. Şüphesiz, verinin ötesine geçen verilidir ama başka bir şekilde, başka bir anlamda. Bu icat eden ve inanan özne, verinin kendisini bir senteze, bir sisteme dönüştürecek şekilde verinin içinde oluşur (Deleuze, 2016, s. 87).

Bu durum kaçınılmaz olarak *kristal imge*'nin özne ile olan derin etkileşiminin sonucudur. Buradan hareketle yeni araçların dolayımında görsel ve sessel öğeler kristal betimlemeleri ortaya çıkaracaktır. Bu öğelerin biraradalığı ile betimlemelerin üretimini ve tüketimini sağlayan özne, Deleuze'ün *kendilik kavramı*nda ortaya çıkar. Dolayısıyla bedenin buradaki işlevi araç ile ortaya koyduğu eylemselliğindeki imge algısıdır. Beden burada özne durumuna geçişte bireysel, kültürel ve toplumsal belirlenişlerle kritik bir noktada olacaktır. Deleuze'a göre, kendilik kavramı genelde bir biçim veya konu diye adlandırılan şeyin *çok farklı* bireyleşme tarzlarıdır ve bir varlık sınıfını bölmez, eylem halindeki oluşları elde eder (Sauvagnargues, 2010, s. 55). Kimlikten yola çıkarak ve geri dönüşleri hep bu kavramın merkezinde kurdukları için oluş kavramı, kimliklerin sürekli akışkan ve değişken yapısı ile birleşir. Buradan hareketle imgeyi sanat *oluş* bağlamında değerlendirmek için içkinlik kavramına bakmak gereklidir. Deleuze'un içkinlik kavramında maddi olanla maddi olmayanın aynı düzlemde bir araya geldiği etkinlikte, imgenin gücünü görebiliriz.

> Örneğin bu kitabı çevrimiçi okuyor olsaydınız, ekranı kaydırarak ya da fareyi tıklayarak sayfaları çevirmeniz, satırları okumanız, hatta belki sayfa üzerinde notlar almanız bile mümkün olurdu, yine de hala kitabın "maddesi"yle herhangi bir şekilde temas

[8] Deleuze ve Guattari'nin felsefelerinin mihenk taşı olan oluş kavramı, varlığın farklı bir biçimi olan ve zamanın akış halindeki hızıyla neredeyse özdeş olan bir durumun belirtecidir. Farklılıkların ve benzeşimlerin hiyerarşik ilişkilerinin durmadan hareket halindeki devinimlerinin ontolojisidir. Oluş fikri evrenin sürekli değişim halinde olmasıyla ilişkilidir. "...tüm kimlik tespitleri, tüm tanımlamalar hareket halindedir, zira herhangi bir nesnenin sabit hali, o nesne değişmeden evvelki, zahiri bir durağanlık safhasından başka bir şey değildir." (Sutton ve Martin-Jones, 2013, s. 65-66).

> ediyor olmazdınız. Bir fare ya da klavye kullanıyor olurdunuz. Ama aklınızda bir kitap fikri ve o fikre sizin yüklediğiniz veya örneğin sayfa imgesi gibi, bilgisayar tarafından verilmiş bir şekli olurdu. İşte içkinlik fikrinin fiziksel bir görüntüsüne en çok bu maddi olan ve olmayan iki şeklin birbiriyle kesiştiği noktada yaklaşabiliriz ki içkinlik düzlemi dediğimiz şey de budur. Yani asıl mesele maddi olanla olmayanın kesiştiği düzlemdir (Sutton, 2014, s. 49).

Sanat şekillerin kendisini varsayar ve o içkinliğe kısacık bir bakış atmamıza olanak sağlar. Bunu da tikel okumaların ötesinde var olan saf duyumlar yaratarak yapar. Dolayısıyla özneleşmenin belirginleştiği sanat, imgenin gücül varlığı ile tüm gerçekliği içinde barındırır. Tüm gerçeklik ile kastedilen, Deleuze'ün deyimiyle *edimsel* ve *virtüel* olanın daimi birlikteliğidir. Burada edimsel fiili bir gerçekliğin, virtüel ise zihinde mevcut olan gerçekliğin (sanalın) terimleridir.

Algılanabilir olan zamandan daha az bir zaman dilimini kaplayan virtüel imge edimsel nesnenin üzerinde zamansal bir belirlenmişlik ya da belirlenemezlik yaratır. Tam da bu noktada hem nesneyi hem de imgeyi çözümleyen içkinlik düzlemi, edimsel ve virtüel arasında devre kesici konumdadır. Edimsel nesne ile onun virtüel imgesi sürekli bir değiş tokuş halinde özneyi saran bir virtüellik yaratır.

> Virtüelle edimsel arasındaki bu sürekli değiş tokuş bir kristal meydana getirir. Kristaller içkinlik düzleminde ortaya çıkarlar. Edimsel ve virtüel bir-arada-varolur ve bizi devamlı olarak birinden diğerine götüren dar bir devreye girerler. Artık bir tekilleşme değildir bu, süreç halindeki bir bireyleşme söz konusudur, edimsel ve onun virtüeli. Edimselleşme değil kristalleşme. Saf virtüelin artık edimselleşmeye ihtiyacı yoktur, çünkü birlikte en küçük devreyi oluşturduğu edimselin tam olarak karşılığıdır. Artık edimselin ve virtüelin saptanamazlığı söz konusu değildir, değiş tokuşa giren iki terim arasındaki ayırt-edilemezlik söz konusudur (Deleuze, 2016, s. 16).

Sanat bağlamında düşündüğümüzde, yaratım sürecinin kendisi öznenin her türlü bedensel ve zihinsel faaliyeti içerisinde bir tür yaşam biçimi olarak varoluş çerçevesi ortaya çıkaracak ve özne bunu araçların dolayımın da bir tür ürüne çevirerek gerçekleştirecektir. Dolayısıyla yaratımın vazgeçilmezi olan araçlar, sanatçılara yeni oluşum çizgileri ortaya çıkarmalarında her daim yeni olanaklar sunmuş ve sanatsal haritada yaratımın olmazsa olmazı imgelerin de bu çizgide değişen parametrelerle kendini güncellemesinde önemli bir kavrayışı gündeme getirmiştir. Buradan hareketle salt optik ve sesli araçlar imge dünyalarımızı şekillendirirken algılarımızın işleyiş tarzlarını da değiştirmiştir.

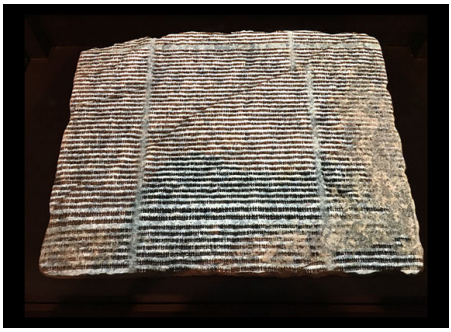
Michal Rovner ve Sadik Kwaish Alfraji'nin Çalışmalarına Dair Deleuzyen Bir Bakış

Rovner ve Alfraji'nin çalışmalarında karşımıza çıkan tarih, bellek ve zaman kavramları biçimlendirdikleri mekân ve figür (beden) kullanımları ile derin bir anlayışı ortaya koyar. Her iki sanatçının da yaşam içindeki birtakım deneyimleri, sanatsal ifadelerinde güçlü bir kurgu yaratmıştır. Savaş ve göç gibi krizlerin yaşandığı farklı coğrafyalardaki bu ortak deneyimler

yaratıcı etkinliğin gücünü ortaya koymaktadır. Bu bölümünde her iki sanatçının hareketli görüntülerde kullandıkları imajlar, kendi söylemleri dahilinde Deleuze'ün imge rejimleri üzerinden okunmaya çalışılmıştır.

Rovner tarihin döngüsel doğası, göç, insan etkileşimi gibi konulara odaklanan, zamansız ve anlatı dışı video yerleştirmeleriyle tanınır. Hareket eden gerçek insanların videolarını temsili imgeler olana kadar, tüm ayrıntılardan sıyırıp düzenleyen sanatçı, onları soyutlayarak ve yer olmayan mekânlara yerleştirerek, izleyici için yeni ve etkileyici dünyalar yaratır. Bazen bu hareketli imajlar bir hiyeroglif gibi bir araya gelir, bazen de bilinmeyen bir göçün panoraması olurlar. Yer olmayan bu mekânlar içindeki döngüsel insan hareketleri, zamanın belirsizliğinin de kaynağıdır. Sanatçı Borusan Contemporary'de gerçekleşen *Görünenin Ardındaki* başlıklı sergide verdiği bir video röportajında şunları dile getirir:

> Gözlerimizin önünde; gittiğimiz her yerde, farkında olsak da olmasak da bir başka zamanın katmanı var. Ve bazen, günümüzde olduğu gibi, bir çatışma veya kırılma buluntusunun olduğu bir zaman katmanına denk gelebilirsiniz. Benim işim hep gerçeklikle başlar, animasyon değildir. Hep gerçekliği kaydederim veya gerçeklikten beslenirim. Ve kaydettiğim zamanda, belirleyici detayların hepsini çıkarmaya ve mekanın spesifikliğini yok etmeye çalışırım. Böylelikle herhangi biri, herhangi bir yer ve herhangi bir zaman haline gelir bu mekan. Bunu gerçeklikten kaçmak için değil, aksine gerçekliğe dönmek için, tüm politik ve tarihi anlatılardan kaçmak için yaparım (Vimeo. https://vimeo.com/146881813).[9]



Görsel 1. (sağda) Michal Rovner, 2009, Parçalanmış Zaman/ Broken Time. Radikal. Erişim: 17.07.2019. http://www.radikal.com.tr/kultur/gorunenin-ardindaki-ne-1428542
Görsel 2. (solda) Michal Rovner, 2018, Gmara. Squarecylinder. Squarecylinder. Erişim: 17.07.2019. https://www.squarecylinder.com/2018/07/letter-from-new-york/

Rovner, *Parçalanmış Zaman* adlı video yerleştirmesini tanımlarken, zamanı yazının başladığı ana götürme arzusundan ve ilk metin yazıldığında bir sanatçı olarak kendisiyle ve o zamanlarda kendi izini bırakmak isteyen insan arasında ne fark olduğunu görme arzusundan

[9] Michal Rovner'ın çalışmalarının yer aldığı İstanbul Borusan Contemporary'de 5 Eylül 2015- 21 Şubat 2016 tarihleri arasında küratörlüğünü Christiane Paul'ün gerçekleştirdiği "Görünenin Ardındaki" adlı sergide sanatçının eserlerini anlattığı video kaydı.

bahseder (Görsel 1). Hayatın geçiciliğini fark eden insanların bir şekilde kalıcı olmaya ya da alternatif bir gerçeklik yaratmaya çalışmaları ve iz bırakmak istemeleri etkileyicidir. Sanatçı, "Burada kullandığım araç video, herhangi bir materyal yok, sadece ışık: belirsiz ve geçici." diyerek bu projenin aslında ışık ve taş arasında bir münasebet olduğunu vurgular (Rovner, M. Video Röportaj, 2015). Aynı şekilde Görsel 2'de yer alan *Gmara* adlı taş üzerine yansıttığı video projeksiyonda zamanı yazının temsili ile tanımlayan sanatçı şunları dile getirir:

> Elbette yazı hiyerogliflerle Mezopotamya'da taşlar üzerinde başladı ve bu tarihin başlangıcıydı... Farklı zaman katmanlarına maruz kaldığım İsrail'de büyürken, ve ben bu kavramla yaşadım, nereye giderseniz gidin zaman ve taş katmanlarını görürsünüz, olaylar ve gerçekler taşa kazınmış durumdadır. Şimdi farklı bir dünyadayız ve son birkaç yılda yeni metinler ön plana çıktı. Bu metinler el yazısı bile değildir, bir daktilo değildir, ancak sayma, hesaplama, sayılar, vb siyah beyaz metinlerdir. Ve biz çok büyük bir barkod sisteminin, yapay zekanın ve şeyleri klonlama, çoğaltma isteğinin bir parçası haline geliyoruz. Bilgisayarlar hakkında düşünürseniz, yaptıkları şey toplamak ve çıkarmaktır, fakat insanların düşünceleri çok daha soyut ve açık uçludur (Knupp, 2019).

Tam da burada Deleuze'ün oluş fikrinden hareketle kurduğu bağda, oluş ile tarih arasındaki fark ortaya çıkmaktadır. Bu durum virtüel ve edimsel arasındaki ayırt edilemezlik çizgisine denk gelmektedir. Virtüel boyut bir oluş fikrini, edimsel boyut ise tarih fikrini öne çıkarır. Yücefer'in Deleuze'den hareketle aktarmış olduğu tarihle oluş arasındaki ayrım, aslında olayın iki boyutu arasında (ya da *olayı ele almanın iki yolu arasında*) yapılan bir ayrımdır. Dolayısıyla olay bir yanıyla, bir boyutuyla, tam da bir şey durumunda, belli bir yerde, belli bir zamanda açığa çıkmasıyla tarihe aittir. Fakat olayda tarihe sığmayan, tarihsel koşulları, yeri ve zamanı aşan bir oluş boyutu da vardır. İşte bu ikinci boyut olayın edimselleştirilemez, tamamlanamaz, belli bir şey durumuna taşınamaz yanıdır (Yücefer, 2016, s. 89). Buradan hareketle Rovner'ın çalışmalarında oluş ile tarih fikrinin farkına ilişkin yansımasını, kristalize yapıyı ortaya koyan figürlerin ve mekânların zamana ilişkin hiçbir verisi olmamasında görürüz. Bu yapı hem sanatçı hem de izleyici açısından bir tür özneleşme düzlemi sunar. Bu düzlem Deleuze'ün öznenin kendini gerçekleştirme olarak ifade ettiği alanda belirir.

> Ebedi olandan, değişmez, statik, aşkın bir gerçeklikten, ideal bir özler dünyasından farklı olarak oluş boyutu hareketli, dinamik, deneyimlenebilecek bir alan açıyor. Belli bir yere ve zamana, belli bir tarihe değil de olaya yerleştiğimizde, olayın tekilliklerini katetmeye başladığımızda işte bu oluş boyutunu "deneyimliyoruz". Aynı anda gençleşmenin ve yaşlanmanın mümkün olduğu paradoksal bir boyut bu, ama yeni bir şey yaratmak da ancak bu boyutta mümkün. Yeni bir şey yaratmak için tarihe sırtımızı dönüp oluşa geçmemiz gerek (Yücefer, 2016, s. 89).

Bu noktada Rovner'ın figürleri dikkat çekicidir. Çünkü gerçek insanların çekimlerinden elde ettiği görüntülerden, tüm detayların silinmesi ile ortaya çıkan bu figürler sadece bedenlerin temsilidirler. Fakat bu bedenler her zaman bir kimlik ve yer meselesi üzerine bir durumu betimlerler. Kim oldukları belli olmayan, yüzsüz ve sürekli hareket halindedirler. Kitlesel ve bir dizi hareketleri manzaraya dahildir, bu manzaranın kendisi de birçok manzaranın birleşmesi ve detaylarının silinip resimsel bir topografyaya dönüştürülmesi ile gerçekleşir.

Görsel 3. Michal Rovner, 2013, İz II/ Tracing II. Artdecision. Erişim: 18.07.2019. https://artdecision.eu/interview-with-michal-rovner-leaving-a-permanent-mark/

Sonuçta bu manzaranın (sonsuz boşluğun) belli bir tanımı, belli bir yer imi yoktur. Orası her yerdir, tıpkı figürlerin herkes olabileceği gibi. Sanatçı, Kristen Knupp tarafından yapılan bir röportajda Lcd ekranlar ve kağıt ile yaptığı "Tracing II" adlı video yerleştirmesindeki figürleri ile ilgili şunları dile getirir (Görsel 3):

> Her gece televizyondaki haberlerde insanlar görüyorsunuz ve insanların kapladığı manzaralarda bazen gölgeler gibi gizlenmiş sonsuz dizilerde hareket eden yüzsüz insanlar görüyorsunuz. Hareket halinde 70 milyon insan var. Ağaçlar Kudüs'tendir ve dünyada hareket eden tektonik insan katmanlarının dalgalanma görünümünü verir. Sadece insanlar ve insanların yerinden olmasından değil, aynı zamanda küresel ısınma ve ekolojik konulardan dolayı. Bütün yapılar değişiyor. Selvi ağaçları da burayı ve orayı tanımlar. Onlar selvinin arkasında, evimizin diğer tarafındadır. Onlar onlarındır, bizim değil. Yöneltmek istediğim soru şudur: bu insanlar onlar mı, yoksa biz miyiz? Ve onları onlar yapan ve bizi biz yapan nedir? Diğer yabancının korkusu çok güçlüdür (Knupp, 2019).

Rovner'ın çalışmalarındaki figürler sürekli hareket halindedir ve bu hareket bazen bir göçün hikayesi gibidir. Burada göç kavramının Deleuze'ün *yersizyurtsuzluk*[10] kavramı ile ilişkilendirilmesi önemli bir vurgu oluşturmaktadır. Bu vurgunun en temel noktasını ise yer olmayan mekânlar oluşturur. Göç bir kimlik ve yer meselesidir. Fakat sanatçının yarattığı imgelerde bedene dair bir belirteç yoktur, onlar yüzsüzdür. Aynı zamanda devindikleri yer belirsizdir. Onlar kimdir? Bu soru, tam da bu anda geçmişin, bugünün ve geleceğin de ötesinde, aynı zamanda kimliğin de ötesinde bir tür oluş fikrine karşılık gelmektedir. Oluş ise yeni bir varlık halidir. "...göçebenin mekânı yalnızca çizgilerle işaretlenmiş kaygan bir mekândır... Göçebenin bir noktası, yolu olmadığı gibi tabii ki bir alanı olsa da toprağı yok-

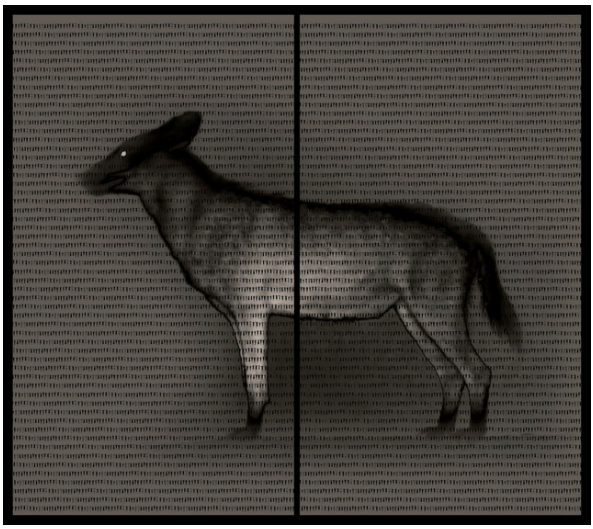
[10] Yersizyurtsuzlaş(tır)ma (deterritorialisation): düzenin, sınırların ve biçimin dağılarak hareket ve gelişme sağlamasıdır, özellikle yeni yaşamın hayatta kalmasını veya yaratılmasını (örneğin doğada) ya da baskı için kullanılan keyfi veya toplumsal kuralların bozulmasını içerdiğinde geçerlidir (Sutton ve Martin-Jones, 2014, s. 151).

tur." (Gürkan, 2013, s. 143). Her ne kadar Deleuze'ün yersizyurtsuzluk kavramı doğrudan göç ile alakalı olmasa da göçebeler fikri onun için önemlidir, çünkü onlar kodlarla hareket etmenin dışındadırlar. Şizoanalitik yöntemde kodların yersizyurtsuzlaştırmasına en iyi örnek göçebelerdir. Holland göçebe özne ile sabit özne arasındaki ayrımı şu şekilde kurar:

> Her türden sabit özne, bir öznellik dizisini diğerlerinin hepsinden ayıran ve aksi taktirde (meşru birleştirici sentezlerden doğan) bir göçebe öznelliğin yalnızca bu sınırlanmış dizinin üyeleriyle özdeşlik kurmasını talep eden birleştirici sentezin gayri meşru bir kullanımından ortaya çıkar: siyahlardan çok beyazlar, kadınlardan çok erkekler, Yahudilerden çok Hristiyanlar vb. Göçebe öznenin " Ben herkesim ve herhangi biriyim" ifadesindense, ayrılmış özne kendisinin bir "üstün ırk"a ait olduğuna inanır... Ancak gayri meşru sentezin biçimi aynı kalır: Özneyi, bir aşağı "onlar"a karşı bir üstün "biz" ile düzene sokan bir ayrım temelinde, göçebe öznelliğin çok biçimli olanaklarını arzu edilemez olarak reddeden sabit bir kimlik duygusu ortaya çıkar (2013, s. 88).

Dolayısıyla buradan hareketle göçebenin "öteki" olma durumunda, Deleuze'ün olumladığı en temel düzey içkinlik kavramının sunduğu bütüncül bir dünya algısının inşasıdır. Öteki olmak hiçbir yere ve hiçbir zamana ait olmamaktır. Yeniden yurtlandırmalar bile başka bir zeminin işaretli mekânı olacaktır.

Rovner için kendi yaşam deneyimindeki bir takım veriler çok önemlidir ve bu verileri yaratıcı etkinliğe dönüştürmede çok ustadır. Sanatçı kendi memleketi olan İsrail'de, Filistin sınırına yakın, çoğunlukla çakalların uğrak yeri olan bir çiftlikte yaşamaktadır. "Gece" adlı LCD ekranlardaki video serisinde hem bu deneyimden hem de bir takım toplumsal kaygılardan hareket eder (Görsel 4, 5).



Görsel 4. (sağda) Michal Rovner, 2018, Nilus/ Nilus. Artsy. Erişim: 19.07.2019. https://www.artsy.net/artwork/michal-rovner-nilus
Görsel 5. (solda) Michal Rovner, 2017, Tetikte/ Alert. Artsy. Erişim: 19.07.2019. https://www.artsy.net/artwork/michal-rovner-alert-ii

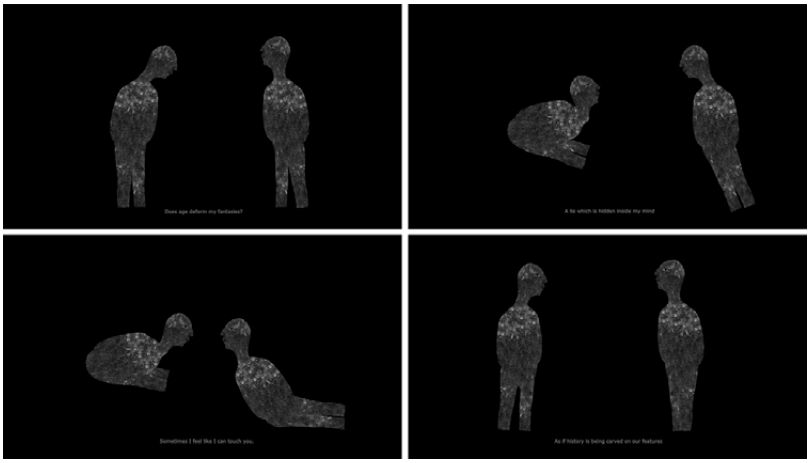
Sanatçı bir röportajında, dünyanın hareket halindeki tüm mültecilerinin korku içinde olduğunu ve bu yüzden çakalları filme çektiğini aktarır. Çünkü sınırların olduğu bölgelerde mülteciler gibi çakallar da vardır ki, onlar bu göçün tanıklarıdırlar. Dünyada çok fazla şüphe vardır ve bu yüzden Rovner, çakalllar ve sınırdaki yabancılar ile karşılaşmak için karanlık tarlalarda vakit geçirir. Onun için gece ile etkileşime girmek, korkusuyla etkileşime girmektir, o zaman çalışmanın kendi iradesi ortaya çıkmaktadır. Diğer taraftan evinin penceresinden sınırda göç eden insanları görür ve aynı zamanda yine aynı bölgedeki çakallar kendi mevcudiyetlerinin çağrılarını sürdürmektedir. Çalışmalarında, çakallar genellikle tetiktedir ve çevreleri kıyamet sonrası bir havayla anlaşılmaz bir durumdadır. Kendi sessizliklerinden endişe duyarlar ve dünyamız üzerinde siyasi, çevresel vb. uçurumların endişeli bir hatırlatması olarak duruyor gibi görünmektedirler. Henüz kabul etmediğimiz bir şeyi hissetmiş gibidirler (Knupp, 2019).

Gölgelerin derinliğinde bu çakallar güçlü bir imgelemin kapılarını açarlar. Ve Rovner'ın çalışmalarında kullandığı tüm bu figürler ve yapılar birbiri içerinde kristalize bir yapı sunarak, içkin bir yaşamın izlerini taşır gibidirler. Böylece kendine özgü bir dünya ortaya çıkar: "Teknolojinin inanılmaz gelişimi olan bir ilerleme vardır, her şey çözüldü, her şey biliniyor, her şey sistematik ve kontrol altında, iletişim devam ediyor, ancak daha üzerinde hiçbir kontrolümüz olmayan yaşamın büyük bir kısmı var. Tamamen kaotik." (Knupp, 2019). Deleuze'e göre; "söz ve iletişim kokuşmuştur... Sözü kaçırmamız gerekir. Yaratma her zaman iletişim kurmaktan farklı olmuştur. Asıl mesele iletişim olmayan ve devre kesici boşluklar yaratmaktır, böylece denetimden kurtulabiliriz." (Aktaran Yetişkin, 2011, s. 124). İmgenin gizil gücü de bu devre kesici boşluklardan gelir. Çünkü onun iki türlü doğası vardır. Birinde biçim, görüntü gibi somut verileri, diğerinde ise hayal, düş gibi zihinsel süreçleri vardır. Sanat, ortak düşünce pratiğinde, araçlarındaki değişimler ile yepyeni güç ilişkilerini açığa çıkarmaktadır. Artık biçimlerin yeniden üretilmesinin yerini duyumun gereçler içindeki varlığı almıştır.

Sadik Kwaish Alfraji ise çalışmalarında, varlığın çağdaş kültürle olan ilişkisi üzerinden savaş, kültür, değişim, göç ve yabancılaşma temalarına odaklanır. Tüm eserleri kendi kişisel tarihiyle, geçmişiyle ve ailesiyle olan ilişkisindeki imgelere bağlıdır, fakat kişiselliği aşan bir alegoride vardır ki, bu insan hareketlerinin derin tarihiyle ilişkilidir. Iraklı sanatçı kendi deneyimlerinde önemli bir veri olan İran-Irak savaşının dehşetine ve akıbetine tanıklık eder ve sonrasında Hollanda'da bir mülteci olarak yaşar. Sanatında evrensel kaygı temalarına gönderme yaparak zamanın ve mekânın sınırlarını aşar. "Çalışmaları çoğu zaman acıdan, üzüntüden ve varoluşun yükünden bahsetmesine rağmen, yine de içten bir şekilde insanlık ve empatinin ışıldayan umudunu sunar ve sıklıkla izleyici için derinlemesine hareketli bir deneyime yol açar" (Muller, Balaghi ve Alfraji, 2015, s. 11). Bununla birlikte, çalışmaları, içinde bulunduğu savaş deneyiminin benzer bir çağı olan I. Dünya Savaşının tahribatında ortaya çıkan Alman Dışavurumculuğunun izlerini taşır. Sanatçı için bu her iki dönem, insanlığın yüzleştiği varoluşa bir bakıştır. Aynı zamanda antik Irak kalıntıları, Sümer ve Mezopotamya kabartmalarından aldığı ilham da onun sanatını beslemektedir.

Disiplinlerarası çalışmalarında yer alan gölgeli kahramanı, modern varlığın belirsiz doğasını yolculuğa çıkarmanın karışıklığını keşfetmesini sağlayan bir filtre olarak siyah bir boşluğu temsil eder. Figürünü sadece kömür renginde bir siluet olarak gösteren ve kompozisyonlarının biçimsel özelliklerini en aza indiren Alfraji, psikolojik olarak yüklü ortamlarda vücudun ifade edilen hareketini ve ince yansımalarını yakalar. Sanatçı sıklıkla kendi anlatısını, yinelenen karakterinin siyah-beyaz betimlemelerinde, özellikle de sürgün deneyiminin altını çizen zamanın kaybında, parçalanmasında ve gecikmesinde gösterir (e-flux. https://www.e-flux.com/announcements/97419/sadik-kwaish-alfrajionce-upon-a-time-hadiqat-al-umma/).

Aslen grafik sanatçısı olan Alfraji, kağıt ya da tuval üzeri siyah mürekkep, kömür, baskı ve kaligrafi çalışmalarıyla tanınmasına rağmen, sanat pratiğinde video, animasyon gibi farklı ortamları da kullanır. Sınırsız düşünme aracı olarak animasyonu kullanan sanatçı, *Godot to Come Yesterday* adlı projekte edilmiş animasyon film çalışmasında, çizimi ve dijital animasyonu birleştirir (Görsel 6).



Görsel 6. Sadik Kwaish Alfraji, 2013, Godot'u Beklerken/Godot to Come Yesterday. Sadik.nl. Erişim: 19.07.2019. http://sadik.nl/godot-to-come-yesterday

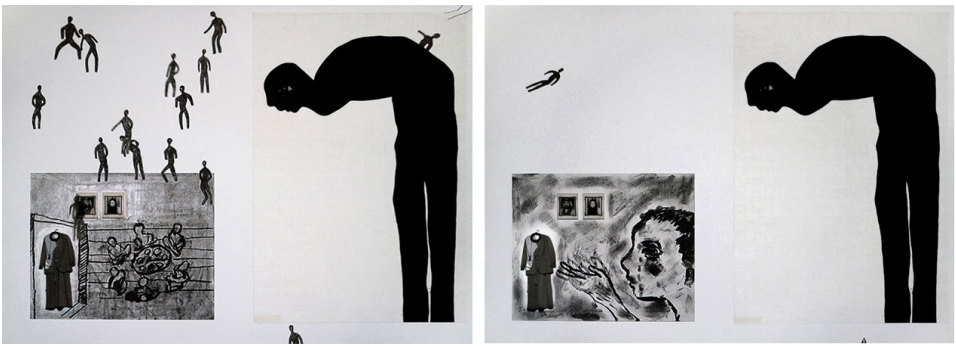
Samuel Beckett'in *Godot'yu Beklerken* oyunundan ilham alan sanatçı, yaşamlarımızla bağlantılı olan beyhude bekleyiş fikrinden hareket eder. Oyunda iki karakter asla gelmeyecek olan Godot'yu bekler. Bu bekleyişe atıfta bulunan, "Alfraji, Godot'yu ustalarından biri olarak nitelendirir: O imkânsızdır. O, asla gelmeyecek olan bekleyişinizin varoluşçu bir sembolüdür." (Ulusoy Akgül, 2014).

Burada Deleuze'ün görsel ve sessel imajın kristal bir rejim içerisindeki birlikteliğini gayet yalın bir şekilde görebiliriz. Söz konusu Beckett olunca, kaçınılmaz olarak kuvvetler karışımı olan beden çıkar karşımıza. Ancak bu beden fenomeni parçalanmış ya da parçalanmanın eşiğindedir. Alfraji'nin çalışmalarında ise sık sık kullandığı figürler bedenin parçalanmış tasvirleridir. Özellikle bu figürler canlı ellere ve gözlere sahiptirler ki, bu temsil; dünya ile

en fazla temasta bulunan insan duyu organlarıdır. Bilişsel oluşun en etkili ajanları olan bu organlarla sanatçı varlığını tekrar doğrulamaya çalışır. Aynı zamanda, gerçeğin altını çizmek diğer tüm özellikleri bulanıklaştırırken, hatta onları siyahlıkla gizlerken, gözlerin ve ellerin şekli, insanın dünyayla olan ilişkisini çevreleyen çelişkiyi vurgulama girişimidir.

> ...beden olarak var olmanın yoğun ve sanal yüzü. Bu sanal farklılaşma gerçekleştiğinde, beden bireyleşir, sanaldan gerçeğe döner, ayrışmak için baştaki güç farkını düzenler. Farklılığı bu iki düzeni güç farklılığını yok ederek bireyleşen yoğunluğun enerji eksenini ifade eder: sanal düzlemde farklılaşan beden bireyleşerek ayrışır. Organ böyle bir bireyleşmenin ve ayrışmanın sonucudur hâlbuki organsız beden, şekilsiz farklılaşmayı ve farklılaşmanın yoğun gücünü göz önünde bulundurarak bireyleşme eğilimini arttırır. Böylece farklılığın iki unsuru sanal güçler ve gerçek biçimler ekseni-ni oluşturur (Sauvagnargues, 2010, s. 71).

Rovner'da olduğu gibi Alfraji'nin figürleri de yüzsüz, kırılgan ve hareketlidir. Aynı zamanda herhangi birimizi temsil eden beden tasvirleridir. Yani sen, o ve ben'dirler. Fakat Alfraji'nin mekânları bir yeri temsil eden kendi nostaljisinin ürünleridir. Deleuze'ün yersizyurtsuzluğunun bir tür yeniden yer yurt edindirme[11] modelinin tahayyülü gibidirler. Buradan hareketle de karşımıza bir tür kimlik meselesi çıkmaktadır. Önceki sayfalarda değinmiş olduğumuz göçebenin "öteki" olma durumunda, Deleuze'ün olumladığı bütüncül bir dünya algısını, Alfraji kimlik kavramıyla şu şekilde ifadelendirmektedir: "...tüm dünyaya ait olmak, özellikle de çok büyük teknolojik devrimlerden sonra gerçekleşti. Böyle bir durumda, sınırların bulanık olduğu yerlerde, kimlik mutant bir şekil alır... Şu anda, biz birleşik kimlik denilen şeyle karşı karşıyayız." (Kabra, 2015).[12]



Görsel 7. Sadik Kwaish Alfraji, 2010, Babamın İnşa Ettiği Ev/The House That My Father Built. Sadik.nl. Erişim: 19.07.2019. http://sadik.nl/the-house-that-may-father-built

[11] Yeniden yer yurt edindirme (reterritorialisation): düzenin, sınırların ve biçimlerin istikrarlı somutluklar ve sabit kimlikler üretecek şekilde yeniden tesis edilmesi. Bu radikal fikirlerin veya pratiklerin hakim toplumsal oluşumlara dahil edilmesini de içerebilir (Sutton ve Martin-Jones, 2014, s. 151).

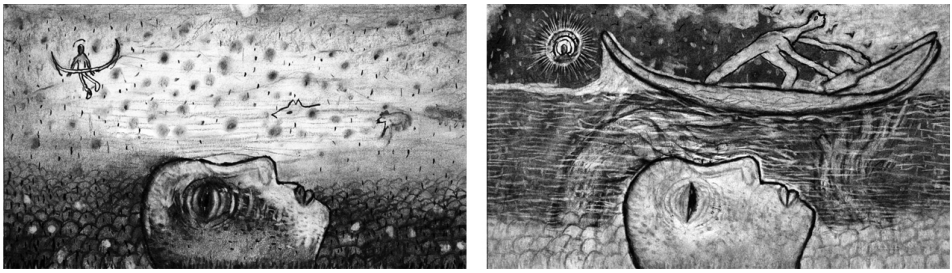
[12] Barjeel Art Foundation tarafından Fawz Kabra'nın sanatçı ile yaptığı özel röportaj.

The House That My Father Built adlı animasyon film projeksiyonunda Alfraji, kişisel hafızasından ve aile geçmişinden yola çıkar (Görsel 7). Bu çalışmadaki, *ev* modeli her ne kadar bir yeri işaret etse de (sanatçının Bağdat'ta doğup büyüdüğü aile evini) bir tür kimlik metaforu olarak da şekillenir.

> Aile evi, sonuçta yıllarca orada yaşayan tüm o günlerin toplamıdır. Anılarla, insanlarla, olaylarla ve duygularımızla konuşan anlarla dolu bir kimliktir, sürekli yeni deneyimler ve bilgilerle vicdanımızı, aklımızı ve hafızamızı doldurur, bu yüzden kimliğimizi yaratma da ve biçimlendirme de rol alır. Biz onun içinde büyürken, o bizim içimiz de büyür, bir nokta da kimliğimizin ayrılmaz bir parçası olur (Ulusoy Akgül, 2014).

Ev'in kendisi bir tür manzaraya dönüşür ve evin inşa süreci bir tür göçebe fikrini ortaya çıkarır. Dolayısıyla orada bulunmaktan ziyade bir tür geçiş mekânlarına bürünür. Yani tekillikler düzleminde öznenin kendini gerçekleştirme süreçleri olarak vardır. "Ev vardır; ancak kozmosa doğru durmadan dağılmak şartıyla. Beden vardır; ancak bir *ortam* değil, haline-gelişlerin bir taşıyıcısı, geçişler arasındaki bir ilişki olması şartıyla." (Akgün, 2014, s. 79). Sanatçının kendisinin dile getirdiği durumda, bunu karşılar niteliktedir: "Şimdi çocukluğumun büyülü gerçekliğine baktığımda, bir görüntüyü diğerinden ya da bir olayı diğerinden ayıramadığımı görüyorum. Bir sanatçı ve bir insan olarak kimliğimin temelinde, ruhumda dokulu tek bir goblen var." (Ruya Foundation. https://ruyafoundation.org/en/2016/01/3059/).

Kendi yaşam deneyiminden yola çıkan sanatçı, *Ali's Boat* adlı altı dakika 37 saniye süren kısa animasyon filminde ise yeğeni Ali tarafından ona ulaştırılan bir mektuptan ilham almaktadır (Görsel 8). Aslında bir göç ve sürgün teması üzerine şekillenen çalışma yine kişisel bir hikayeden yola çıkıp parçalanmış bir gerçeğin düalitesini sunar.



Görsel 8. Sadik Kwaish Alfraji, 2014, Ali'nin Botu/Ali's Boat. Sadik.nl. Erişim: 20.07.2019. http://sadik.nl/ali-boat

Zaman imajda gerçeğin mantıksal sınırlarının ötesinde parçalanmış zamanın fragmanlarını gördüğümüz bu çalışmada Alfraji, yeğeninden almış olduğu mektuptaki bir takım imgelerden hareketle kendi imgelerini düzenler. Ali'nin hayal ettiği dünyayı toplumsal dünyanın gri, gölgeli bölgeleriyle birlikte sahneler ve böylece bizi gerçekliğin sınırlarının ötesine geçmeye davet eder. Tam burada kristal rejimin görsel ve sessel öğelerindeki imgelerle

karşılaşırız. Sürekli devinen imgeler manzaranın değişen iklimiyle sürgünü bir tür yersizyurtsuzluk ile eşleştirir. Fakat bunu yaparken belleğinden ve anılarından beslenen sanatçı, "...bu yersizyurtsuzlaşma sonucunda kaosun ürkütücü, karmaşık, kavranamaz ihtişamıyla karşı karşıya kalır. İşte, insanın kaosla kavgası burada başlar. Deleuze'ün felsefesinin çerçevesini belirleyen şey, insanın kaosa karşı deneyim bütünlüğüdür." (Sütçü, 2005, s. 16). Deneyimin kendisi sanat oluş bağlamında parçalı bir bütünlük içerisinde içkin bir yapıda ifşa olur. Dolayısıyla geçmişin tahayyülü şimdiki edimlerimizle birleşip kristal bir yapı ortaya çıkarır.

> Geçmiş gündelik hayatımızı davetsizce kesintiye uğrattığında, mesela isteğimiz dışında hafıza bizi "geçmişe taşıdığında", bunun nedeni mevcut edimselliğimizin (bir tat, ses, koku, duruş) sanal geçmişimizin bir yerlerinde depolanmış sanal bir imaja denk düşmesidir. Dolayısıyla, taşındığımız yer sanal geçmişin (Bergson bunun dev bir huni şeklinde olduğunu tahayyül etmişti) bu parçasıdır. Öte yandan, kesintisiz bir şimdiki zaman hissi gelişir çünkü şimdide gerçekleşen etkinliklerimizin güncel versiyonunun bilincindeyizdir (Sutton ve Martin-Jones, 2014, s. 106).

Her iki sanatçının görünür kıldığı ya da projekte ettikleri zaman ve mekân, kullandıkları figürler ve yerlerle kristalleşir. Rovner ve Alfraji'nin çalışmaları, imgelerin dijital ortamda ne tür bağlamlarda biçimlendiklerini ve böylece içeriklerinin de özneleşme sürecinde sanatçıların yaşantıladığı toplumsal varoluşla nasıl belirlendiğini görünür kılmaktadır. Buradan hareketle Deleuze'ün Serge Daney'e *gönderdiği mektupta* dile getirdikleri önemli bir noktayı vurgulamaktadır. Burada hareketli görüntünün sinemadan televizyona, elektronik görüntüden sayısal görüntüye özgül ilişkilerin bir tür direniş icat etmesini toplumsal verilerle imgelerin işleniş tarzlarıyla dile getirir:

> Ekran (ardında... olan) bir pencere-kapı ya da (içinde... olan) bir çekim-çerçevesi değil, imgelerin "veriler" gibi üzerinde kaydığı bir enformasyon tablosudur. Peki, her ilave işlevi sinemanın dışına atan televizyon tarafından doğrudan doğruya denetlenmiş ve derhal işlenmiş olarak *kendi* sinemasını yapan bir dünyaysa söz konusu olan, hâlâ sanattan nasıl söz edilebilir? Sinemanın bunu yapmayı bırakması, sinema yapmayı bırakması, yeni direnişi icat etmek ve televizyonun gözetim ve denetim işlevine karşı koymak için videoyla, elektronikle, sayısal imgelerle özgül ilişkiler kurması gerekirdi. Söz konusu olan televizyonu kısa devre yaptırmak değil- bu nasıl mümkün olabilir?-, televizyonun, sinemanın yeni imgeler içindeki gelişimine ihanet etmesini ya da kısa devre yaptırmasını önlemektir. Zira sizin de gösterdiğiniz gibi, "televizyon ayrıştırılmış ve yeniden bileştirilmiş imgenin, tiyatrodan kopmanın, insan bedenine ve insan bedeninin imge ile ses banyosuna ilişkin başka bir algılanımın tadını savaş sonrası modern sinemadan miras alma yolundaki tek şansı olan video oluşunu önemsememiş, küçümsemiş, engellemiştir, video-art'ın bu gelişiminin de sırası gelince televizyonu tehdit edeceğini beklemek gerekir... (Deleuze, 2013, s. 85-86).

Deleuzyen bir bakışla savaş sonrası sinemanın parçalı anlatım olanağının şimdinin yeni medyası ile eski medya arasındaki farka içkin olan bir tür düşünsel etkinliği vardır. Bu etkinlik nasıl ki Avrupa'daki yıkımın ardından modern sinemada meydana gelen yeni bir inşayı olanaklı kılmışsa, bugünün yeni medyası da hareketli görüntünün işleniş tarzlarının toplumsal bir dönüşüm içerisinde yeni bir bakışı şekillendirmesine olanak sağlamıştır. Fakat

buradaki farka ilişkin olan, dijital tabanın hareketli görüntünün daha manipülatif bir eyleme olanak sağlamasıdır. Dolayısıyla görüntülerin böyle bir tabanda işlenebilmesi, sanatçıların yaşam deneyimlerini kendi sanatsal ifadelerinin güzergâhlarında çizmelerine yardımcı olurken kendi tekillikleri içerisinde imgelerin gizil gücünü ortaya çıkarmalarını sağlamıştır. Hem yaşamsal hem de sanatsal süreçleri, çalışmalarının iradesini güçlü bir şekilde ortaya koymuştur. Sonuçta "imge bir nesne değil, bir süreçtir." (Beckett ve Deleuze, 2019, s. 56).

Sonuç

Deleuze'ün "Kristal Rejim" kavramı üzerinden Michal Rovner ve Sadik Kwaish Alfraji'nin çalışmalarına odaklanan bu çalışma, sanat algısı içerisinde dijital görüntülerde varlık gösteren imgelerin yapısını incelemiş ve bu yapı içerisinde sanatçıların üretim pratiklerinde, özne olarak kendini gerçekleştirme boyutunun çoklu eksenlerinde oluşan yarıkları ya da kaçış noktalarını belirlemiştir. Bu belirteç içerisinde her iki sanatçı, beden ve mekân arasındaki ilişkiyi, kendi gerçek zamanının ötesinde bir zamansallıkla ele alarak *herhangi biri- herhangi bir yer* olarak biçimlemişlerdir. Dolayısıyla Deleuze'ün şizoanaliz yönteminde dile getirdiği kodlanmamış beden kavramıyla ilişkilenen göçebe özne kavramı, Rovner ve Alfraji'nin dijital olarak biçimlendirdiği bedenlerindeki ayrıntıların yitimi üzerinden bir tür okunabilirlik sağlamıştır. İki sanatçının görüntünün ve uzamın dolaysız zaman algısı ile biçimlenen çalışmaları, bu noktadan itibaren içkinliğin yaşam ile olan bağıntısındaki *oluş* kavramı ile ilişkilendirilmiştir. Sonuç olarak, yaşamın kaotik yapısından bir kaçış noktası belirleyen imge, bedenin de sınırını aşarak virtüel bir sisle çevrelenir ki, bu da bedenin bir tür oluş haline geldiği bir sürecin paydasını oluşturur. Bu süreçte katmanlar çoğalır ve öznelik durumunda beden başkalaşmaya başlar. Bu yüzden Rovner ve Alfraji'nin figürleri *ben, sen ve o*'dur. Aynı zamanda duyumsanan başka yaşamların ilişkisinde durmayan yersizyurtsuzlaşmaların akıcı mekânlarını inşa ederler. Figürler yüzsüz ya da parçalı, mekânlar ise değişken ve geçicidir.

Kristal Rejim üzerinde temellenen bu çalışma, Deleuze'ün zaman imaj mefhumundan hareketle belirlenmiştir. Dolayısıyla dijital görüntü söz konusu olunca aracın manipülatif yapısı, zamanı hem fiziksel hem de kavramsal çerçevede dönüştürmeyi ve parçalamayı olanaklı kılmıştır. Tarihsel süreçte, sanatçılar tarafından videonun deneysel çalışmalarla geliştirilmesi, özellikle günümüzün çağdaş sanat ortamında LCD ekranlarda ya da projekte edilmiş çoklu ortamlarda, videonun multimedyal yaklaşımlara doğru yönünü tayin etmiştir. Sonuç olarak yüzyıllardır sanatçıların kendi dünyaları ve başka dünyalar arasındaki bağıntının en önemli belirteci olan imgeler, tarih içerisinde teknolojinin, bilimin ve felsefenin kulvarında başkalaşmış ve kavramlarla birlikte yaratıcı bir dünya ortaya koymuştur.

Kaynakça

Akgün, Ozan Utku. (2014). Gilles Deleuze'ün "Kuvvetler Düşüncesi" Bağlamında Samuel Beckett'in Kısa Oyunları. Docplayer. Erişim: 10.07.2019. http://docplayer.biz.tr/34117082-Gilles-deleuze-un-kuvvetler-dusuncesi-baglaminda-samuel-beckett-in-kisa-oyunlari.html

Beckett, S., Deleuze, G. (2019). *Quad ve diğer televizyon oyunları- Bitik*. (C. Gündüz, A. O. Gültekin, Çev.). İstanbul: Norgunk.

Borusan Contemporary. (25 Kasım 2015). Michal Rovner-Parçalanmış Zaman (Video Dosyası). Erişim: 18.07.2019. https://vimeo.com/146881813

Burnett, Ron. (2012). *İmgeler Nasıl Düşünür?* (G. Pusar, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Deleuze, Gilles. (1997). *Cinema 2- The Time- Image.* (H.Tomlinson, R. Galeta, Çev.). Minneapolis: University of Minnesota Press.

Deleuze, Gilles. (2013). *Müzakereler*. (İ. Uysal, Çev.). İstanbul: Norgunk.

Deleuze, Gilles. (2014). *Hareket İmge.* (S. Özdemir, Çev.). İstanbul: Norgunk.

Deleuze, Gilles. (2016). *Ampirizm ve Öznellik*. (E. Nahum, Çev.). İstanbul: Norgunk.

Deleuze, Gilles. (2016). *Edimsel ve Virtüel.* (H. Yücefer, Çev.). Cogito, 82, s. 14-18.

Deleuze, Gilles. (2017). *Fark ve Tekrar*. (B. Yalım, E. Koyuncu, Çev.). İstanbul: Norgunk.

e-flux. (2017). Sadik Kwaish Alfraji: Once Upon A Time: Hadiqat Al Umma (Maraya Art Centre). Erişim:18.07.2019. https://www.e-flux.com/announcements/97419/sadik-kwaish-alfrajionce-upon-a-time-hadiqat-al-umma/

Gürkan, Hasan. (2013). Modernleşme ve Postmodernizm İçerisinde Gilles Deleuze'ün Tarih Anlayışı Üzerine Bir İnceleme. *Turkish Studies*, 8/11, s. 131-148.

Holland, Eugene W. (2013). *Deleuze ve Guattari'nin Anti-Oedipus'u*. (A.Utku, M. Erkan, Çev.). İstanbul: Otonom.

Kabra, Fawz. (2015). Being Sadik: Home, Existence, and Figures in the Shadows. Erişim: 13.07.2019. https://www.barjeelartfoundation.org/wp-content/uploads/2015/03/Fawz-Kabra_Interview-with-Sadik-Kwaish-Alfraji_BAF.pdf

Knupp, Kristen. (30 Ocak 2019). İnterview with Michal Rovner- Leaving a Permanent Mark. Artdecision. Erişim: 20.07.2019. https://artdecision.eu/interview-with-michal-rovner-leaving-a-permanent-mark/

Martin-Jones, David. (2014). Sinemada Hareket-İmajlar ve Melez-imajlar. (M.Özbank, Y. Başkavak, Çev.). Eda Çaça (Haz.). *Yeni Bir Bakışla Deleuze*, s. 109-122. İstanbul: Kolektif Kitap.

Muller, N., Balaghi, S., Alfraji, S. K. (2015). *Sadik Kwaish Alfraji.* Amsterdam: Schilt Publishing.

Rajchman, John. (2013). *Deleuze Bağlantıları.* (B. Şannan, Çev.) İstanbul: Bağlam Yayınları.

Ruya Foundation. (2015). A Tapestry Woven in My Soul: Sadik Kwaish Alfraji on childhood recollections that shaped him as an artist. Ruyafoundation. Erişim: 13.07.2019. https://ruyafoundation.org/en/2016/01/3059/

Sauvagnargues, Anne. (2010). *Deleuze ve Sanat.* (N. Sarıca, Çev.) Ankara: De Ki Basım Yayım.

Sutton, Damian. (2014). Sanal Yapılar ve İnternet. (M.Özbank, Y. Başkavak, Çev.). Eda Çaça (Haz.). *Yeni Bir Bakışla Deleuze*, s. 47-61. İstanbul: Kolektif Kitap.

Sutton, D., Martin-Jones, D. (2014). Süre Nedir?. (M.Özbank, Y. Başkavak, Çev.). Eda Çaça (Haz.). Yeni Bir Bakışla Deleuze, s. 103-108. İstanbul: Kolektif Kitap.

Sütçü, Özcan Yılmaz. (2005). Kaosla Kavga: Kavram ve Duyum. Şenol Erdoğan ve Rene Corbin (Ed.). *Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi*, s. 51-106. İstanbul: Es Yayınları.

Ulusoy Akgül, İpek. (2014). Existence through the Eyes of Sadik Kwaish Alfraji.

Ayyam Gallery. Erişim: 24.07.2019. http://images.exhibit-e.com/www_ayyamgallery_com/Sadik_Alfraji_Catalogue.pdf

Yetişkin, Ebru. (2011). Sinematografik Düşünebilmek: Deleuz'ün Sinema Yaklaşımına Giriş. *İletişim Fakültesi Dergisi*, 40, s. 123-141.

Yücefer, Hakan. (2016). Potansiyelleri Düşünmek Deleuze'de Virtüellik, Oluş ve Tarih. *Cogito*, 82, s. 87-118.

SANAT YAZILARI, 2020; (42): 183-198 / ARAŞTIRMA MAKALESİ

PROTESTONUN SEBEBİ VE ENSTRÜMANI OLARAK GÜNCEL SANAT

CONTEMPORARY ART AS THE REASON AND INSTRUMENT OF PROTEST

MERT SARISU
Yıldız Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü
Sanat ve Tasarım Anasanat Dalı Yüksek Lisans Programı
ymertsarisu@gmail.com
ORCID ID: 0000-0003-0495-6723

Öz: *20. yüzyılın tüm önemli olayları -İkinci Dünya Savaşı, Soğuk Savaş, Vietnam işgali, ulusal kurtuluş savaşları, 1968 devrimci ayaklanmaları- sanat alanında da yankılandı. Sanatçıların protestoculara evrildiği birçok girişim bu dönemden günümüze şekillendi. Sanatçılar toplumdaki eşitsizliklere dikkat çekmek için mücadele ederken ve bunun için sanatı doğrudan bir eylem metodu olarak kullanırken kurumları sorunsallaştırdılar ve kendi komünitelerini değiştirmeye çalıştılar. Neoliberal ekonomilerin ve yönetimlerin yükselişiyle müzelerde protesto son kırk yılda rutin haline geldi; kültür endüstrisi çalışanları, amaçları ve yöntemleri farklı olmasına rağmen, neoliberal rejimler tarafından üretilen sanat kurumlarının sorunlarına ışık tutmaya kararlı bir şekilde güncel sanatı protestoya dönüştürürken, protestoyu da estetikleştirdiler. Bu makale, sanat kurumunu kamusal mekân ve tartışma ortamı olarak ele alarak, bu alana karşı ve bu alan sayesinde oluşan kimi çağdaş müdahaleleri incelemektedir. Hangi kamusal alanlarda ve kimler tarafından bu müdahalelerin gerçekleştirildiği araştırılarak; ortak araç ve motivasyonlar, hangi sanatsal ve politik söylemlerin geliştirildiği anlaşılmaya çalışılmakta; kültür sürecine tabandan yapılan müdahalelerin izi sürülmektedir.*

Anahtar Sözcükler: *Sanat İşçileri, Sanat Kurumları, Protesto, Kültür Endüstrisi, Sanat İnisiyatifleri.*

Abstract: *All the social and political occurrences of 20th century -World War II, Cold War, occupation of Vietnam, the national liberation wars, uprisings of 1968- resounded in arts. Initiatives where artists evolved into protestors, took action from then on. As artists drew attention to the injustices in society and adapted art as direct action, they also problematized*

GELİŞ TARİHİ: 07.11.2019 | **KABUL TARİHİ:** 02.12.2019

institutions. With the rise of neo-liberal regimes, protests at the museums became routine in past four decades; individuals of the culture industry who are determined to shed light to complications of art establishments transformed contemporary art into protest, while aestheticizing protest itself. This article considers art institution as public space and a place of dispute, analysing some contemporary case movements opposed to and by means of it. Investigating initiatives, it is attempted to understand common means and motivations, which artistic instruments are being used; tracing grassroots interventions in the cultural context.

Keywords: *Art Workers, Art Institutions, Social Protest, Culture Industry, Art Initiatives.*

Giriş

Adorno'nun söylediği gibi modern sanat, toplumunun katılaşmış ve yabancılaşmış özelliklerini yansıtan sanattı; çağdaş sanat ise, kendini ayrı bir uzamda konumlandırmaz, yaşamın başka bir alanında, uzaklaşmış olarak, yabancılaşmış gerçekliğe atıfta bulunur durumda değil; bu gerçekliğin belirli bir konumunda, çağdaşıyla aynı örnekleri, zamanı, ilişkileri ve sermaye birikim metodlarını paylaşır durumdadır (1998, s. 21). Yabancılaşmış yaşam sanata sadece kaynaklarını ve bağımsızca yaratabileceği zeminleri hazırlamakla kalmaz, aynı zamanda sanatın sadece sanat olmasını durdurur ve doğrudan müdahalede bulunmasını ve sorumluluk sahibi olmasını sağlar. Çağdaş sanat, üst bir perspektiften yorumlanabilen meta-gerçeklikler yaratır, bu şekilde izleyicinin toplumu bir bütün olarak eleştirmesini mümkün kılar.

Neoliberalizm sanatı -toplumun diğer parçalarında olduğu gibi- varlıklı, tanınır bir azınlık ile geçimini ancak sağlayabilen bir çoğunluğun bulunduğu bir pazara dönüştürdüğü söylenebilir. Değerin pazar fiyatıyla ölçülmesi kapitalizm için yeni şey olmasa da; neoliberalizm, kültür kurumlarının ayrıcalıklı bir azınlığın "yüksek kültürünün" yeniden üretildiği bir alan olarak işlev görme biçimlerini gizleyerek, anlamın üretilme yöntemlerini değiştirmektedir (Fischer ve Žmijewski, 2014, s. 9). Esnek istihdamın değer kazanması ve horizontalizmin neoliberal yapılar tarafından kucaklanmasıyla birlikte emek gönüllü bir aktiviteye dönüştürülmekte, "katılım" istihdamın yeni formu haline gelerek ayrıcalıklı olanın değer sistemi düşük ücretli gönüllüler tarafından üretilir olmaktadır (Nadine, 2015, s. 304). Sanat ve sanatçı fikirlerinin reddedilmesi, hayatın sanatla bir olması ve her bireyin bir sanatçı olması gibi Fluxus ve diğer radikal sanat akımlarının özgürleştirici fikirleri verimliliği saplantı haline getirmiş bir kültürde daha azıyla daha çok üretmenin bir yöntemi olarak adapte edilmektedir: Herkes kendi içeriğini üretir, fotoğraf çeker, video yapar, ünlü olmaya çalışır, "viral" olmayı bekler. Zirvede her fırsatta kutlanan ve çevresindeki bütün anlamı kendinde pekiştiren sayılı bir süperstar kültü -gişe rekorları kıran filmler, televizyon düzeyinde ünlü sanatçılar, çoksatar yazarlar- varken, bütün makine tabanda kendi kaynağını kullanan, profesyonel olmayan bir kitlenin üzerinde durmaktadır. Bu uçların arası ise kaybolmakta: alçak gönüllü satan yazarlar, çalışan aktörler, kısmen popüler müzik grupları, üretimiyle geçinebilen sanatçılar (Scott, 2014). Yeni ekonominin ve pazarın onlara yeri yok, endüstriye para getirmiyorlar ve ücretsiz "katılımcı" değiller.

Bu perspektiften bakıldığında, çağdaş sanat sanat üreticisini yeni anlamlar üreten, tartışmalar açıp yeni bağlamlar yaratan akıcı ve açık uçlu bir aktör olarak görürken, kendi kendini gerçekleştirme temeline dayanan endüstri yapısı kapitalist ilişkileri yeniden üretir; yaratıcı üretim soyut bir kişisel tatmin adına gerçek bir karşılık temin etmeden içerik oluşturan çağdaş bir araç haline gelir. Kompatsiaris'in belirttiği gibi çağdaş sanatçı bu bağlamda ideal sömürü için biçilmiş, hayatı ve işçiliği tek ve ayrılmaz olarak algılayan, karşılıksızca ve daimi olarak işgücü sağlayan, neoliberalizm için model bir işçiye dönüşür (2015, s. 560).

Bu yazının karakterleri, sanat dünyasının aktivistleri, steril bir dünyanın gerillaları sömürünün çağdaş yöntemlerini, büyük galeriler tarafından temsil edilen, koleksiyonerlerin favorisi olan elit azınlık ile endüstrinin emeğine dayandığı sömürülen görünmez çoğunluk arasındaki ayrımı gün ışığına çıkarmaktadır. Bu oluşumlar, yaratıcı mobilizasyonlar, performatif eylemler ve oyuncu yöntemlerle söylemsel bir cevap üretmekte ve aynı zamanda da neoliberal hegemonya yapılarına yönelik farkındalık yaratmak ve hak temelli kampanyalar yürütmek için etik ve hukuksal bir retorik kullanmaktadır (Kompatsiaris, 2015, s. 563). Sanat kurumlarındaki mücadelelerle kurumlar toplumsal etkileşime zemin oluşturacak şekilde değiştirilebilmekte; mevcut piyasa hegemonyasının dar bakış açısına karşı alternatiflerin bulunduğunu, toplumda açık, yatay, taze bir diyalog geliştirmenin mümkün olduğunu gösteren politik-estetik deneylerde bir müttefik haline getirilebilmektedir. Bu makalede, ilgili sanatçıların ve inisiyatiflerin kendilerini sanat işçileri olarak tasvir etmelerinin nedenleri ve bağlamları tartışıldıktan sonra, sanat endüstrisinde aktivizme ve protestolara sebep olan zorluklar incelenecek, sanat dünyasındaki bir takım önemli müdahaleye bakılarak kolektiflerin ve inisiyatiflerin kullandığı yöntemler ve araçlar anlaşılmaya çalışılacaktır.

Sanat İşçisi Olarak Sanatçı

İkinci Dünya Savaşı sonrası sanatçılar kendilerini savaş öncesi avangard meslektaşları gibi sosyal hayattan kopuk, daha üst bir dünyadan üreten ve seslenen öncüler olarak değil, doğrudan yansıttıkları ve etkilendikleri kendi zamanları ve toplumlarıyla sarmalanmış işçiler olarak görmeye başladılar. Gerçekten de sanatçının toplumda ayrı bir varlık olarak var olması eski bir düşünce değildi, sanatsal eylem yalnızca birkaç yüzyıl önce Rönesans ile işçilikten koparılmıştı. Ancak 20. yüzyılla birlikte sanatçılar toplumlarının avangardları haline geldi, geleceğe uzanır ve toplumu da onlarla birlikte sürükler oldular. Modernist sanat anlayışının bu tutumu birçok durumda elitizme dönüştü, kendini toplumdan kopararak müstakil kurumların yardımıyla yalnızca toplumun seçkinleri, aydınları ve ayrıcalıklıları yarattılar. 1920 ve 30'larda ise bir takım sanat çevreleri işçilerle dayanışma halinde olmanın yollarını aradı, sendikalar kurarak sanat ile emeği sosyalist bir bağlamda ulamanın yollarını aradılar; buna rağmen ancak 60'larda, kültür endüstrisinin palazlanması, sanat dünyasının doygunluğa ulaşması ve toplumdaki devrimci dalgalarla sanatçılar yaşama ve çalışma koşullarını reform etmek ve sanat kuruluşlarını eleştirmek için kendilerini sanat işçileri olarak ilan ettiler (Wilson, 2009, s. 31).

1960'larda sanatçılar emeklerinin estetik yönleriyle birlikte politik, sosyal ve ekonomik yönlerini de tamamıyla kavramaya başladılar. Bu dönemde kendilerini işçi olarak anarak, üretken olmayan eylemin sanatsal itibarından uzaklaşarak, estetik jesti politik alana yerleştirdiler ve sanatı aktivizm ile kucaklamaya başladılar. Sanatçılar da diğer tüm emek biçimleri gibi, toplumlarına katkıda bulunmak, sosyal yelpazede var olmak ve nüfusun merkezinde işlemek için çalıştılar. Artık kendilerini herhangi bir mesleğin üzerine, gerçekliğin ötesine ya da edimlerini kutsal bir faaliyet olarak değil, sanatsal medyum formunda anlam üreten estetik emekçiler olarak konumlandırdılar. Toplumdaki diğer kurumlar ve iş alanları

gibi belli ekonomik yapıların kültürde ve anlam üretiminde etkisinin olduğunu tam olarak teorileştirdiler ve organizasyonlarda politikleşerek ve aktivist gayelerle bu gerçeğin üzerine inşa etmeye giriştiler. Sosyalist realizm halihazırda ve açıkça Sovyet rejiminin "resmi" üslubuyken, Batılı sanatçılar market hegemonyasından özgür olduklarına dair romantik bir ideali unutkanca yaşadıktan sonra; ABD'nin soyut dışavurumculuk için hayali bir özgür ortam yaratarak Soğuk Savaş sırasında apolitik bir sanat ortamının reklamını yaptığı propagandanın bir parçası olarak pazarlandıklarını fark ettiler (Wilson, 2009, s. 29).

Adorno ve Frankfurt Okulu halihazırda sanatı kültür, kültürü de endüstri olarak henüz 1940'larda kuramlaştırmışlardı (Adorno ve Horkheimer, 2007, s. 94). Sanatın müzelerde ve ticari galerilerde kurumsallaşmasıyla, neoliberal ekonomi ve yönetim anlayışının da etkisiyle sanatın ve kültürün ticarileşmesi süreci entelektüel aktivitelerin endüstri olarak anıldığı ve sanatçıların sömürü altındaki işçilere dönüştüğü bir noktaya ulaştı. Her ne kadar Marx sanatçı kavramını "Bir yazar, fikir ürettiğinden dolayı üretken bir işçidir, ancak eserlerini yayınlayan yayıncıyı zenginleştirdiğinden dolayı kapitalist için ücretli bir emekçidir." şeklinde entelektüel emek olarak tanımlamış olsa da, geç kapitalizm döneminde sanat finansmanının yozlaşması ve kültürün ticaretle olan derin ilişkileri dolayısıyla sanatçının birçok durumda kar yöneliminin manipülasyonuna ve bunun baskıcı etkilerine çoğu ücretli işçiden daha savunmasız olduğu anlaşılmıştır (1969, s. 158). Modern müzeler, iddialı kuruluş misyonları ve programları ile ve özellikle kamusal alanlar olarak sorumlulukları ile sanatçılardan ve kamudan müstesna beklentiler oluşturmuştur. Ancak ekonomik çıkarlara teslim olmaları ve sosyal konulara karşı kayıtsızlıkları, sanatçılardan sert eleştirileri beraberinde getirmiştir. Bu bakımdan, ana sorumlu olmalarıyla, müzeler sanatçılar için iş yeri, piyasa alanı, başlıca hasım ve -fabrikaların mavi yakalılara olduğu gibi- sanat işçileri olarak sömürülerinin ana kaynağı haline gelmiştir. Öte yandan, ticari yapılarıyla, galerilerde ise "iş" olduğu gibi sürmeye devam etmektedir. Bunun yanında bir endüstriye dönüşmesi ve geniş kurumsallaşması sonucunda sanat dünyası sanatçılar dışında başka işçiler de üretmiştir; küratörler, eleştirmenler, müze personelleri, prodüksiyon personelleri vs. de sanat piyasasında sömürünün kurbanı olmuşlardır.

Sanatçıların kendilerini sanat işçileri olarak kimliklendirmeleri paradoksal olarak fiziksel emeğin ve zanaatsal becerinin sanat üretiminde önemini yitirmesiyle aynı döneme denk geldiği söylenebilir. Bu dönemde mavi yakalılarla empati kuran sanat işçileri eserlerinde gerçek anlamında "çalışmayı" ağırlıklı olarak terk etmiştir: Hazır nesneler halihazırda yaygınlaşmış, minimalist heykeller sanatçılar tarafından tasarlanıp fabrikalarda üretilmekte, kavramsal sanatçılar çalışmalarını materyalden soyutlayarak geleneksel sanatsal beceriler göstermeyi toptan bırakmıştır (Wilson, 2009, s. 24). Geleneksel resim ve heykel gibi zanaatkarlığa dayalı eski üslubun aksine, sanat yapma eylemi fikir ve anlamla daha fazla ilgilenir olmuştur. Fakat bu tezat sanat işçilerinin aktivizminde hiçbir çelişkiye yol açmadı, diğer emek formlarına güçlü bir sempati göstermeye devam ettiler ve çağdaş sanatın işlevsel olmadığına dair genel düşüncenin aksine bu dönemin sanatçıları kavramsallıklarını eylemci amaçlar ve müdahaleci çalışmalar adına kullandılar. Dahası, çağdaş sanatın nesneye

dayalı olmayan yapısı aktivist ve politik sanatçılara sanatın ticarileşmesine karşı bir umut vermiştir.

İkinci Dünya Savaşı sonrasında sanat bölümlerinin ve sanat öğrencilerinin önemli ölçüde artmasıyla sanat endüstrisinde yetkin emek önemli ölçüde tırmandı. Güzel sanat bölümlerinin yanı sıra küratöryel çalışmalar, sanat tarihi, müzecilik, sanat yönetimi, yeni medya, grafik tasarım, kültürel çalışmalar gibi bölümlerin oluşturulması sanat işçilerinin sadece sayısını değil, çeşitliliğini de artırdı. Sanat, üniversitelerde her çalışma alanı gibi, o dönemde yerleşmiş olan beceri ve bilginin kompartımanlaştırılmasından payını aldı; sanat çalışanlarının ortaya çıkışı sanatın profesyonelleşmesinin göstergesi oldu. Sanat okullarında formal eğitim gören çok sayıda öğrenci, sanatı bir çalışma alanı olarak doğrulamakta ve sanatçıların "istihdam edilebilir" becerilerinin altını çizmektedir. Bu hezeyanlı dönemde, artan sayıda öğrenci endüstriden pay alabilme umuduyla sanat okullarına akın etmektedir (Sickler, 2012, s. 32). Buna karşı, endüstri küçük bir kapital-dostu sanatçı grubu dışında bu işçilerin birçoğunu hayal kırıklığına uğratmakta, emeğiyle endüstriyi ayakları üzerinde tutan sanat işçisi çoğunluğun pahasına küçük bir azınlığı zenginleştirmektedir.

Sömürü Aracı Olarak Sanat Endüstrisi ve Kurumları

Müzeler, sözde kamusal pozisyonlarına rağmen, her zaman gizli ajandaların araçları oldular. Gerçekten de kamusal sanat kurumlarının kuruluş amacı 18. yüzyılda burjuva devrimini övmek, orta sınıf yaşam tarzını ve onun "yüksek kültürünü" yaygınlaştırmaktı. İkinci Dünya Savaşı sonrasına kadar, müzeler, batı devletleri için emperyalist faaliyetlerini övmek ve ganimetlerini göstermek dışında bir işleve sahip değildi; emperyalist zihniyetin meyveleriydiler ve sömürgeleştirilen dünyaların kültür mirasının çalınmasını meşrulaştırılmak için bir araç işlevi gördüler. İkinci Dünya Savaşı sonrasında kamu, müzeleri ideolojik ajandaları yüzünden suçlamaya başladı ve müzeler uzun bir güvensizlik dönemiyle karşılaştı: Artık kültürel ve sosyal diyalogdan kopuktular, geçmişin ve ideolojik şüphenin alanıydılar, iktidar ilişkileriyle sarmalanmış, burjuva değerlerine teslim olmuşlardı (Schubert, 2000, s. 52). Kurumlar sıfırdan başlamak, geçmişlerini temizlemek ve yeni bir sayfa açmak durumundaydılar. Ancak bu yeni sayfa, finansal altyapısıyla kurumları daha da önyargılı, eşitliksiz ve sorumsuz hale getirdi. Müzeler, sanatın pazara dönüşme sürecini hızlandırdı; kültür, finansal çıkarlar için bir yan proje haline geldi ve nihayetinde neoliberalizmin varışıyla pazarlanabilir bir başka nicelik haline geldi (Gielen, 2013, s. 2).

Sanat kurumları, neoliberal politikalar döneminde, diğer tüm sanat işçilerinin sömürüsüyle birkaç şöhret üreten, süperstar sistemine bağlı, küçük ve sıkı bir elit ağının oyun alanı haline geldi. Kurumlar her fırsatta güncel olma misyonunu iddia ederken, bütün bir güncel sanatçı komünitesini görmezden gelerek, şöhretli ve kar getirebilen küçük bir sanatçı çevresini tekrar tekrar dolaşıma sokmaktadır. Sanatçıların büyük bir çoğunluğu üretimleriyle geçimini sürdürmekte zorlanırken aynı çarpık sistem sayesinde büyük kurumlar, etrafında dönen büyük sermayeyle, sanatın karlı bir iş olduğu hayalini yarattı (Sickler, 2012, s. 32).

Kar odaklı yönetim anlayışının altında kurumlar, geç kapitalizmin az ile çok üretme yaklaşımına boyun eğerek, tamamen sanatçıların ve sanat çalışanlarının tutkularına bel bağlayacak seviyeye kadar personellerinden faydalandılar (Nadine, 2015, s. 304).

Halkın büyük bir çoğunluğu makul bir hayat standardı sürdürmekte zorlanırken ve sanat komünitesi hayatını idame ettirmekte zorlanırken müzayedeler rekorlar kırmakta ve özel müzeler her köşede boy göstermekte. Borsa tacirlerinin her durumda kazanmak için finans merkezlerini manipüle etmesi gibi, sanat endüstrisi küçük bir ticari galeri ve koleksiyoncu grubu yararına manipüle edilir oldu. Devlet fonları kaybolup kurum fonlaması özel sermaye sponsorluğuna bağımlı hale gelirken büyük şirketler sanat dünyasının en yakın dostu haline geldi; sektördeki tüm fonlar şirket finansesindeki müzelerin ve ticari galerilerin tarafında toplandı (Fischer ve Žmijewski, 2014, s. 11). Kurumlar fon arayışında taahhütlerini ve gündemlerini askıya aldı, kamusal söyleme olan sorumluluklarını unuttu, kabul ettikleri finansmanla kimi destekledikleri nin değerlendirmesini yapmakta başarısız oldu: Kamusal alanda ve sanatta diyaloğa ayrılmış alanlar olmak yerine pazar çıkarları için bir saha haline geldi.

Piyasa mantığının sanat dünyası üzerindeki bir diğer yozlaştırıcı etkisi de horizontalizmi sahiplenmesiyle gerçekleşti. İkinci Dünya Savaşıyla beraber müzelere duyulan güvenin çöküşünden sonra sanat kurumları kültür sürecini kamuya açan daha şeffaf, davetkar ve açık bir ortama dönüşmeye çalıştılar. Bu, izleyicinin katılımını merkeze alacak ve kurumların güç yapılarıyla iş birliği yapma ve gizli ajandalara sahip olma yönündeki kötü itibarını düzeltecekti. Bu yaklaşım 1960'larda siyasi ve kültürel kolektifler arasında da yaygınlaştı; amaç, hiyerarşileri ortadan kaldırmak, eşitliği vurgulamak ve horizontalizm olarak da bilinen katılımcı demokrasi çevresinde işlev görmekti. Ancak horizontalizm kemer sıkma politikalarıyla birlikte sanat kurumlarında amatörlüğe sebep oldu; eğitimciler ve küratörler gibi profesyonel içerik sağlayanlarda ve personelde küçülmelere gidildi ve stajyer, katılımcı gibi etiketlerin altında düşük masraflı çözümler yoluna gidildi (Nadine, 2015, s. 303-304). Horizontalizm, teoride, kamuyu sanat pratiklerine angaje etmek için yararlı bir yöntem olsa da neoliberal yönetim anlayışı bu yaklaşımı emek sömürüsü olarak değerlendirilebilecek noktaya kadar esnetti, kamu katılımı için faydalı bir kavram kurumsal kar için bir enstrümana dönüştürüldü.

Sanat sistemi şirketlerin karı için bir işletmeye dönüşürken, kurumlar, finans firmaları gibi, sanat piyasasını manipüle eden "simsarlar" olarak işlev görmeye başladı; kamusal alan ve kültür-sanatın yuvası olarak tezahürleri zararsız görünmelerini ve kapitalist çıkarlar için örtbas ve normalleştirme araçları haline gelmelerini mümkün kıldı (Fischer ve Žmijewski, 2014, s. 11). Müzelerin masum çehresi sayesinde, kamuoyunda kötü şöhrete sahip olan kuruluşlar -petrol şirketleri gibi- sergilerin sponsorluğunu yaparak prestijlerini korumaya çalışmakta; müzeler, bu sabıkalı şirketlerin sanat ve kültürün koruyucuları olarak görünmelerine izin vererek onların faaliyetlerini örtük olarak normalleştirmekteler. Sadece geçtiğimiz on yıl içerisinde sanat kolektifleri ve aktivistler tarafından kamuoyunun dikkatine

çekilene kadar, Batı Avrupa'daki kamusal müzeler yarım yüzyılı aşkın süredir BP ve Shell gibi büyük petrol firmalarından fon kabul ettiler ve bu tür firmaların sanatın kamusal itibarını kullanmalarının üzerini örttüler (Muñoz-Alonso, 2015). Müzelerin sosyal, ekonomik ve ekolojik meselelere olan kayıtsızlığı yönetim kurullarında boy gösteren şirket yöneticileri ve politikacılarla açığa çıkmış, sanat işçilerini kurumlarla birlikte değil, onlara karşı ya da onlara rağmen çalışacakları noktaya kadar yabancılaştırmıştı.

Aktivist sanatçı ve Occupy Museums hareketinin kurucusu Noah Fischer öğrenci borçlarını "sanatçıların örgütlenmesi için en iyi konu" olarak adlandırmakta (Novick, 2017). Güzel sanatlar bölümlerinin ve sanat öğrencilerinin çarpıcı artışı ile sanat, batılı ülkelerdeki öğrencilerin gözünde makul bir meslek olarak görünür oldu. Çoğunluk için sadece sanat üreterek geçim sağlamak mümkün değilken, öğrenciler sanat bölümlerinde okumak için devasa krediler almakta, bu döngü aktif sanatçıların bile birçoğunun ağır borçlar altında olmasıyla sonuçlanmaktadır (Sickler, 2012, s. 32). Öğrenci kredilerinin geri ödemesi en zor, en karanlık borç türü olduğu söylenebilir; birçok durumda öğrenci kredilerinin arkasında da sanat kurumlarını fonlayan finans firmalarının yer alması, sanatı iki uçtan da zehirliyor, aktivist sanat işçilerine kurumları protesto etmek için daha fazla sebep veriyor (Novick, 2017; Wasik, 2017).

Daha önce de belirtildiği gibi, neoliberal yönetim anlayışının getirdiği esnek istihdam modeli, son 20 yıl içerisinde, dramatik bir şekilde sayısı artan ücretsiz, yarı zamanlı, stajyer ve gönüllü pozisyonları oluşturdu (Nadine, 2015, s. 303-304). Geç kapitalizmde şişirilen sahte "amatör kurum" ütopyasıyla yükselişe geçen esnek istihdam modeli, sanat eğitimi alıp umutsuzca mezun olan genç sanat işçisi topluluğuyla birleşerek; profesyonel personellerini azaltıp yoğunlukla gönüllü emeğe yaslanan kurumlarla, ücretsiz ya da düşük ücretli, güvencesiz, sürekli tekrar istihdam edilmek zorunda kalan, dolayısıyla terfi göremeyen ve "heyecan verici fırsatlar", "temel becerileri kazanmak", "yüksek profilli profesyonellerle çalışmak" gibi muğlak vaatlerle istihdam edilen sanat işçilerinden oluşan bir sahne yarattı. Bu tür pozisyonlar sanat kurumlarında neoliberal paradigmaya özgün olan; yaratıcı edim, kendini gerçekleştirme, kişisel gelişim, bireysel deneyim vs. gibi kavramların kapitalist birikimi yeniden üretme yolunda kontrol mekanizmalarına ve güç aygıtlarına dönüştüğü yeni ve gelişmiş düzeyde bir emek sömürüsü yaratmaktadır (Kompatsiaris, 2015, s. 559).

Örnek Gruplar ve Müdahaleler

The Art Workers' Coalition

1969 yılında kurulan ve çağdaş sanatçı kolektiflerinin öncülü olarak değerlendirilebilecek olan The Art Workers' Coalition (Sanat İşçileri Koalisyonu) 300 civarı New York merkezli sanatçı, küratör, yazar vs. sanat işçisinin organize olmasıyla; sanat kurumlarını hukuki, idari, ekonomik ve politik konularda baskı altına almak için organize oldu. 1969'da MoMA'nın önünde çeşitli protestolar düzenledikten sonra, Koalisyon, MoMA'dan ve şehirdeki diğer müzelerden kadın ve azınlık sanatçıların temsili, müzeye ücretsiz giriş, müze yönetim ku-

rulu, sanatçı hakları, müzenin kamusal diyaloğa olan sorumluluğu gibi konuları içeren 13 talepte bulundu. Koalisyon, MoMA'yı ve diğer müzeleri işçiler için akşamları açık olmaya ve -bugün hala çoğu müzede uygulamada olan- ücretsiz giriş günü uygulamasına razı etti (Wilson, 2009, s. 15-18).

Koalisyon, kapitalist müze yönetim kurulu üyelerine, yöneticilerine ve ticari galerilere karşı reaksiyon çevresinde bir araya geldi. Metropolitan, MoMA, Guggenheim gibi büyük sanat kurumlarını politik ve ekonomik bagajları olan yönetim kurulları, güncel sanat ve sanat dünyasından kopuklukları, ticari galeri ve koleksiyonerlere olan bağımlılıkları, sanatçıların talep ve önerilerine karşı küçümseyici tavırları ve Vietnam Savaşı gibi toplumsal diyalogdaki olaylara karşı kayıtsızlıkları nedeniyle protesto etti. Sadece sanat işçilerinin haklarını savunmakla kalmadılar, işçi-izleyicilerin maruz kaldığı eşitsizliklere karşı da seslerini yükselttiler. Koalisyon'un en önemli çalışması Vietnam Savaşında My Lai Katliamını gösteren "And Babies" işiydi. Koalisyon projenin üretim ve dağıtımını MoMA'nın fonlamasını talep etti, müze reddedince, kendileri üretip ülkenin dört bir tarafına dağıttılar ve MoMA'daki Guernica'nın önünde işin kopyalarıyla protesto ettiler (Görsel 1) (Wilson, 2009, s. 20-22). Ancak daha sonra, ironiktir ki, iş MoMA'daki sergilerde defalarca gösterildi ve şu an müzenin koleksiyonunda.

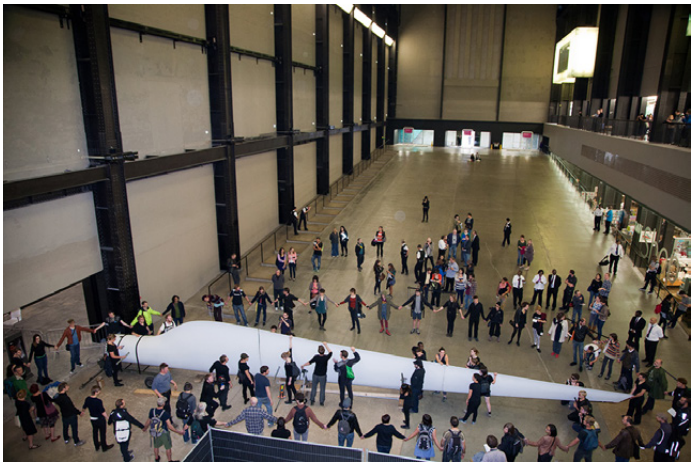
Görsel 1. Art Workers Coalition, 1969, S. Bebekler de mi? C. Bebekler de. / Q. And babies? A. And babies.
MoMA. Erişim: 31.10.2019. https://www.moma.org/collection/works/7272

Liberate Tate

Liberate Tate (Tate'i Özgürleştir) 2010 yılında Tate müzesinin BP petrol şirketiyle 20 yıllık ortaklığını kutladığı etkinlikte gerçekleştirdikleri License To Spill adlı gerilla performanslarıyla ortaya çıktı. Tate'in büyük petrol şirketi BP'den aldığı sponsorluğa muhalefet etme

motivasyonu etrafında toplanan sanatçı kolektifi 2010 ile 2016 arasında Tate'in çeşitli galerilerinde 20'ye yakın gerilla performans gerçekleştirdi ve müzenin şirketle olan anlaşmasını devam ettirmeme kararıyla nihayete ulaştı (Liberate-Tate. http://www.liberatetate.org.uk/liberating-tate/). Galeri alanlarına ve performansçıların üzerine petrol dökmek dışında grup, üzeri petrol kaplı dev rüzgar gülü ve arktik buz yığını gibi, protestoları için çeşitli obje tabanlı işler de üretti, ancak eserlerini daima gerilla performanslarla müzeye sundu (Liberate-Tate. http://www.liberatetate.org.uk/performances/).

2012'de grup müzenin galerilerinden Türbin Salonu'na bir buçuk tonluk bir rüzgar türbini getirdi (Liberate-Tate. http://www.liberatetate.org.uk/performances/the-gift/). "Hediye" isimli performans/yerleştirme, galerinin eski santral fonksiyonuna gönderme yaparken, aynı zamanda fosil yakıt yerine doğal enerji kaynaklarının kullanımını destekleyen bir protesto haline gelmektedir (Görsel 2). Hediye müzenin kalıcı koleksiyonuna hediye olarak sunuldu, ancak 1000'den fazla Tate üyesinin imzaladığı büyük kampanyaya rağmen müze kurulu işi kabul etmedi. 2016'da Tate'in BP ile olan sponsorluk anlaşmasını uzatmama kararı almasıyla sanatçıların ekolojik bir davada kazandığı başarı Art Not Oil, BP or Not BP, Not An Alternative, Platform London, Science Unstained, Shell Out Sounds, Fossil Free Funds gibi birçok çevreci inisiyatifin fosil yakıt üreten şirketlerden sponsorluk alan sanat ve kültür kurumları üzerinde baskı kurmasının önünü açmıştır (Küçük, 2016).

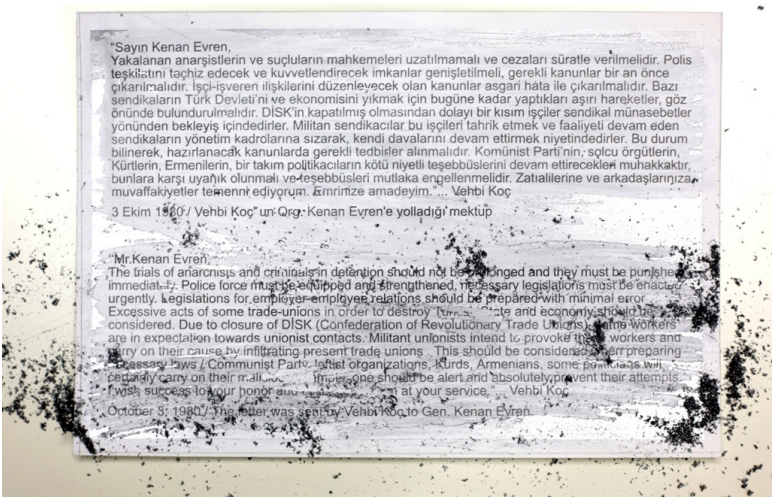


Görsel 2. Liberate Tate, 2012, Hediye / The Gift.
Liberate Tate. Erişim: 31.10.2019. http://www.liberatetate.org.uk/performances/the-gift/

Kamusal Sanat Laboratuvarı

2011 yılında sansüre ve ülkedeki güç yapılarının müdahalelerine karşı organizasyon eksikliğinin sanatçılar üzerinde yarattığı çaresizlik motivasyonuyla kurulan Kamusal Sanat Laboratuvarı, sanatla politika arasında açılan mesafe ve sanat üzerindeki siyasi baskılar ve neoliberal çıkarlarla sanatçıların sosyal meselelere yönelik müdahale araçlarının ellerinden alınmasını vurgulamayı kendine amaç edindi (Kamusalsanatlaboratuvarı. https://kamu-

salsanatlaboratuvari.blogspot.com/p/manifesto.html). Sanatı siyasi bir araca çevirmekten ziyade KSL, sanat ile politika, ekonomi ve toplum arasındaki ilişkiyi yeniden tanımlamaya odaklanır. Sanatçının eğlence sektörü üzerinden tanımlanan sanat piyasasına mahkum edilemeyeceğini savunan KSL, İstanbul'daki çeşitli konvansiyonel sanat kurumlarında birtakım müdahaleler düzenledi: Grup aktivitelerini 11. İstanbul Bienali'nin açılış etkinliğinde ana sponsor holding yöneticisinin 1980 darbesini gerçekleştiren komutana yazdığı mektubun bulunduğu alternatif davetiyeyi dağıtarak başladı (Görsel 3) (Kamusalsanatlaboratuvarı. https://kamusalsanatlaboratuvari.blogspot.com/p/isimsiz-mektup-bienal.html). 2012'de grup İstanbul Modern'in bir etkinliğinde, takip eden izleyicileri müzenin mütevellisinin " (Sanat işletmesinin) herhangi bir işletmeden farkı yok aslında. Sadece ürün olarak sanat yapıtları var." sözlerine yönlendiren kodun bulunduğu bir çantayla performans gerçekleştirip kurumu sessizce protesto etti (Kamusalsanatlaboratuvarı. https://kamusalsanatlaboratuvari.blogspot.com/p/muzecinin-cantas.html).


"Sayın Kenan Evren,
Yakalanan anarşistlerin ve suçluların mahkemeleri uzatılmamalı ve cezaları süratle verilmelidir. Polis teşkilatını taçhiz edecek ve kuvvetlendirecek imkanlar genişletilmeli, gerekli kanunlar bir an önce çıkarılmalıdır. İşçi-işveren ilişkilerini düzenleyecek olan kanunlar asgari hata ile çıkarılmalıdır. Bazı sendikaların Türk Devleti'ni ve ekonomisini yıkmak için bugüne kadar yaptıkları aşırı hareketler, göz önünde bulundurulmalıdır. DİSK'in kapatılmış olmasından dolayı bir kısım işçiler sendikal münasebetler yönünden bekleyiş içindedirler. Militan sendikacılar bu işçileri tahrik etmek ve faaliyeti devam eden sendikaların yönetim kadrolarına sızarak, kendi davalarını devam ettirmek niyetindedirler. Bu durum bilinerek, hazırlanacak kanunlarda gerekli tedbirler alınmalıdır. Komünist Parti'nin, solcu örgütlerin, Kürtlerin, Ermenilerin, bir takım politikacıların kötü niyetli teşebbüslerini devam ettirecekleri muhakkaktır, bunlara karşı uyanık olunmalı ve teşebbüsleri mutlaka engellenmelidir. Zatıalilerine ve arkadaşlarınıza muvaffakiyetler temenni ediyorum. Emrinize amadeyim."... Vehbi Koç

3 Ekim 1980 / Vehbi Koç' un Org. Kenan Evren'e yolladığı mektup

"Mr.Kenan Evren,
The trials of anarchists and criminals in detention should not be prolonged and they must be punished immediately. Police force must be equipped and strengthened, necessary legislations must be enacted urgently. Legislations for employer-employee relations should be prepared with minimal error. Excessive acts of some trade-unions in order to destroy Turkish State and economy should be considered. Due to closure of DİSK (Confederation of Revolutionary Trade Unions), some workers are in expectation towards unionist contacts. Militant unionists intend to provoke these workers and carry on their cause by infiltrating present trade unions . This should be considered when preparing necessary laws / Communist Party, leftist organizations, Kurds, Armenians, some politicians will certainly carry on their malicious attempts. Hence one should be alert and absolutely prevent their attempts. I wish success to your honor and [illegible] at your service." ... Vehbi Koç

October 3, 1980 / The letter was sent by Vehbi Koç to Gen. Kenan Evren

Görsel 3. Kamusal Sanat Laboratuvarı, 2011, İsimsiz Mektup.
Kamusal Sanat Laboratuvarı. Erişim: 31.10.2019. http://kamusalsanatlaboratuvari.blogspot.com/p/isimsiz-mektup-bienal.html

Emek Sömürüsü Organizasyonları

2010 yılında Ashkan Alwan ve Walid Raad tarafından düzenlenen bir konferansta temelleri atılan Gulf Labour; Guggenheim Abu Dhadi, Louvre Abu Dhabi ve the Sheikh Zayed National Museum gibi müzelerin inşaatında çalışan işçilerin çalışma koşullarının iyileştirilmesi amacıyla oluşturulan bir koalisyondur (gulflabor. https://gulflabor.org/faq/). Organizasyon 2011 yılında kurulduğu günden bu yana körfez ülkelerinde şubeleşmeye giden müzelerin yöneticileriyle işçilerin koşullarını müzakere ediyordu. Ancak sonuç alınamayınca, sanatçıları, yazarları ve aktivistleri katılıma çağırdıkları 52 hafta sürecek bir protesto gerçekleştireceğini duyurdu (Görsel 4).

Bunun yanında Carrot Workers Collective, Future Interns, the Precarious Workers Brigade gibi organizasyonlar geçtiğimiz on yıl içerisinde stajyerler, düşük maaşlı çalışanlar ve gönüllülerin maruz kaldığı istismar etrafında kuruldu. İmtiyazlı kesim ile -sayılı yüksek profilli sanatçı, koleksiyoner ve ticari galeri- Gregory Sholette'in "siyah madde" (Sholette, 2011, s. 1) olarak adlandırdığı sömürü altındaki dev sanat işçisi topluluğu arasındaki yarık bu organizasyonların söylemlerinin merkezini oluşturmakta; sanat endüstrisinde daha adaletli bir sistemi savunurken bu "siyah madde" arasında neo-Marxist bir sınıf bilinci oluşturulmaya çalışılmaktadır (Kompatsiaris, 2015, s. 555). Bu kolektifler hukuksal referans, etik tahkikat, oyuncu performanslar, kamuya duyurma ve ifşa etme gibi metotlarla emek meselelerini tartışmaya açmaya çalışmaktadır.

Görsel 4. Gulf Labor, 2011, İsimsiz / Untitled.
Gulf Labor Artist Coalition. Erişim: 31.10.2019. https://gulflabor.org/2016/g-u-l-f-protests-resume-after-guggenheim-ends-negotiations/

Occupy Museums

2011 Ekim ayında MoMA Noah Fischer öncülüğünde Occupy Museums (Müzeleri İşgal Et) isimli bir grup sanatçı tarafından işgal edildi; kendilerini, Occupy Wall Street hareketi gibi, %99 olarak ilan ettiler ve müzelerin Wall Street'in temsil ettiği eşitliksiz ekonomik sistemin bir parçası olduğunu bildirdiler:

> Oyun bitti: kültürel elitizmin %1 tarafından kontrol edilen tapınaklarının spekülasyonlarını görüyoruz. Artık biz, %99'un sanatçıları olarak, elitlerin ekonomik kazancı için bir bireysel yeteneği başka bir insanın üzerinde tutan propagandaya ve sahte nadiriyete dayanan yozlaşmış hiyerarşik sisteme kanmayacağız. Geçtiğimiz on yılı aşkın süredir, sanatçılar ve sanatseverler sanatın yoğun ticarileştirilmesinin ve özelleştirilmesinin kurbanı oldular. Sanatın herkes için, tüm sınıflar, kültürler ve topluluklar için olduğunu beyan ediyoruz. Occupy Wall Street hareketinin sanat dünyasının şu anda yaptığı gibi insanları bölmek yerine, sanatın insanları bir araya getirebileceği bilincini uyandıracağına inanıyoruz (Fischer, 2011).

Organizasyon sanat kurumlarına meydan okumak ve kamusal ve sanatsal alanları %99 için talep etmek için kurulup, New York'taki MoMA, Guggenheim, Frick Collection, New Museum, Whitney Museum gibi müzelerde müdahalelerde bulundu. Çağdaş sanatın sadece zengin kesimin eğlencesi olduğu anlayışına ve kurumların neoliberal ticarileşmeye boyun eğmesine tepki gösterip, petrol zengini yöneticilerin ve politikacıların müze yönetim kurullarında imajlarını tazelemeye çalışmalarını protesto ettiler. "OM" sanat işçisi sömürüsü, öğrenci borçları, piyasa menfaatlerini sanatçıların üzerinde gören sanat endüstrisi dinamikleri, sanatçıların güvencesizliği, prekarite, sanat kurumlarına özel şirket sponsorluğu, sanat dünyasında azınlık temsili vb. gibi meselelere tepkilerini sergi ekleri, duvar-tartışmaları, spontane performanslar, manifesto oluşturma gibi müdahalelerle göstermektedir.

Görsel 5. Occupy Museums, 2017, Borç Fuarı / Debtfair.
Tal Beery. Erişim: 31.10.2019. http://www.talbeery.com/2017_debtfair.html

Grup, 2017 Whitney Bienali için Debtfair isimli, öğrenci borcu olan sanatçıların işlerinden bir seçkiyle, işlerin ilgili sanatçının 1 aylık borç ödeme miktarı karşılığında satıldığı bir proje hazırladı (Görsel 5). Grup bienalde ayrıca "2017 Sınıfı" isimli bir "karşı tören" düzenleyerek, imtiyazsız sanat işçileri üreten borç tabanlı sistem konusunda bilinç oluşturmaya çalıştı. Sanat öğrencilerini 100 dolarlık banknotlarla kaplayıp töreni havaya sahte paralar atarak sonlandırdı (Collazo, 2017). OM, tüm müdahalelerinde, sanat kurumlarının %1'e ait olmadığını, kurumların kamuyla iletişim halinde olması gerektiğini, toplumu destekleyerek ve gücünü ondan alarak özel piyasadan kurtulması gerektiğini vurgulamaktadır. Grup kurumlara inanmıyor değildir, onları reddetmez, ama mümkün olan her fırsatta reform edilmeleri gerektiğini savunmaktadır; 7. Berlin Bienali'ne davet edildiklerinde bienali işgal ederler, bienalin küratörlerini "eski küratörler" olarak ilan edip küratörlüğü devralırlar ve serginin gidişatını değiştirerek kurumu tümden yatay planlandırmaya girişirler (Fischer ve Žmijewski, 2014, s. 12-15).

Sonuç

Geç kapitalizm döneminde sosyal olan ile kapital, pürüzsüzce ve tahripkarca birbirine karışmakta: Neoliberal popülizm yaratıcılığı bir araca çevirmekte, işçileri ve sanatçıları manipüle ederek onları bireysel ve müşterek menfaatlerinin sermaye ile bir olduğuna inandırmaya çalışmakta. Bu esnada müzeler, tüm içeriğini sergilemeleri mümkün olmasa da koleksiyonlarını sürekli genişletmekteler. Bütçe kesintileri hakkında sürekli şikayet ederken, sanatı toplumun tüm kesimlerine ulaştırmak için kullanabilecekleri kaynaklarını sanat eserlerini depolarda saklamak için harcamaktalar.

Sanatçıların kurumsal eleştirileri sanat dünyası için yeni bir şey değil, ancak neoliberal ekonominin ve yönetim anlayışının yükselişiyle güncel sanatçılar kendi bireysel çalışmalarıyla sanat piyasasını kınamakla kalmadılar, aynı zamanda yan yana çalışmak için kolektifler oluşturdular ve protesto yoluyla sanat endüstrisindeki eşitsizliklere ve yozlaşmalara karşı mücadele etmekteler. Sermaye çıkarlarının sanatı yozlaştırdığı ve kültürün eşitsizlikleri gizlemek ve normalleştirmek için bir aygıt haline geldiği bir atmosferde sanat ile aktivizm arasındaki çizgi tamamen kaybolmakta ve sanatçılar en özgün motivasyonlarını yerleşik güç yapılarına karşı sosyal başkaldırma eylemlerinde bulmaktadır. Aktivizmin kültür sürecine müdahalede nasıl çalıştığına bakılarak, bu makalede, sanat endüstrisindeki eşitsizlikler ve huzursuzluklar, sanat işçilerinin endüstriden neden hoşnutsuz oldukları, her zaman olduğu gibi sanatçı yerine neden kendilerini sanat işçileri olarak tanımladıkları kavranılmaya çalışılmıştır.

Kaynakça

Adorno, Theodor W. (1998). *Aesthetic Theory*. (R. Hullot-Kentor, Çev.). Minneapolis, MN: University Of Minnesota Press.

Adorno, T. W., Horkheimer, M. (2007). *Dialectic of Enlightenment*. (E. Jephcott, Çev.). Redwood City, CA: Stanford University Press.

Collazo, Julie Schwietert. (2017). Occupy Museums Hosts a Faux Graduation Ceremony at the Whitney Museum. *Hyperallergic*. Erişim: 02.11.2019. https://hyperallergic.com/377721/occupy-museums-hosts-a-faux-graduation-ceremony-at-the-whitney-museum/

Fischer, Noah. (2011). Occupy Museums Manifesto (OWS). *noah fischer*. Erişim: 02.11.2019. http://www.noahfischer.org/view/manifesto/38396

Fischer, N., Žmijewski, A. (2014). The Occupied Museum. *Artleaks Gazette*, 2, s. 7-26.

Gielen, Pascal. (2013). Introduction: When flatness rules. Pascal Gielen (Ed.), *Institutional Attitudes: Instituting Art in a Flat World*, s. 1-7. Amsterdam: Valiz.

Gulf Labor Artist Coalition. Erişim: 02.11.2019. https://gulflabor.org/faq/

Kamusal Sanat Laboratuvarı. Erişim: 02.11.2019. http://kamusalsanatlaboratuvari.blogspot

.com.tr/p/isimsiz-mektup

Kamusal Sanat Laboratuvarı. Erişim: 02.11.2019. https://kamusalsanatlaboratuvari.blogspot.com/p/manifesto.html

Kamusal Sanat Laboratuvarı. Erişim: 02.11.2019. http://kamusalsanatlaboratuvari.blogspot.com/p/muzecinin-cantas.html

Kompatsiaris, Panos. (2015). Art Struggles: Confronting Internships and Unpaid Labour in Contemporary Art. *tripleC*, 13/2, s. 554-566.

Küçük, Cihan. (2016). Sunuş / Müze Politikalarına Karşı: Occupy Museums, Liberate Tate, Gulf Labor. *e-skop*. Erişim: 02.11.2019. https://www.e-skop.com/skopdergi/sunus-muze-politikalarina-karsi-occupy-museums-liberate-tate-gulf-labor/3154

Liberate Tate. Erişim: 02.11.2019. http://www.liberatetate.org.uk/liberating-tate/

Liberate Tate. Erişim: 02.11.2019. http://www.liberatetate.org.uk/performances/

Liberate Tate. Erişim: 02.11.2019. http://www.liberatetate.org.uk/performances/the-gift/

Marx, Karl. (1969). *Theories of Surplus Value Part I*. (E. Burns, Çev.). Moskova: Progress Publishers.

Muñoz-Alonso, Lorena. (2015). 'Art Not Oil' Activists Stage Protests Across Four Major London Museums. *artnet news.* Erişim: 02.11.2019. https://news.artnet.com/art-world/activists-protests-london-museums-332258

Nadine, M. Kalın. (2015). The occupation of art museum educator in the time of Occupy Museums. *International Journal of Education through Art*, 11/2, s. 299-309.

Novick, Ilana. (2017). "Art is the Ultimate Con": Should Artists Occupy Museums?. *GARAGE*. Erişim: 02.11.2019. https://garage.vice.com/en_us/article/9kqpwy/coco-fusco-noah-fischer-pioneer-works

Sholette, Gregory. (2011). *Dark Matter: Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*. London: Pluto Press.

Schubert, Karsten. (2000). *The Curator's Egg : The evolution of the museum concept from the French Revolution to the present day.* London: One-Off Press.

Scott, Anthony Oliver. (2014). The Paradox of Art as Work. *The New York Times.* Erişim: 02.11.2019. https://www.nytimes.com/2014/05/11/movies/the-paradox-of-art-as-work.html

Sickler, Erin. (2012). Art and the 99%. *Art in America,* 100/1, s. 31–32.

Wasik, John. (2017). Why college loans are the worst debt. *CBS News.* Erişim: 02.11.2019. https://www.cbsnews.com/news/forget-bad-debt-college-loans-are-the-worst-debt/

Wilson, Julia Bryan. (2009). *Art Workers: Radical Practice in the Vietnam War Era*. Berkeley: University of California Press.

SANAT YAZILARI, 2020; (42): 199-220 / ARAŞTIRMA MAKALESİ

OFİS YAPILARINDAKİ SOSYAL AMAÇLI ORTAK ALANLARDA İNSAN FAKTÖRÜ ÜZERİNE BİR ARAŞTIRMA

A RESEARCH ON HUMAN FACTOR IN COMMON SOCIAL AREAS OF OFFICE BUILDINGS

ARŞ. GÖR. **MERVE ŞAHİKA TAN**
Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü
mervesahika.erkan@gmail.com
ORCID ID: 0000-0002-9580-8592

Öz: *Değişen yaşam koşulları içerisinde ofis yapıları günlük hayatta en çok zaman geçirilen mekanlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Tarihsel süreçte bir çok biçimsel, işlevsel ve estetik değişim geçirmiş olan ofis yapıları, özellikle son yıllarda sosyal amaçlı ortak alan biçimlenmeleri ile dikkat çekmektedir. Ofis yapılarındaki sosyal amaçlı ortak alanların çalışanlar üzerinde olumlu etki oluşturduğu, yapılan az sayıda çalışma ile desteklenmektedir. Ancak literatürde bu mekanlar özelinde bir değerlendirme bulunmamaktadır. Bu sebeple bu çalışma hem tarihsel süreçte ofis yapılarının ve buna bağlı olarak ortak sosyalleşme alanlarının geçirdiği çeşitli değişimleri, insan faktörünün bu değişimler üzerindeki rolü ve temel literatürde ofis yapıları ve insan arasındaki ilişkiye yönelik görüşler hakkında genel bir kaynak oluşturmak amacı ile yapılmıştır. Yapılan literatür analizi ile pratikte varlığını sürdürürken, teoride karşılık bulamayan bu ortak alanlara insan bağlamından bir bakış açısı ileri sürülmüştür.*

Anahtar Sözcükler: *Ofis Yapıları, Ortak Alanlar, İnsan-Mekan İlişkisi, Davranış Psikolojisi, Örgüt Psikolojisi, Çevre Psikolojisi.*

GELİŞ TARİHİ: 05.09.2019 | **KABUL TARİHİ:** 06.11.2019

Abstract: *Office buildings, as the places where the most time is spent in daily life in changing living conditions. These spaces, which have undergone a lot of formal, functional and aesthetic changes in the historical process, have attracted attention especially with the formation of common social areas in recent years. A small number of studies support the reality that social common areas in office buildings having positive effects on employees. However, there is no evaluation in literature regarding this areas of office buildings. For this reason, this study has been carried out with the aim of providing a general resource about the changes in office buildings and their social common areas in the historical process, the role of human factor on these changes and the opinions about the relationship between office buildings and human beings in literature. This literature analysis presents a perspective about social common areas of office buildings which continues to exist in practice but which can not be found in theory within the human context.*

Keywords: *Office Buildings, Common Areas, Human-Space Relationship, Behavioral Psychology, Organizational Psychology, Environmental Psychology.*

Giriş

2000'li yılların başından itibaren, ofis mekanlarının sosyal amaçlı yönleri ve çalışanlara daha fazla sosyalleşme ortamı sağlamaya yönelik mekan tasarımları dikkat çekerken; bu gelişmeler, iş yeri çalışanlarına sunulan olanaklar ile ofis yapıları tasarımı tarihçesinde farklı bir kırılmaya işaret etmektedir. Günümüzde ofisler "masa başı" çalışılan mekanlar olmaktan, ağa bağlı çalışılabilen mekanlar olarak evrilmişlerdir. Bu noktada aslında ofis-çalışma alanı kavramları değişime uğramış, ofis yapıları, çalışanları sosyal ortam ve organizasyonlarla çalışmaya motive etmeye yönlendiren mekanlar haline gelmişlerdir.

Literatürde ofis yapılarının mekansal tasarımları (plan tipleri, cephe düzenleri, renk kullanımı, ergonomik etmenler vb.) üzerine oldukça fazla çalışma yapılmış olmasının yanında, yapılan kullanıcı temelli araştırmaların azlığı göz önüne alındığında, bu çalışma ofis yapısı tasarımlarının incelenmesine yönelik bir kuramsal altyapı oluşturmak amacıyla hazırlanmıştır. Bir başka deyişle bu çalışmanın amacı; literatürde yer alan, insan-mekan etkileşimi temelli psikolojik kuramlardan (Davranış Psikolojisi, Örgüt Psikolojisi ve Çevre Psikolojisi) destek alınarak, ofis sosyal ortak alanlarında kullanıcı etkisinin rolünü irdelemektir.

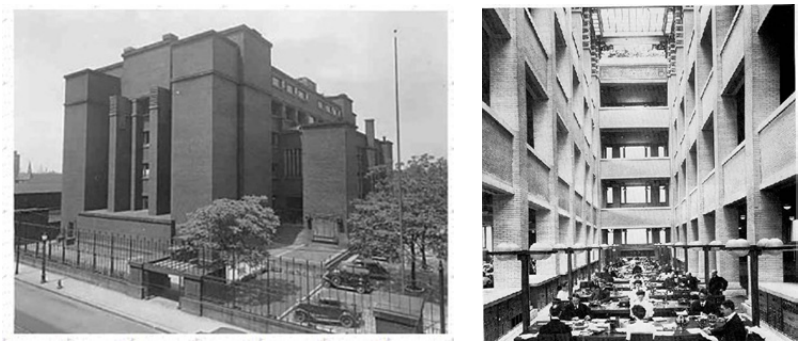
Ofis yapılarının ve buna bağlı olarak ortak sosyalleşme mekanlarının insan bağlamında ele alınabilmesi için öncelikle tarihsel süreçteki gelişimi ve kullanıcı faktörünün bu değişim üzerindeki etkisini incelemek gerekmektedir. Bu sebeple bu çalışmada dünden bugüne ofis mekanlarının evriminden ve mekan biçimlenmesinde kullanıcının etkisinden bahsedilmiştir. Bu bağlamda insan davranışını inceleyen farklı bilim dalları aracılığı ile de ofis mekanlarının kullanıcı basamağı incelenmiştir.

Tarihsel Süreçte Ofis Yapıları

Tarihsel süreçte bakıldığında, ilk ofis yapısı olarak sayılan Uffizi'den (1560) beri bir çok biçimsel ve işlevsel değişiklik ortaya çıkmıştır (Görsel 1). 1726 da inşa edilen Ripley Binası (İngiltere Donanma Bakanlığı Binası) (Görsel 2) kronolojide ikinci sırada bulunmasına rağmen Uffizi Binasının sanat birleşiminden kaynaklanan davetkarlığına karşın güvenlik, ziyaret, mesafe yaratımı gibi kavramlar barındırmaktadır (Kuruç, 2014, s. 46). Bu iki yapı arasındaki fark, açıkça işin biçiminden etkilenmiştir; ancak işin biçimi tek etmen değildir. 19. yy'a gelindiğinde ofis yapıları endüstriyel yeniliklerin, ticari ilişkilerin ve siyasi etmenlerin fiziksel bir karşılığı olarak ortaya çıkmışlardır. Wainwright Binasından (1891) Sullivan, yapıyı üçe ayırıp işlevsel farklılıkların biçimsel karşılıklarını gözetirken; Wright, Larkin Binasında (1906) bu tarz bir ayrımda bulunmamasının yanında aksine tüm birimlerin birarada çalıştığı bir mekan örüntüsü inşa etmiştir (Görsel 3, 4). Ancak bu yaklaşım Larkin çalışanları ve yönetimi tarafından bir eksiklik olarak görülmüş ve şirket bu eksikliği gidermek üzere çalışanların sosyal aktivitelerini destekleyecek etkinlikler organize etmiştir.

Görsel 1. Giorgio Vasari, 1560, Plaza Uffizi / Il Palazzo degli Uffizi. Uffizi. Erişim: 16.08.2019. https://www.uffizi.it/opere/il-palazzo-degli-uffizi

Görsel 2. Giorgio Vasari, 1560, Operasyonda Semafor Gösteren Amirallikten Görünüş / View of The Admiralty showing the semaphore in operation. British History. Erişim: 16.08.2019. https://www.british-history.ac.uk/survey-london/vol16/pt1/pp45-70



Görsel 3, 4. Frank Llyod Wright, 1906, 1930'larda Larkin Binası / Larkin Building 1930's. Buffalo History Gazette. Erişim: 16.08.2019. https://www.buffalohistorygazette.net/2011/10/larkin-administration-building-of.html

Toffler'e (2008) göre ofis yapıları 20. yy başlarında modernizmin de etkisiyle iyi işleyen bir sistem ve kullanım yerine ticaret amacının esas olduğu yapılar haline gelmiştir (Eren, 2014, s.50). Bunlara bağlı olarak da planlama ve mekan organizasyonu ile ilgili değişimler gerçekleşmiştir (Eren, 2014, s. 50). Bunun yanında, dönemin estetik anlayışının etkileri de ofis yapıları tasarımında etken olmuştur. Biçimlenmeyi etkileyen bu faktörlerle birlikte ofis yapıları yalnızca işin yapıldığı alanlar olmaktan öte; simgesel anlamlar içeren yapılar haline gelmiş ve hem statü hem de şehir silüetinde oluşturduğu değişimler ile daha görünür hale gelmişlerdir.

20. yy'ın ilk çeyreğinin en önemlileri arasında; Louis Sullivan tarafından tasarlanan Sullivan Center (1904-1906), Hollabird&Roche tarafından tasarlanan Chicago Building (1904-1905) ve Brooks Building (1910) sayılabilir (Tercan 2014, s. 60; Toprak, 2014, s. 12-13).

Biçimsel, işlevsel ve simgesel anlatım boyutlarında gelişmekte olan ofis yapılarının kullanıcı boyutu; bu dönemlerde geri planda kalmıştır. Larkin Binasındaki eksikliğin bir diğer yansıması; yine Wright tarafından tasarlanan Johnson Wax Headquarters'da da (1936), ilerleme kaydedilmiş olmasına rağmen, gözlemlenmiştir (Görsel 5, 6).

Görsel 5, 6. Frank Llyod Wright, 1936, Johnson Wax Genel Merkezi / Johnson Wax Headqarters. Archdaily. Erişim:16.08.2019.
https://www.archdaily.com/544911/ad-classics-sc-johnson-wax-research-tower-frank-lloyd-wright/53a25d74c07a80d634000201-ad-classics-sc-johnson-wax-research-tower-frank-lloyd-wright-photo

20. yy'ın ortalarında ise yapı alanındaki teknolojik gelişmeler ile ofis yapıları "cam kule"ler olarak inşa edilmeye başlanmıştır. Rohe ve Philip Johnson tarafından tasarlanan 38 katlı Seagram NY Binası (1958); giydirme cam cepheli, zeminle ilişkisi azaltılmış, şeffaf bir kule olarak nitelendirilir. Bu yapı cam perde duvarları ve giydirme cephe sistemlerinin yetkinliğe ulaştığı yapı olarak literatüre geçmiştir. Ancak öncüllerinden farklı olarak; dış mekandaki su ögeleri, giriş katındaki Four Seasons Restoranı ve ofis katlarındaki daha küçük bölümlenmelere sahip açık ofis tipi plan yapısı ile Seagram Binası (Görsel 7) insan faktörünün işleve katılmasının önemli bir örneğidir (Toprak, 2014, s. 15; Kuruç, 2014, s. 47).

Görsel 7. Mies van der Rohe & Philip Johnson, 1958, Alacakaranlıkta Kuzey-Batı Cephesinden, Bitmiş Olan Seagram Binasının Hatırlatıcı Bir Görüntüsü / An Evocative View Of The Finished Seagram Building, From The North-West At Dusk. Architectural Review. Erişim: 16.08.2019. https://www.architectural-review.com/essays/building-seagram-a-memoir-of-mies-and-modernism/8652671.article

Amerika'da Taylorist[1] etkiler devam ederken Avrupa'da (özellikle Almanya, Hollanda ve İskandinavya) ise modernist[2] yaklaşımlar yeni gelişmekteydi. Hem savaş sonrası kaynak azlığı

[1] 1900'lü yılların başında, işçi sınıfı çalışanların emeğinin kontrol altına alınması yönünde yönetim bilimi görüşleri barındıran, adını Frederick Winslow Taylor'dan alan yönetim akımı. Taylorizm hakkında, makine endüstrisinin gelişmesi ve teknolojinin bir ürünü olarak ortaya çıkıp çıkmadığı yönünde fikir ayrılıkları bulunmakla birlikte, insan emeği üzerindeki kontrol mekanizmaları ve toplumsal anlamın gölgelenmesi konusunda eleştirilir (Savran, 2007, s. 138).

[2] "... makineleşme, üretim ve tasarımın değişen doğasına ayak uyduran geç on dokuzuncu yüzyıl ve erken yirminci yüzyıl sanatsal hareketlerinden doğmuştur. Modernistler, toplumun bir bütün olarak refaha erişmesinde mimarinin önemli rolü olduğuna inanıyorlardı." (Coates, vd., 2009, s. 174).

nedeniyle hem de Avrupa şehirlerinin geleneksel mimari yapıları nedeniyle Amerika'daki inşa teknikleri kullanılamamaktaydı. Bu ikisi arasındaki diğer fark ise çalışanların binaya uyum sağlamasının beklendiği Amerikan yaklaşımına karşın Avrupa'nın tasarım aşamasında kullanıcıyı ön plana alma yaklaşımıdır. Kullanıcının ön plana alınmasının bir etmeni de Avrupa'daki işçi komisyonlarının gücüdür. Binaların manzara imkanları, hücre tipi ofislerin tercih edilmesi, çalışanların sağlık ve güvenlik durumları nedeniyle altyapı sistemlerine önem verilmesi bu yansımalara örnek verilebilir (Çimen, 2008, s. 25; Toprak, 2014, s. 14-16).

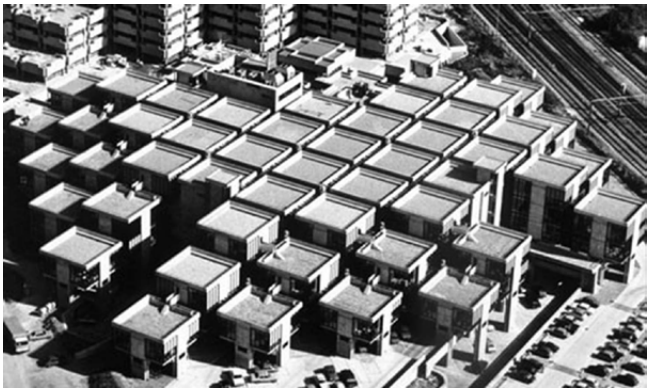
> ... tarihi ve politik etkiler Kuzey Avrupa'daki ofis binalarının Kuzey Amerika'daki binalara göre tamamen farklı bir yönde gelişmesine sebep olmuştur. Yüksek katlı yerine daha alçak, şehir merkezi yerine, şehir çevresinde, derin yerine dar, etkin ve verimli değil düzensiz ve dağılan, yapay havalandırma yerine doğal olarak havalandırılan ve işveren yerine kullanıcı isteklerinden etkilenerek şekillenen binalar ortaya çıkmıştır. Bu binalar Amerika'da uygulananlara göre, ofis tasarımının nasıl olması gerektiğini farklı açıdan ama en yüksek kalitede göstermişlerdir (Duffy'den Aktaran Çimen, 2008, s. 26).

Amerika'daki ticari yaklaşımların tersine Avrupa'da oluşturulmaya çalışılan kullanıcı temelli ofis yapısı tasarımları; mekan örgütlenmesinin daha esnek olarak bölümlendiği Bürolandshaft plan tipolojisini ortaya çıkarmıştır (Görsel 8, 9). Böylece açık mekan düzenlemesine de yeni bir anlayış getirilmiştir. Bu planlama yöntemini ileriye taşınarak, Herman Miller 1968'de Action Office yaklaşımını geliştirmiştir (Tercan, 2014, s. 62).

> Çalışma alanları içinde ve çevresinde mola mekânları, toplanma alanları, sohbet köşeleri informal ilişkiler düzenlenir. Diğer taraftan geliştirilen alçak ve hareketli bölücü sistemler, çalışma istasyonları ve panellerle her türden işlevsel değişikliğe uyum sağlayacak bir esneklik anlayışı bütüncül bir tasarım yaklaşımı ve ofis sistemi olarak sunulur. Bölücü panelli çalışma istasyonları bu tasarım sisteminin bir ürünüdür. 1980'li yıllarda kişisel bilgisayarın ofislere girmesi ile tasarım verileri değişti. Her çalışma masasına data iletişim hattı getirilmesi ve makinaların yaydığı sıcaklık ile ısınan mekânların soğutulması, havalandırılması ve aydınlatması için gerekli yeni standartlar geliştirildi. Aynı yıllarda bölücü panelli çalışma istasyonları düşüncesi daha ileri taşınarak ofis mekânı içinde hafif bölücü duvar panelleriyle küçük çalışma mekân çözümleri önem kazandı. Çalışanların ofis mekânı içinde kendi statü ve konumlarını yansıtan bir yer edinme rekabetinin kaba bir çözümü gibi görünen bu yaklaşıma tepki olarak aynı yıllarda Kaliforniya'da "Sanal Ofis" deneyimi yaşandı (Tercan, 2014, s. 62).

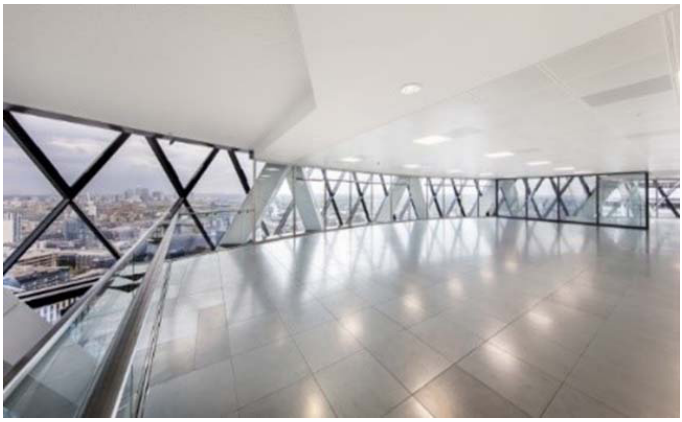
Görsel 8, 9. Walter Henn, 1965, Osram Genel Merkezi / Osram Headquarters.
Henn. Erişim: 21.08.2018. http://www.henn.com/en/projects/office/osram-headquarters

1960'li yıllarda Almanya'da Aldo van Eyck ile birlikte strüktüralizm akımını geliştirmiş olan Herman Herzberger, mimarın görevinin bitmiş bir mekan üretmek olmadığını savunan bir yaklaşımda çalışanların kendilerine göre özelleştirebilecekleri mekanlar olması gerektiğini savunmuştur. Bu yaklaşımla 1970 yılında Herzberger hem özelleştirilebilecek mekanların, hem de sosyal alanların bulunduğu Centraal Beheer Insurance Company yönetim binasını tasarlamıştır (Görsel 10, 11).



Görsel 10, 11. Herman Herzberger, 1970, Centraal Beheer Yönetim Binası.
AHH. Erişim: 21.08.2019. https://www.ahh.nl/index.php/en/projects2/12-utiliteitsbouw/85-centraal-beheer-offices-apeldoorn

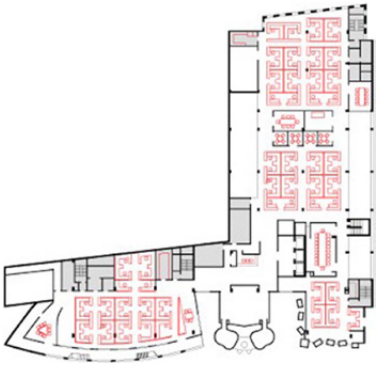
21. yy'a gelindiğinde Amerika'da cam kule yaklaşımı devam etmekteydi ancak yapılar farklı sebeplerle biçimsel farklılıklar göstermeye devam ediyorlardı. Örneğin; Seagram'ın zeminden kopartılmış tavrına karşın, Foster'ın zemine saplanmış olarak algılanan Gherkin Binası (2003-2004) (Görsel 12, 13) ve zeminle ayrışmanın başka bir türü olan Hearst Kulesi (Görsel 14, 15) -1928 yılında başlanmış olmasına rağmen yalnızca 6 katı olan yapı 2006 yılında Norman Foster tarafından tamamlanmıştır- cam kule yaklaşımının çeşitleri olarak inşa edildiler (Kuruç, 2014, s. 48).



Görsel 12, 13. Norman Foster, 2004, Gherkin Binası (URL 18).
The Gherkin London. Erişim: 21.08.2019. http://www.thegherkinlondon.com/

Görsel 14, 15. Norman Foster, 2006, Hearst Kulesi. Archdaily. Erişim: 2.09.2019.
https://www.archdaily.com/204701/flashback-hearst-tower-foster-and-partners/5038267c-28ba0d599b001101-flashback-hearst-tower-foster-and-partners-photo?next_project=no

Cam kule nitelendirmeli öncülleri açık ve kapalı ofis alanları bulunduran F. Gehry'nin TBWA Ajansı (1991) Binasında, iç mekan düzenlemesi ile ilgili o zamana kadar denenmemiş bir yöntem uygulanmıştır (Görsel 16, 17). Çalışanlar için belirli alan ya da yerler tanımlanmamıştı ve çalışanlar dizüstü bilgisayarları ile geldikleri ofiste herhangi bir yerde oturup çalışmaktaydılar. Ancak bu düşünce ofis örgütlenme mantığında karşılık bulamadı. Üretim bu durumdan kötü etkilenirken şirket de değer kaybetti. Hatta daha sonrasında başka bir yapıya taşındı. Tercan bu konuyu şöyle özetlemiştir: "TBWA deneyimi çalışma mekânının karmaşık sosyal ve psikolojik dinamikleri konusunda bir tür turnusol kâğıdı oldu ve dijital devrimin dönüştürme gücünün ofis tasarımı alanında sınırlarını belirledi." (2014, s. 62).



Görsel 16, 17. Frank Gehry, 1991, TBWA Binası.
Businessinsider. Erişim: 02.09.2019.
https://www.businessinsider.com/google-binoculars-building-2011-2

TBWA'nın planlamasının başarısız olmasındaki sebepler farklı bir bakış açısıyla ele alınmalıdır. Geleneksel ofis planlamasından serbest ofis düzenine geçmenin, tüm sosyolojik ve işletmesel özellikler göz önüne alınarak belki de zamana yayılması gereken bir düzen içinde ilerlemesi gerekmekteydi. Çalışanların daha önce deneyimlemedikleri hatta haberdar bile olmadıkları bir çalışma sistemine birdenbire adapte olmaları beklenemezdi. Aslında mekansal örgütlenmenin bu noktada esas suçlu olmadığı, sonraki yüzyılda bir çok firmanın bu şekilde çalıştığı (Apple, Google, Yahoo vb.) ve bu durumdan zarardan çok kar elde ettiği rahatça gözlemlenebilmektedir.

Dünyada ofis yapılarının gelişiminden özellikle mekansal düzenleme ve kullanıcı bağlamında, literatüre geçmiş yapılardan yukarıda bahsedilmiştir. Sonraki başlıkta; ofis yapılarının ülkemizdeki gelişimi, özellikle ortak sosyal mekanlar bağlamında ele alınmıştır.

Türkiye'de Ofis Yapıları

Ülkemizde ofis yapılarının günümüzdeki anlamıyla karşılık bulması 1950'lere işaret etmektedir. Bu tarihten önceki "çarşı" tanımı yerini zamanla "Ticaret Merkezi" ya da "İş Hanı" gibi tanımlara bırakırken; ilk örnekler (1955) Ankara Ulus İş Hanı (Orhan Bolak, Orhan Bozkurt, Gazanfer Beken) ve (1959) Ankara Kızılay İş Hanı (Enver Tokay ve İlhan Tayman) olarak ele alınmaktadır (Toprak, 2014, s. 19-20).

Ofis yapılarının Türkiye'de başlangıcının başkent Ankara'yı işaret etmesinin en önemli sebebi şehrin geliştirilmeye çalışılması olarak gösterilebilir. Ancak Ankara'nın kamusal yoğunluğuna karşın; gerek coğrafi gerekse ticari şartlar sebebiyle (Osmanlı İmparatorluğu zamanında da İstanbul'un ticari bir merkez olmasının katkısı yadırganamayacak ölçüdedir) İstanbul, ofis yapılarını sayıca daha fazla barındırır hale gelmiştir.

> Öke (1989), 1960'lı yıllarda Türkiye ekonomisindeki gelişmelere paralel olarak, aile işletmeler şirketleşmeye başlamış ve küçük firmalar giderek yerlerini büyük kadrolarla çalışan kuruluşlara bırakmaya başlamış olduğunu, tek odaya sığmayan kuruluşların apartman dairelerini büro olarak kullandığını, önceleri 8-10 kişilik kadroları ile apartman dairesini kullanan kuruluşların, 1970 ve 80'li yıllarda ekonomi ile birlikte gelişerek, holdingler ve şirketler topluluğu olmaya başlayınca 8 - 10 katlı binalara sığmaz duruma geldiğini söylemektedir (Toprak 2014, s. 21).

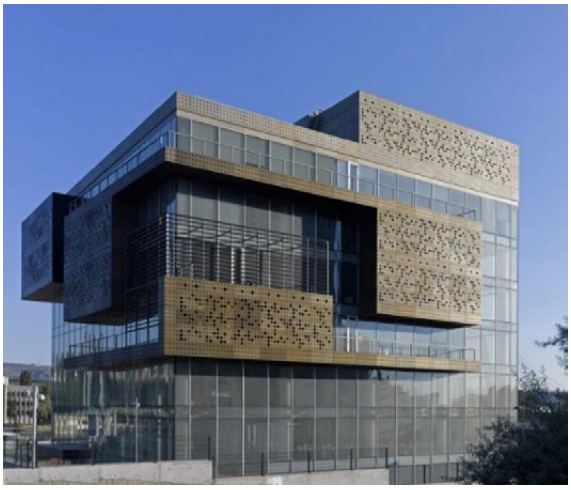
2000'li yıllarda ise ofis yapıları gelişimi yine İstanbul ve Ankara başta olmak üzere hem sayıca hem işlevsel eklemlenmeler hem de yükseklik olarak hızlı bir artış göstermiştir. Türkiye'nin son dönem ofis yapıları sayıca fazla olmakla birlikte Görsel 18'de, çalışmanın konusuyla birincil derecede ilişkili olan bazı ofis yapıları listelenmiştir. Listelenen yapıların ülkenin önde gelen mimar-mimarlık şirketleri tarafından inşa edilmiş olmaları ve bu yapıların literatüre geçmiş olmaları seçimde belirleyici olmuştur.

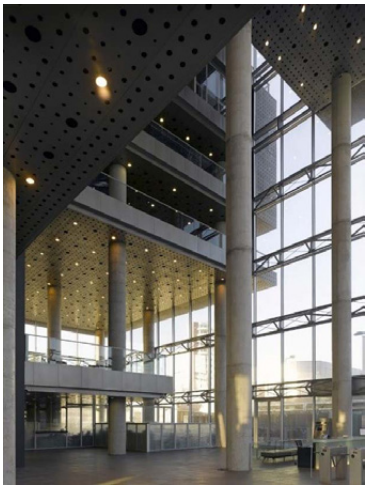
Firma Adı	Mimar/Mimarlık Firması	Yıl
İstanbul Ticaret Sarayı	Orhan Şahinler	1936
Eczacıbaşı ilaç sanayi Tesisleri	Aydın Boysan - E. N. Uzman	1973
Yapı Kredi Plaza	Haluk Tümay-Ayhan Böke	1990
Barbaros Turizm ve Ticaret Merkezi	Hayati Tabanlıoğlu	1992
Sabancı Center	Haluk Tümay-Ayhan Böke	1993
Yavuz Tekstil	2 Design Mimarlık	2008
Abdi İbrahim Arge	Dante O. Benini Partners	2008
Alice BBDO Reklam Ajansı	Pop Design	2013
DBD Ofisi	Erginoğlu&Çalışlar	2010
Flat Ofis	KG Mimarlık	2008
Microsoft İstanbul	KG Mimarlık	2008
Philip Morris Seyehat A.Ş.	Mimaristudio	2010
Philips Türkiye	Sistema Teknolojik Yapı	2009
T Bank Genel Müdürlüğü	KG Mimarlık	2007
Toyota Genel Müdürlüğü	KG Mimarlık	2008
Gittigidiyor	OSO Mimarlık	2012
Yemek Sepeti Kampüs	Erginoğlu&Çalışlar	2012
Yemek Sepeti Park	Erginoğlu&Çalışlar	2017
Sap Development Center	Muum Mimarlık	2013
Drd Filo Kiralama	Team Fores	2015
Dardanel Şeffaf Ofis	Ahmet Alataş	2011
Albarakatürk Genel Müdürlüğü	Evrenol Mimarlık	2011
Doğuş Otomotiv Değer ve İlgi Merkezi	Özer-Tulgan Mimarlık	2015
Sahibinden.com	Erginoğlu&Çalışlar	2012
Kolektif House	Kontra Mimarlık	2017
Atölye İstanbul	Atölye Labs	2015

Görsel 16, 17. Türkiye'deki önemli ofis yapıları, mimar/mimarlık şirketleri ve yapım yılları[3]

[3] Tablo yazar tarafından hazırlanmıştır.

Türkiye'deki ofis yapılarının gelişimine bakıldığında özellikle 1990 sonrası yapılaşma biçimi olarak diğer ülkelerdeki ofis yapılarıyla paralel gelişim gösterdiği görülebilir. Ancak tarihsel gelişim sürecinde özellikle Amerika ve Almanya birçok yenilik türetmiş olmasına rağmen ülkemizde benzer bir süreç yaşanmamış; bunun yerine öykünme yöntemi kullanılmıştır. Bazı kaynaklar bu durumdan taklitçilik olarak bahsetse de ülkelerin aynı tarihsel-ekonomik-sosyolojik süreçlerden geçmediği göz önüne alındığında bunun daha çok bir öykünme yöntemi olduğu ve geç de olsa ofis yapılarında zamanın ruhunun yakalanmaya çalışıldığı söylenebilir. Aşağıda ülkemizde bulunan bazı önemli ofis yapıları ve ofis ortak mekanları bulunmaktadır. Görsellerden anlaşılabileceği üzere ülkemizde yakın dönemde inşa edilen ve kullanıcıyı ön plana alarak biçimlendirilmiş birçok ofis yapısı örneği bulunmaktadır (Görsel 19, 20, 21, 22, 23).





Görsel 19, 20. Tabanlıoğlu Mimarlık, 2007, Doğan Medya Center.
Archdaily. Erişim: 02.09.2019. https://www.archdaily.com/49066/dogan-media-center-tabanlioglu/50122f4428ba0d3dae00008e-dogan-media-center-tabanlioglu-photo

Görsel 21, 22. Erginoğlu&Çalışlar Mimarlık, 2017, Yemek Sepeti Park.
Arkiv. Erişim: 02.09.2019. http://www.arkiv.com.tr/proje/yemeksepeti-park/8892

Görsel 19, 20. Tabanlıoğlu Mimarlık, 2007, Doğan Medya Center.
Archdaily. Erişim: 02.09.2019. https://www.archdaily.com/49066/dogan-media-center-tabanlioglu/50122f4428ba0d3dae00008e-dogan-media-center-tabanlioglu-photo

> Dünya devasa tek bir küresel pazar yerine dönüşürken, toplum bireye indirgenerek talebin büyük bir hız ve yaygınlıkla değişmesi karşısında kurumsal yapıların yaratıcılığı, esnekliği ve süratli tepki vermesi süreklilik açısından belirleyici olmaktadır. Bu gereklilik kurumların yapılanma tercihlerini değiştirmiştir. Artık firmalar ana gövdeyi olabildiğince küçük tutarak mümkün olan tüm hizmetleri dışardan sağlayarak daha az hiyerarşik ve esnek yapıları benimsemektedirler. Böylelikle, bilişim teknolojileri kullanımı ile "kurum" tanımı değişmekte, geleneksel olarak kesin çizgilerle belirlenmiş olan sınırlar ortadan kalkmaktadır. Kurumlar/Şirketler çalışma modellerini ve mekânsal düzenlemelerini yeni bir tür ofis kültürü yaratarak "kurumsallaştırmaktadır" (Tercan, 2014, s. 64).

Ofis yapılarının biçimlenme süreci ülkeden ülkeye farklılık göstermekle birlikte biçimlenmeye etki eden faktörler genel olarak ekonomi, teknoloji, inşa teknikleri, altyapı teknolojileri, işin biçimi, işlev çeşitliliği, kullanıcı istekleri üzerinden ele alınmaktadır.

> 1980'lere kadar bina kabuğundan bağımsız olarak gelişen ofis iç mimarisi, bilgi teknolojilerinin etkisiyle tamamen değişime uğramıştır, çünkü bilgi teknolojileri; ofis binası, servis ve ofis kullanımını bir bütün olarak ele alan yeni radikal düşüncelere ihtiyaç duymaktadır (Harrison vd'den Aktaran Çimen, 2008, s. 31).

Ofislerde iç mekan biçimlenmesi

21. yy'dan öncesinde kapalı ofis, hücre ofis, açık ofis, bürolandschaft (sebest düzenli açık ofis / Landscape ofis) ve karma/kombi ofis tipleri kullanılmaktayken yukarıda bahsedilen etmenler sebebiyle artık bu planlama yöntemlerinin yetersizliği ortaya çıkmıştır. Bu sebeple; 21. yy'a gelindiğinde aşağıdaki ofis plan tipleri kullanılmaya başlanmıştır:

- Öykünsel Ofis: Markanın kimliğinin, hikayesinin, kurgusal karşılığının mekana yansıtılması ile ilgilidir (Çimen, 2008, s. 66).

- Düğümsü Ofis: Çalışma mekanları içerisinde, hem çalışanların bir araya gelebilecekleri hem de müşteri ile daha kolay iletişime geçebilecekleri düğüm noktaları üzerinden biçimlenir (Çimen, 2008, s. 67).

- Kent (neighbourly) Ofis: şehir planı fikrine dayalı, sosyal etkileşimi destekleyen, yaratıcılığın ön planda olduğu ofis tipi. "Neighbourly ofis sosyal bir çevre içerisinde insanları bir araya getirerek bir topluluk oluşturma amacındadır. Meydanları, bahçeleri, çeşmeleri, eğlence ve sakin alanları, bar ve kafeleri ile modern şehrin dinamiğinin ofis alanlarına yansımasıdır." (Meyerson ve Ross 2003'ten Aktaran Çimen, 2008, s. 68-69).

- Göçebe / Bağımsız (Nomadic) Ofis: Geleneksel ofis tipinin zaman-mekan kısıtlamasına karşıt olarak, çalışanların kendi aralarında ve müşterilerle her türlü zaman ve yerden iletişime geçebilmeleri üzerinedir (Çimen, 2008, s. 69).

- Co-Working Ofis: Kiralanabilir ofisler, çalışma alanları, toplantı salonları ya da çalışma masaları üzerine kurulu bir sistemdir. Şirketler ihtiyaç duydukları zaman dilimlerinde bu alanları kiralayabilirler.

Görüldüğü gibi zaman içinde ofis yapılarına dair değişiklikler fiziksel şartlara bağlı olduğu kadar; işlevsel ve yönetim bilimsel şartlara da bağlı olarak gelişim göstermiştir. Bu değişim sürecinde kullanıcının, başka bir deyişle çalışanların ne denli önemli olduğu 21. yy'da gelişim gösteren plan tiplerinin ortak özelliği olan "sosyalleşme" faktörünün ön plana çıkmasından anlaşılabilir. Tüm bu yeni ofis biçimleri, hem çalışanların kendi aralarında hem de müşterilerle olan ilişkilerinin geliştirilmesi yönündeki değişikler üzerinde kesişir. Buradan anlaşılabileceği üzere insan faktörü ofis yapısı planlanmasında giderek daha önemli hale gelirken, tek etkilenen mekan çalışma alanı olmamıştır. Önceki yüzyıllarda bulunmayan ya da işlevi kısıtlı olan bir çok farklı ortak-sosyal mekan 21. yy plan tipolojilerinde kendine yer edinmiş ve aslında çalışma alanları da bu değişime bağlı olarak kendini yenilemiştir.

Ofis mekanlarında insan-mekan etkileşimi

Yukarıdaki bilgilerin yanı sıra ofis ortak alanlarının değişim sürecini inceleyebilmek için konuyu insan bağlamında ele almak gerekmektedir. Bu sebeple Davranış Psikolojisi, Örgüt Psikolojisi ve Çevre Psikolojisi kabülleri incelenmiştir. Bu bilim dalları kendi içlerinde detaylı bilgileri ve görüş farklılıklarına rağmen; insanın çevresinden etkilenmesi bağlamında ortak görüşler barındırmaktadır.

Davranış psikolojisi kabülleri insan ve çevre arasında bir etkileşim olduğunu öne sürer ancak "çevre" tanımı fiziksel, sosyal, psikolojik ve toplumsal tüm boyutları üzerinden ele alınmıştır. Çevre üzerine yapılan bu sınıflandırma ve tanımlar, aslında keskin sınırlar içermez; çünkü çevrenin bileşenlerini birbirinden bağımsız düşünmek mümkün değildir. Örneğin; bir parkta oturan yakın arkadaşların oluşturduğu grup kendi arasında sosyal çevreyi tanımlarken; aynı zamanda grubun kapladığı alanla ilişkili bir fiziksel çevre de sınırlandırır. Bunun

yanında sosyalleşme davranışından edinilen psikolojik çevre imgesi oluşur ve parkta başka sosyal grupların da olduğu ele alındığında aynı zamanda toplumsal bir çevre içinde bulunma halini de beraberinde getirir.

> 1950'lerde ilk olarak insanın düşünce sistemi ve çevresi ile ilişkileri konusunda yapılan çalışmaları, 1970'ler ve 1980'ler boyunca, sosyologlar ve çevresel psikologlar ve diğer bilim adamlarının, fiziksel çevre, insan düşüncesi ve davranışı arasındaki ilişkiyi incelemeleri izlemiştir. Örneğin, Steele (1973, 1983) fiziksel çevrenin insanlara refah sağlayabilmesi için çeşitli fonksiyonlara işaret etmiştir. Steele'e göre (1973) bir mekan, barınma, sosyal etkileşim, sembolik etkileşim, görev başarımı, zevk ve gelişme için imkanlar sağlayarak bireyleri etkilemektedir.
>
> Bu yaklaşımlar doğrultusunda davranış bilimi; çevreden etkilenen insanın davranışlarındaki değişiklikleri ölçmeye, veya davranışlarla ortaya çıkan yeni gereksinimlere göre çevrenin özelliklerini değiştirmeye yönelik, insan davranışları, düşünce ve duyguları ile doğal ve fiziksel çevre değişkenleri arasındaki etkileşim sistemini inceleyen ve bu sistem içerisinde ortaya çıkabilecek sorunlara açıklık getirmeye çalışan bir bilim dalı olarak da tanımlanabilir (Lang'den Aktaran Erdönmez, 2005, s. 13).

Davranış, herhangi bir fiziksel ortamda ortaya çıkar, günlük yaşamın sürdüğü, kamusaldan özele tüm mekansal farlılıklar, davranış üzerinde farklı etkiler oluşturur. Bu noktada davranışın tek sebebi mekan değildir, kültürel/sosyolojik etmenler de davranışı etkiler ancak aralarındaki ilişki karmaşık süreçler barındırmaktadır. Yine de mekan, davranışı etkileyen önemli bir faktör olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu noktada ofis yapılarındaki insan davranışlarını inceleyebilmek adına, bulunulan mekanın bilgisine sahip olmak gereklidir. Örgüt psikolojisi dalı, işin olabildiğince verimli şekilde yapılabilmesinin etmenlerini ele almaktadır. Örgüt psikolojisinde çalışanların davranışları; işin biçimi, üretkenlik, iş tatmini, motivasyon, stres, güvence, çalışma koşulları ve çalışma arkadaşlarıyla ilişkiler gibi birçok etmene bağlı olarak ele alınmaktadır. Bunun yanında bu bilim dalında esas hedeflenen çalışanların genel tatminleri üzerinden iş veriminin arttırılmasıdır.

> İşgörenler, kendilerini rahat hissettikleri iş koşullarında verimli ve istekli çalışabilirler. Uygun olmayan çalışma koşulları; aydınlatma sorunları, havalandırma, soğutma, ısıtma ve benzeri gibi çalışma ortamının fiziksel koşullarının uygunsuzluğu, uzun çalışma saatleri, ergonomik koşullara uyulmaması, iş güvenliğinin yetersiz olması gibi durumlarda çalışanın iş tatmini bundan olumsuz etkilenir. Yetersiz aydınlatma, aşırı gürültü, ısının yetersiz olması gibi fiziksel koşullar çalışan bireylerin hem fiziksel hem de ruhsal sağlığını olumsuz yönde etkiler. İşyerlerinde verimli bir çalışma elde edilebilmesinde çalışma ortamı koşullarının önemi iş tatmini üzerinde etkilidir (Algül'den Aktaran Kavi, 2017, s. 150).

Örgüt Psikolojisinde Yönetim Kuramları klasik, neo-klasik ve modern yönetim kuramları olarak; çalışanlara bakış ve uygulama farklılıkları açısından kendi içlerinde çeşitlilik gösterirler. Genel olarak klasik yaklaşım insani özelliklerin geri planda kaldığı yönetim sistemlerini barındırıken, neo-klasik yaklaşımda çalışanlar üzerinde etki eden kriterlere dair araştırmalar yapılmış ve insani faktörler göz önüne alınmaya başlanmıştır (Görsel 24). Modern yaklaşımlarda ise insan temelli özelliklerin değişkenliği üzerine görüşler ortaya çıkmıştır.

Görülmektedir ki yönetim kuramlarında da insan bağlamı süreç içinde daha fazla dikkate alınan bir kavram olarak literatürde yer edinmiştir.

Klasik Yönetim Kuramları	Neo–Klasik Yönetim Kuramı	Modern Yönetim Kuramı
Bilimsel Yönetim Yaklaşımı *Taylor (insan=makine)	E. Mayo *Hawthorne Araştırmaları	Sistem Yaklaşımı *Davranışın sebebi tek değildir
Yönetim Süreci Yaklaşımı *Fayol (Disiplin-Ceza)	Douglas Mc Gregor *X ve Y Kuramı	Durumsallık Yaklaşımı *yönetim tarzı insana, teknolojiye ve çevreye göre değişir
Bürokrasi Yaklaşımı *Weber (Rasyonel-İtaat)		

Görsel 24. Yönetim Kuramları[4]

Yönetim bilimi kuram sınıflandırmalarından bir diğeri içeriğe ve sürece dair sınıflandırmalardır. Görsel 25'te içerik ve süreç kuramlarını literatüre aktaran biliminsanları ve karşı sütunlarında da yönetime bakış açıları kısaca verilmiştir.

İçerik (Kapsam) Kuramları		Süreç Kuramları	
Maslow	İhtiyaçlar hiyerarşisi	Vroom	Beklenti Teorisi
Herzberg	İki Faktör Teorisi	Lawler-Porter	Başarı-Tatmin Beklenti Kuramı
Afler	Var Olma, İlişki, Gelişme Teo.	Skinner	Pekiştirme Teorisi
Mc Clelland	Başarı Motivi Kuramı	Adams	Eşitlik Teorisi
Alderfer	Erg Kuramı	Locke	Amaç Teorisi
Mc Gregor	X ve Y Kuramı		

Görsel 25. İçerik ve Süreç Kuramları[5]

Örgüt psikolojisinde en önemli kavramlardan biri de motivasyondur. Özalp'ın bahsettiği üzere "örgütsel açıdan bakıldığında, motivasyon, işgörenlerin çalışmaya başlamalarını, çalışmalarını devam ettirmelerini ve gerekli şekilde bitirmelerini sağlayan güçlerin ve mekanizmanın tümüdür." (Kavi, 2017, s. 86). Literatürde iş motivasyonunun önemi sıkça vurgulanmakla birlikte, hangi etmenlerin motivasyon üzerinde etkili olduğu konusunda görüş farklılıkları bulunmaktadır. Bu etmenler genel olarak içsel ve dışsal etmenler olarak iki ana başlıkta ele alınmaktadır. Görsel 26'da bu etmenlerin neler olduğu belirtilmektedir. David Statt, motivasyon teorilerinin çeşitliliği için; "her teori bazı durumları açıklamak için olanaklı ama hiç biri tek başına evrensel bir teori olamamıştır." demiştir (1994, s. 293).

İçsel Motivasyon	Dışsal Motivasyon
Yapılan isin ilgi çekici ve zorlayıcı bir is olması	Çalışma koşulları
İşte bagımsızlık	Ücretlendirme
İşin çalışan açısından önemi	Şirketin imajı
İşe katılım	İs güvencesi
Sorumluluk	Terfi
Çesitlilik	Sosyal ortam
Yaratıcılık	Statü sembolleri
Becerileri kullanma fırsatı	
Performans ile ilgili olumlu geri bildirim	

Görsel 26. İçsel ve Dışsal Motivasyon Etmenleri[6]

[4] Tablo yazar tarafından hazırlanmıştır.
[5] Tablo yazar tarafından hazırlanmıştır.
[6] Tablo yazar tarafından hazırlanmıştır.

Genel olarak mekan tasarımı etmeni, çalışma koşullarının içerisinde, dışsal motivasyon sınıflandırması altında değerlendirilmektedir. Bununla birlikte bu çalışmanın amacına yönelik olarak sosyal ortam faktörü de bir dışsal motivasyon kaynağı olarak belirlenmiştir. Bu noktada ofis yapılarındaki ortak alanların hem tasarımları hem de sosyal ortam oluşturmaları sebebiyle motivasyona etkisinin önemi anlaşılmaktadır.

Ofis yapılarındaki insan davranışlarına yönelik görüşlerle birlikte; insan-çevre ilişkisine dair kabuller içeren çevre psikolojisi alanına bakıldığında da çevrenin (dolayısıyla mekanın) insan davranışını etkilediği literatürde belirtilmektedir. Bu noktada alanın mimari arka planından faydalanılmıştır. Çevre psikolojisi, tüm çevresel etmenleri (kirlilik, nüfus yoğunluğu, kentsel ekosistem, ekolojik dengenin bozulması, fiziksel çevre, psiko-sosyal çevrenin etkileri, sosyal tabakalaşma, bilişsel haritalar vd.) bir arada değerlendirmektedir (Morval, 1985; Bozdayı, 2004; Göregenli, 2013). Ancak bu çalışmada daha çok fiziksel çevreye ve tasarlanmış mekana yönelik olarak değerlendirmeler yapılmıştır.

Çevre psikolojisinin temel kabulleri Ittelson vd. tarafından şu şekilde belirlenmiştir:

- Çevre birleştirici ve birleşik bir alan olarak tanınır ve bilinir.
- İnsanın bireysel ve psikolojik özelliklerinin yanı sıra çevresel özellikleri de vardır.
- Bir sosyal sisteme bağlı veya bağımı olmayan fiziksel çevre yoktur.
- Çevrenin davranış üzerindeki etkisi davranışın niteliği ve özelliği ile değişir.
- Çevre, insanın farkına varış düzeyinin altında değişim gösterir.
- Algılanan çevre her zaman zorunlu olarak gerçek çevre değildir.
- Çevre bir set düşünsel imaj olarak tanınır, bilinir ve insan bilincinde yer alır.
- Çevrenin sembolik bir değeri vardır (Ittelson vd'den Aktaran Bozdayı, 2004, s. 21-25).

Ittelson yukarıdaki kabullerle çevrenin insan tarafından algılanışını ve davranışın buna bağlı olarak ortaya çıkışının temellerini belirtmiştir. Ofis yapıları özelinde değerlendirildiğinde ise; yapının tüm alanlarının bir bütün olarak ele alınması gerektiği, mekanların yalnızca bir fiziksel çevre ve işin yapıldığı yer olarak görülmesi yerine bir sosyal sistem olarak da incelenmesi gerektiği gibi çıkarımlar elde edilebilmektedir. Bununla birlikte algısal özellikler sebebiyle bu mekanların tasarımının her kullanıcı için farklı sembolik anlamlar taşıyabileceği çıkarımı da yapılabilir.

Çevrenin bu genelleyici yaklaşımının yanında ayrıca insan-mekan ilişkisi, insan temelinde de üç farklı boyut özelinde ele alınmaktadır:

- Antropometrik Boyutlar (insan vücudunun fiziksel ölçüleri)
- Duyusal Boyutlar (duyu organları ile elde edinilen veriler)

- Algısal ve zihinsel boyutlar (duyum ve algılar ile yoruma dayalı edinilen veriler) (Bozdayı, 2004, s. 9-12).

Bu noktada ofis yapıları ortak alanlarını tüm boyutlarla ilişkilendirmek mümkündür. Bu alanların hem kullanım açısından insan boyutlarına uygun olması, hem de duyu organlarıyla algılanıp böylece yorumlanmaya açık bir mekan haline gelmesi gerekmektedir.

Boyutların ve temel kabulerin yanı sıra çevre psikolojisi , fiziksel çevrenin insanla ilişkisini değerlendirirken; kişisel mekan, mahremiyet, alansallık ve aidiyeti kavramlarını insanın mekanla olan ilişkisini tanımlamakta kullanmaktadır.

Örneğin kişisel mekan kavramı, kişiyle birlikte hareket eden bir mesafe tanımına soyut anlamda işaret ederken, alansallık kavramı fiziksel bir mekana işaret eder. Ancak Cassidy bu iki kavram arasındaki ilişkinin yakınlığından şöyle bahseder:

> İnsanlar kaplamaya niyetli oldukları yerleşim noktasını özel eşyalarıyla işaretlerler. Bu bağlamda alansallık kişisel mekanla çok yakından ilişkilidir. Çünkü işaret olarak konan eşyalar, alanı belirtme görevi gördüğü için kişisel mekanın işgal olasılığını da azaltır (Cassidy'den Aktaran Göregenli, 2013, s. 107).

Kişisel mekan ve alansallık kavramlarının kullanımdaki anlam farklılıklarının yanında, mahremiyet kavramı da kendi içinde çeşitli biçimlerde ayrışmaktadır. Örneğin mahremiyet; kişinin kendi başına kalma ihtiyacı ve ya bir grubun mahremiyet ihtiyacı olarak ortaya çıkabilir (Göregenli, 2013, s. 64, 65). Benzer şekilde aidiyet kavramında da bir çeşitlilik vardır; mekansal bir aidiyetten ya da aynı mekanı kullananlar arasındaki toplumsal bir aidiyetten bahsedilebilir.

Kavramların anlamlarındaki çeşitlilik sebebiyle ofis yapılarındaki ortak mekanlar da bu çeşitliliğe göre değerlendirilmelidir. Örneğin, mahremiyet durumu değerlendirilirken bir kişisel mahremiyet durumundan mı, grup mahremiyetinden mi bahsedildiği sorgulanmalıdır. Bununla birlikte pratik araştırmalarda kullanıcının mahremiyet algısının hangi boyutta olduğu da ele alınabilecek ayrı bir konudur.

Görüldüğü gibi; literatürde insan-çevre -ve buna bağlı olarak insan-mekan- ilişkisi her bilim dalı içerisinde ayrı ayrı ve o dalın kendi sınırları içerisinde ele alınmaktadır. Oysa bu çok yönlü süreç birbirinden bağımsız düşünülemez. Bu sebeple incelenen Davranış Psikolojisi, Örgüt Psikolojisi ve Çevre Psikolojisi dallarının insan ve çevre ilişkisine bakış açıları ve temel kavramlar aşağıdaki tablo üzerinden bir arada değerlendirilerek bir literatür analizi oluşturulmuştur (Görsel 27).

Tarihsel süreçte de belirgin şekilde biçime etkisini göstermiş olan "insan"; yalnızca pratikte mekan tasarımı bağlamında değil aynı zamanda da literatür üzerinden kuramsal bağlamda ele alınması gereken önemli bir konudur. İnsan ve çevresi arasındaki ilişki incelenmeden ise herhangi bir yapı özelinde insan etkisini araştırabilmek olanaklı değildir.

	İNSAN	ÇEVRE
Davranış Psikolojisi	Davranış Değişikliklerinin Ölçülmesi Gereksinmelere Yönelik Çevrenin Özelliklerinin Değiştirilmesi	Fiziksel Sosyal Psikolojik Toplumsal
Örgüt Psikolojisi	İşe Alım / Yönetim Süreçleri İş Güvencesi Ücret İş Tatmini Üretkenlik / Verim Sorumluluk	Örgüt İklimi Motivasyon Çalışma Koşulları Güvenlik Koşulları Yöneticilerle İlişkiler Çalışanlar Arası İlişkiler
Çevre Psikolojisi	Antropoloji Duygusal Boyutlar Algısal Boyutlar	Kişisel Mekan Mahremiyet Alansallık Aidiyet

Görsel 27. Ofis yapılarında İnsan ve Çevre Etkileşiminin farklı bilim dalları kapsamında değerlendirilmesi[7]

Görsel 27'de yer alan tabloda insan-çevre etkileşimine dair farklı görüşler bir çerçeve dahilinde incelenmiştir. Örneğin, örgüt psikolojisi dalında birincil olarak bir insan-çevre ilişkisi temeli bulunmamasına rağmen; içsel faktörler insan bağlamına, dışsal faktörler de çevresel faktörlere işaret etmektedir. Bu noktada çalışmanın ana amacı olan ofis yapılarındaki ortak sosyal mekanlar üzerinden değerlendirme yapıldığında; sosyalleşmenin her bilim dalında ortak görüş olduğu çıkarımı ortaya çıkmaktadır. Davranış psikolojisinde sosyal ve toplumsal faktörler, örgüt psikolojisinde yöneticiler ve çalışanlar arasındaki ilişkiler, çevre psikolojisinde ise aidiyetin sosyal boyutu üzerinden çalışma ortamında sosyalleşmenin gerekliliği anlaşılabilmektedir. Önceki başlıklarda vurgulandığı üzere, tarihsel süreçteki gelişime kullanıcı faktörünün etkisi mekan tasarım pratiği alanına yansımıştır; incelenen bilim dallarındaki yaklaşımlardan da görüldüğü gibi sosyalleşmenin önemi literatürde de karşılık bulmaktadır. Tüm bu nedenlerle birlikte 2000'li yılların başından itibaren ofis yapılarındaki ortak sosyal mekanların ön plana çıkışının sebebi anlaşılabilmektedir.

[7] Tablo yazar tarafından hazırlanmıştır.

Sonuç

Tarihsel sıralama içerisinde ofis yapılarının geçmişten günümüze kadar etkilendiği teknolojik, ekonomik ve sosyolojik nedenlerle birlikte şimdilerdeki halini almasındaki süreç incelendiğinde süreci tamamlayıcı şekilde fonksiyonel, teknik, finansal değişimlerin de ofis yapılarının biçimlenmesine etki ettiği gözlenmiştir.

Örneğin; açık ofis planlamasının oluşturulmasında hem yapı taşıyıcı sistemlerindeki yenilikler, hem yöneticilerin çalışanları görebilme istekleri hem daha fazla çalışan barındırabilmeye bağlı olarak daha hızlı büyüme amacı etken olmuştur. İlerleyen süreçte ise açık ofislerde belirlenen bazı aksaklıklara bağlı olarak kombi/karma ofis planlamaları geliştirilmiş böylece işin yapılış biçimine göre hem özel hem genel alanlar oluşturulmuştur. Günümüze yaklaştıkça ise karma ofisler daha fazla esneklik ve ortak sosyal alanlar içerir olmuşlardır. Özellikle web ortamının çalışma disiplinine etkisi ile "çalışma alanı" ve "çalışma masası" kavramları dönüşüme uğramış bu etkiye bağlı olarak da kiralanabilir ofisler ortaya çıkmıştır. Ayrıca tüm bu biçimsel farklılıklar; işin biçimine, çalışanların mekanla uyumuna ve yapıldığı tarihe göre de sonuç vermektedir. TBWA Binasında olduğu gibi, daha önce uygulanmamış bir yöntemin adım adım denenmesi yerine, birden insanların kullanımına sunulması karşısında yaşanan problemler de göz ardı edilmemelidir. Çalışanların işe karşı tutumlarının yalnızca işin yapılış biçimi ya da yönetimsel etmenlerle belirlenmediği; mekansal koşulların uygunluğu ve sosyal ortamların kullanımının oldukça etkili olduğu belirtilmektedir (Karslı, 2008, s. 10; Kerman, 2007, s. 49; Tercan, 2014, s. 45).

İnsan davranışına ilişkin çeşitli bilim dalları, iş yerinde sosyalleşmenin önemini vurgulamaktadır. Çalışmada da incelendiği üzere, ofis yapılarında planlanan sosyalleşme amaçlı ortak mekanlar hem çalışanların bireysel ve sosyal davranışlarını etkilerken; şirket bünyesinde bir sosyalleşmenin, işin daha istekli ve verimli yapılmasına katkı sağladığı düşünülmektedir. Kişinin bulunduğu mekanla etkileşime geçebilmesinin ise özellikle aidiyet kavramı üzerinden iş yeri ile ilişki kurmasında ve böylece iş motivasyonunun arttırılmasında etkili olmaktadır.

Sonuç olarak görülmüştür ki, ofis yapılarının günümüzdeki önemi yadsınamaz, biçimlenmesinde hem işin biçiminin, hem işletme yapısının, hem çalışanların (kullanıcının) hem de yapı tasarımcılarının etkili olduğu çok yönlü bir uygulama alanıdır ve incelenmesinde bir çok disiplinin verilerinin birlikte değerlendirilmesi gerekmektedir. Ancak ofis yapıları ile ilgili bir çok çalışma bulunmasına rağmen, bu çalışmalarda daha çok fiziksel özellikler ele alınmış, insan faktörü geri planda bırakılarak davranışa yönelik yaklaşımların incelenmesinde eksiklikler gözlemlenmiştir. Özellikle son yıllarda, ortak sosyal mekanların mekan tasarımına yönelik çeşitli uygulamalar oldukça sık karşımıza çıkmaktadır. Ancak farklı bilim dallarının ortak noktası olmasına ve literatürde çokca yer edinmiş olmasına rağmen ofis yapılarında "ortak sosyal mekan"lara yönelik kullanıcı temelli araştırmaların sayısı oldukça azdır.

Oluşturulan literatür analizi tablosu ile (Görsel 27); ofis yapılarındaki ortak sosyal mekanlarının, farklı yaklaşımların kabulleri birlikte ele alınarak kapsayıcı bir yaklaşımla incelenmesi gerekliliği vurgulanmıştır. Bu literatür analizi ile öncelikle ofis yapılarına ilişkin literatüre katkı sağlamak, mekan tasarımcılarının ofis yapıları tasarımında insan faktörünü ele almasında, işverenlerin çalışanların davranışsal özelliklerini anlamalarında, ofis yapıları üzerine gözlem yapan araştırmacılara bir değerlendirme yaklaşımı olarak ve yine konu ile ilgili pratik araştırmalarda bir yardımcı kaynak oluşturması amacı güdülmüştür.

Tüm bunların yanı sıra insan mekan etkileşiminin pratikteki karşılığı üzerine daha fazla çalışma yapılması gerekliliği açıktır. Oluşturulan tablo, ofis çalışanlarına yönelik araştırmalarda bir altlık olarak da kullanılabilir ve böylece ilerleyen çalışmalara konu niteliği taşıyabilir.

Kaynakça

Bozdayı, Ayşe Müge. (2004). *İç Mekan ve İnsan*. Ankara: Ajansmat Matbaacılık.

Coates, M., Brooker, G., Stone, S. (2009). *Görsel İç Mimarlık Sözlüğü*. (N. Şık, Çev.). İstanbul: Literatür Yayınları

Çimen, Tuba. (2008). *Teknolojik Gelişmelerin Sonucunda Değişen Üretim İlişkilerinin, Ofis Yapılarına Etkisi ve Ofis Mekanları.* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.

Erdönmez, Müyesser Ebru. (2005). *Açık Kamusal Kent Mekanlarının Toplumsal İlişkileri Yapılandırmadaki Rolü, Büyükdere - Levent - Maslak Aksı.* (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Yıldız Teknik Üniversitesi, İstanbul.

Eren, İmre Özbek. (2014). Ofis Yapıları Tasarımında Deneysel Bir Alan Olarak Yapı Kabuğu. *Mimarist Dergisi*, 49, s. 50.

Göregenli, Melek. (2013). *Çevre Psikolojisi: İnsan-Mekan İlişkileri.* İstanbul: Bilgi Üniversitesi Yayınları.

Karslı, Umut Tuğlu. (2008). *Sürdürülebilir Mimarlık Çerçevesinde Ofis Yapılarının Değerlendirilmesi ve Çevresel Performans Analizi İçin Bir Model Önerisi.* (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi). Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi, İstanbul.

Kavi, Eren. (2017). *Çalışma Yaşamında Güncel Psikolojik Konular*. Yalova: Dora Basım-Yayın.

Kerman, Evren. (2007). *İş Motivasyonu ve Sonuçları: Bir Uygulama.* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi, Ankara.

Kuruç, Ayşegül. (2014). Ofis Katı. *Mimarist Dergisi*, 49, s. 46-50.

Morval, Jean. (1985). *Çevre Psikolojisine Giriş.* (N. Bilgin, Çev.). İzmir: Ege Üniversitesi Basım Evi.

Savran, Sungur. (2007). Yalın Üretim ve Esneklik: Taylorizmin En Yüksek Aşaması. *Devrimci Marksizm Dergisi*, 3, s. 131-73.

Statt, David. (1994). *Psychology And The Word Of Work*. New York: NYU Press.

Tercan, Ahmet. (2014). Cam Cepheler Her Yerde. *Mimarist Dergisi*, 49, s. 45-59.

Toprak, Gökhan. (2014). *Ofis Yapılarının, Tasarım Kriterleri ve Mekânsal Oluşumlar Üzerinden İncelenmesi: Ankara İli Eskişehir Yolu Örneği.* (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi, Ankara.

SANAT YAZILARI, 2020; (42): 221-233 / ARAŞTIRMA MAKALESİ

DELEUZE VE BACON: YAŞAM İÇİN YENİ OLANAKLAR

DELEUZE AND BACON: NEW POSSIBILITIES FOR LIFE

İPEK EBRU YILDIZ
Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Bilimi Anabilim Dalı
ieyildiz@yahoo.com
ORCID ID: ORCID ID: 0000-0002-1737-1655

Öz: *Fransız düşünür Gilles Deleuze, gerçeklikle ilişki kurarken mevcut olan baskıcı kalıpları kırarak yeni kavramlar yaratmıştır. Deluze, Felix Guattari ile birlikte geliştirdiği "Organsız Beden" kavramı ile ortaya koyduğu organizma eleştirisi doğrultusunda bizlere farklı yaşam olanakları olduğunu gösterir. Bu bir nevi, deneyleme ve oluşlar yolu ile bedenin olası yönlerini açığa çıkararak saf bir yaşam deneyiminin izini sürmektir. Deleuze, yarattığı organsız beden kavramı ile alışılagelen mevcut sistemi yıkmak ve düşünsel anlamda yeni yaşam olanaklarını yaratmak gayesindedir. Bunun en iyi yolu Deleuze için her zaman sanat olmuştur. Bu bağlamda, İngiliz ressam Francis Bacon da resimleri aracılığı ile düşündüren imgeler üretir. Bacon'ın resimlerinde var olan duyumsamanın şiddeti ve bedeni özgür kılma çabası, tıpkı Deleuze de olduğu gibi, yaşam için yeni olanakların ve akışların var olduğunu gösterir niteliktedir.*

Anahtar Sözcükler: *Organsız beden, Duyumsama, Duygulam, Bacon, Deleuze.*

GELİŞ TARİHİ: 16.03.2020 | **KABUL TARİHİ:** 04. 05.2020

Abstract: *French philosopher Gilles Deleuze created his own concepts by breaking down the existing repressive patterns in establishing a relationship with reality. Deleuze, together with Felix Guattari, developed the notion of "Body Without Organs" to show the possibilities of life in line with the reconsideration of the organism. This is a way of tracing a pure life experience by revealing the possible aspects of the body through experiments and becomings. Deleuze aims to demolish the existing system by "body without organs" to create new possibilities for life. The best way to achieve this, has always been art for Deleuze. In this context, British painter Francis Bacon, produces thought-provoking images through his paintings. The severity of the sensation in Bacon's paintings and his effort to free the body, just like in Deleuze, underlines that new possibilities and flows exist for life.*

Keywords: *Body without organs, Sensation, Affect, Bacon, Deleuze.*

Bu çalışmada Fransız düşünür Gilles Deleuze'ün Fransız oyun yazarı Antonin Artaud'dan etkilenerek Felix Guattari ile birlikte geliştirdiği "Organsız Beden" kavramı ele alınacak ve bu kavram ile birlikte Deluze'ün ortaya koyduğu organizma eleştirisi doğrultusunda farklı yaşam olanakları irdelenecek ve bu bağlamda İngiliz ressam Francis Bacon'ın eserlerinden seçilen örneklerle sanatın yaşam için bu yeni olanakları yaratmadaki önemli rolü incelenecektir.

Deleuze'ün felsefesi rasyonalizmden (akılcılık) çok amprisizmden (deneycilik) yanadır. Amprisizmin klasik tanımına baktığımızda bütün bilginin deneyden geldiğini, deney dışında bilginin bir kaynağı olmadığını iddia eder. Amprisizm bilginin duyumlar sayesinde ve deneyimle kazanılabileceğini öne süren felsefi düşünce akımıdır ve bu görüşe göre insan zihninde doğuştan bir bilgi yoktur. Deleuze'e göre amprisizm, transendental arayışın reddidir ve amprisizmi yaratıcılıkla ilgili bir düşünce olarak ele alır. Bir başka deyişle, Deleuze'e göre amprisizm yeni bir şeyin ortaya çıkış koşullarını arayan bir düşüncedir. Deleuze'ün rasyonalizm ve yapısallığa karşı duruşunun temelinde her ikisinin de transendental arayışta olmaları yatar. Deleuze yapısalcılığa da karşıdır çünkü yapısalcılık da özne temelli olmayan transendental bir arayıştır. Tüm bu reddedişin yanında Deleuze, bir 'fark felsefesi' geliştirmeye çalışmıştır. Özellikle Spinoza'dan etkilenen Deleuze; Hume, Wilkens, Nietzche'den ilham alarak akademik sınırları hayli zorlayan yeni tezler geliştirmiştir. Deleuze, Spinoza'yı okurken Spinoza'nın munist (tekçilik) yaklaşımından yola çıkmış yani tüm var olanları tek bir düşünce olarak ele almıştır. Transendentalizme karşı bir düşünce olarak ele aldığı Spinoza'dan oldukça etkilenen Deleuze, yaşamı olumlayan bir felsefe yapmaya yönelmiştir. Deleuze'ün felsefesinde tıpkı Spinoza'da olduğu gibi ontoloji (varlık) ile etik birbirinden ayrılmaz. "Deleuze'e göre iyi ve kötü yoktur; yararlı ve zararlı ilişkiler ya da yararlı ve zararlı karşılaşmalar vardır. Yararlı karşılaşmalar insana mutluluk verir, güçlü kılar, zararlı karşılaşmalar ise tam tersi şekilde insanı kedere boğar ve güçsüz kılar" (Direk, 2016).

Deleuze'ün aslında özneye bakışı da radikaldir; özneyi bir töz olarak değil, güçlerin bir etkisi olarak görür. Deleuze'ün savunduğu "fark ve tekrar" tezi bu aşamada önemlidir çünkü bu onun felsefesinde oldukça önemli bir yer tutar. Öyle ki, Deleuze'ün özdeşliklerden ya da tözlerden başlayan bir felsefe yerine, farklardan başlayan, farkın esas olduğu, tekrarın da fark yaratan bir tekrar olarak ele alındığı bir yapı göze çarpar. 1969 yılında Deleuze, psikanalist Felix Guattari ile çalışmaya başlayarak ikili beraberce Kapitalizm ve Şizofreni (*Capitalism and Schizophrenia*) adlı kitabı yazarlar. İki cilt olan bu kitabın ilk cildi olan Anti-Ödipus (*Anti-Oedipus*) 1972 yılında, ikinci cilt olan Bin Yayla (*A Thousand Plateaus*) ise 1980 yılında yayınlanır. "Deleuze ve Guattari'ye göre felsefe bir şey üzerine düşünmekten çok birşey yaratmaktır, adeta resim yapmak gibi... Yani bir bakıma Deleuze felsefesi kavramlarla kavram yaratmaktır, konstrüktivist bir felsefedir" (Direk, 2016).

Spinoza'nın "Bedenin neler yapabileceğini bilmiyoruz" cümlesi Deleuze için çok kıymetlidir. *Kapitalizm ve Şizofreni* adlı kitabında da bedenin nelere muktedir olabileceğini ve bedenin yapacakları ile nasıl direnebileceğini göstermek istemiştir. Deleuze, özü itibarıyla düşüncenin yaşamın imkanlarının akışını kısıtlayan bir hegemonya kurmasına karşıdır. Bu bir bakıma klasik felsefeye meydan okuma olarak da nitelendirilebilir; Deleuze ve Guattari, birlikte düşünce temelinde yaşam olan alternatif bir felsefe üretirler. İkili, klasik felsefenin yaşayan-yaşamayan, organik yaşam-makina gibi karşıtlıklarını bozarak düşünmeye çalışmıştır. Deleuze felsefesinde önemli bir fark olarak özne yeniden düşünülür. Tüm yaşayanlar her zaman bir oluş içerisinde kavranır; özdeşlik ya da farklılıklardan ziyade oluşlardan söz edilir. Deleuze ve Guattari felsefesinde bir önemli diğer kavram arzudur. Arzu da bir nevi akış olarak ele alınmaktadır. Ancak Deleuze, arzuyu Fransız yazar Georges Bataille gibi organik bedende tanımlamaz, bunun yerine "organsız bedeni" arzu olarak tanımlar. Antonin Artaud'un Vahşet (Zulüm) Tiyatrosu'ndan etkilenerek organsız beden kavramını ele alan Deleuze, organsız bedeni anlayabilmek için öncelikle organik bedeni anlamamız gerektiğini söyler. Çünkü organsız beden tam da organik bedenin yapamadığını yapabilen bir bedendir. Organik beden tüm organların kendi işlevlerini yerine getirerek bir bütün oluşturduğu bir bedendir. Organik beden içe kapalı bir yapıdadır, dışarı ile her ne kadar temasta bulunsa da başka şeylerle birleşemeyen, bağlanamayan, bir asamblaj ilişkisine giremeyen, başka bir şeyin parçası olamayan bir bedendir. Organik beden varlıkta kalmak için kendini besleyen, çabalayan, kendi birliği içine hapsolmuş bir bedendir. "Oysaki organsız beden bir makineye benzer: başka bütünlüklerin parçası haline gelebilir, başka makina ya da bedenlerle birleşerek daha büyük bütünlüklerin ve daha büyük organsız bedenlerin bir parçası olabilir" (Direk, 2016).

Deleuze'e göre edimsel bir gerçekliğe sahip olan her şey, toplum da dahil olmak üzere bir makine, yani düzenlemedir (2012, s. 10). Birbirlerinden ayrık öğelerin etkileşim ve bağlantıları ile bu sürecin sonucunda bir katmanlaşma durumu olarak ifade edilen makineler, sürekli organizasyon ve organizasyonsuzlaşma eğilimi ile karşı karşıyadır. Bütün organizasyon sürecinin arkasında uzamda madde akışları olarak karşımıza çıkan ve hız ve yoğunluklarla beliren şey, herhangi bir organizma haline henüz gelmemiş bütün olası farklılıklarıyla virtüel bedenlerdir. Bu nedenle unutulmaması gereken önemli ayrıntı her katmanlaşmanın organize olmamış, yani Deleuze'ün deyimiyle kendi organsız bedenine sahip olarak değişimini mümkün kılan potansiyellikleri de içeriyor olmasıdır. Bu durumda organsız bedene sahip olmak, her türlü organizasyon sonucu oluşturulan organizmanın dağıtılmasını mümkün kılarak her şeyin farklı biçimde edimselleşmesini sağlar ve bize yeni toplumsal ilişkiler ve farklı bir yaşam olanağı sunar (Deleuze, 2012, s. 10).

Organik beden aslında tam da kapitalizmin istediği bedendir; tüketen, doğuran... Ancak organsız beden, organlarını devre dışı bırakarak organsızlaşmış, başka bağlantılar kurup başka akışlara da girebilmeyi başarmış ve bu sayede kapitalizme bir nevi meydan okumuş

bir bedendir. Bu aşamada Deleuze, Spinoza'ya atıfta bulunarak beden ile ve bedenin yapabilecekleri ile kapitalizme direnmenin nasıl mümkün olabileceğinin de altını çizer. Belki de kadınların doğurmaması ya da çeşitli gerekçelerle başvurulan açlık grevleri bu direnişlere birer örnek olarak sayılabilir. Deleuze tarafından organsız beden bir nevi direniş makinaları ve oluş süreçleri olarak ele alınır. Aslında Deleuze, organsız beden kavramı ile bedenle ve bedenin yapabildikleriyle kapitalizme karşı nasıl direnilebileceğini göstermek ister. Deleuze'ün felsefesi genel olarak ne rasyonel bir temellendirme iddiasında ne de argumentatif özelliktedir, hakikati ön plana koyan bir felsefe de olmayıp daha çok kavramlar yaratan bir felsefedir. "Deleuze mevcut olanı bastırıcı (repressive) ve sıkıştırıcı bularak bu baskıcı şemaları kırmak istemiş ve gerçeklikle ilişki kurarken kullanabileceğimiz yeni bir takım kavramlar yaratmıştır. Deleuze'e göre felsefe kavramlar, sanat ise duygulanımlar[1] (affect) yaratır" (Direk, 2016).

> Özetle, Deleuze bedenin bütün virtüelliklerinin, organize edilmemiş olası kimliklerinin, yani kuvvetlerinin açığa çıkarılarak saf bir yaşam deneyiminin izini sürer. Çünkü "yaşam ne bir köken ne de bir gayedir, ne bir arche ne de bir telostur; aksine hep ortada, au milieu işleyen; deneyleme ve umulmadık oluşlar yoluyla ilerleyen saf bir süreçtir (Smith, 2013, s. 68-69).

Bütün dolayımlarının ötesinde saf içkin bir yaşama ulaşmanın ya da onu gösterebilmenin en başarılı yolu her zaman için Deleuze'de sanat olmuştur. Deleuze, saf yeğinliksel bir beden olarak sunduğu organsız bedenin bu katmanlaşma içerisindeki feryadının ve onun organize edilmiş, kesilmiş akışlarının ve kuvvetlerinin, Francis Bacon'ın resimlerinde muazzam bir şekilde görüldüğünü belirtir. Organsız beden kavramı Deleuze'ün 1981 yılında yayınlanan *Francis Bacon: Duyumsamanın Mantığı (Francis Bacon: Logic of Sensation)* kitabında, Bacon'ın tablolarında ortaya koyduğu duyumsamanın şiddetiyle, Artaud'nun deneyimleri ve tiyatrosundaki vahşet arasında kurduğu bağlarda yine karşımıza çıkar. Bacon'ın biçimsizleşmiş beden olarak 'figür'ü, Artaud'nun oyunlarındaki organsız bedenine tekabül eder. Bacon'ın resimde yaptığı da Artaud örneğinde olduğu gibi saf içkin bir yaşamın peşinden bilinmeyen duygulamlar[2] yaratan büyük edebiyatçıların yaptıklarıyla aynıdır: Birey-öncesi tekillik alanını, ve kuvvetleri gösterme ve ele geçirme çabası. Bu doğrultuda Artaud'nun temsil tiyatrosuna karşı organsız bedenin soluk ve çığlıklarına yer verdiği vahşet tiyatrosunda yaptığı gibi, Bacon da, duygulanımları bir belirlenememezlik alanı olarak resmetmeye çalışır. Bunun en iyi örneklerinden biri ise Bacon'ın *Velázquez'in Papa X. Innocentius*'unu çığlık atan bir papaya dönüştürdüğü, temsilin içerisinde kalan figürün kaçıp kurtulma ça-

---

[1] Duygulanım kavramı ile ifade edilmek istenen bir belirlenemezlik alanıdır. Duygulanım, bedenler arası geçişliğin ve bedenin kendi parçaları arasındaki geçişliğinin diğer adıdır. Duygulanım mikro seviyede bir belirlenimsizlik alanı olarak tanımlanabilir.

[2] Fiziksel bir iticinin sebep olduğu ancak henüz duygu olarak adlandırmadığımız, duygudan hem kronolojik hem de nedensel bakımdan önce oluşan (duygunun öncülü) bedensel tepkilerdir. Bedenin tepkisinin henüz dil tarafından yapılandırılmadığı, bilişin henüz devreye girmediği, düşüncenin henüz adlandırmadığı saf yeğinlik, belirlenemezlik yada geçiş alanı olarak bir tür "aradalık" kavramıdır.

basıdır. Bacon, çığlık atan Papa figüründe bedeni et ve kemik dahil olmak üzere belirleyen tüm mekanizma ve maddesel yapıdan kurtarma çabasındadır. Aşağıda sözkonusu iki eserin karşılaştırılmasında da görüldüğü üzere, sınırlar belirsizleşerek yerinden edilir ve akışlar yayılma fırsatı bulur. Deleuze'ün de ifadesiyle "Tüm beden çığlık atan ağızdan kayıp gider." (Deleuze, 2009, s. 34) (Görsel 1, 2).

Görsel 1. (solda) Velázquez, 1650, Papa X. Innocentius. Artistic Influence. Erişim: 07.03.2020. https://sites.google.com/site/digihumanlab/research/artistic-influence?tmpl=%2Fsystem%2Fapp%2Ftemplates%2Fprint%2F&showPrintDialog=1
Görsel 2. (sağda) Francis Bacon, 1953, Papa X. Innocentius. Artistic Influence. Erişim: 07.03.2020. https://sites.google.com/site/digihumanlab/research/artistic-influence?tmpl=%2Fsystem%2Fapp%2Ftemplates%2Fprint%2F&showPrintDialog=1

> Antonin Artaud'nun tiyatro ve şiirlerinde nefes, çığlık, ses ve işaretleri alıp onları gidebilecekleri en uç noktaya kadar götürüp sınırları parçalamaya çalıştığı gibi Francis Bacon da durağan haldeki biçimin çizgi ve renklerini serbest bırakarak temsili parçalar ve özgür bırakır. Biçimden figüre, yani duyumsamaya giden yolda yuvarlaklarla başlayan çizimler durağan bir yapıdan dinamik bir oluşla kişisizleşerek yersizyurtsuzlaşacaktır.[3] Bunun en iyi örneklerini de Bacon'ın diğer bir dönemine tekabül eden, figürün artık maddi yapı içerisinde çözüldüğü ve algılanamayan bir oluş sürecinin ortaya konduğu baş ve otoportrelerinde görmek mümkündür. Uzamsal bir yüzey olarak organizmayı temsil eden 'yüz' yerine Bacon'da bedenin bir bağlantısı olarak görülen 'baş' resmedilir. Biçimsizliğin peşinde olunan bu portrelerde yüz parçalanarak baş yüzeye çıkartılır. Böylece insan ile öteki-oluşlar arasındaki ayırt edilemezlik bölgeleri, organsız bedenler aranır (Uzunlar, 2017, s. 202).

[3] Yersizyurtsuzlaşma, düşünmenin daha en başından itibaren köksüz olması, yersiz ve yurtsuz olması anlamındadır. Yersizyurtsuzluk kavram olarak belirli, hakim bir düşünceye karşı direnir; cünkü yersizyurtsuzluk merkezsizdir ve gövdesizdir, belirli bir paradigma tarafından doğrudan kodlanıp merkezlenemez. Kök halinde bulunmakla birlikte hiçbir zaman köksalıp, dallanıp budaklanmayı hedeflemez, yatay bir düzlemde yayılarak iktidar konumlarından sakınır.

Bacon'ın 1974 yılında yapmış olduğu otoportresi bu duruma iyi bir örnek teşkil eder (Görsel 3).

Görsel 3. Francis Bacon, 1974, Otoportre için Üç Çalışma / Three Studies for Self Portrait. Francis Bacon. Erişim: 07.03.2020. https://www.francis-bacon.com/news/bacon-self-portrait-displaying-new-york

> Beden figürdür, daha doğrusu figürün maddesidir. her şeyden önce figürün maddesini başka bir açıdan bağını kurduğumuz uzamlaştırıcı maddi yapısıyla karıştırmamak gerekir. Beden yapı değil figürdür. Tam tersi bir biçimde, figür bir beden olmakla birlikte yüz değildir, hatta yüzü dahi yoktur. Bir başı vardır çünkü baş bedenin ayrılmaz bir parçasıdır. Hatta onun salt baştan ibaret olduğu söylense yeridir. Bir portreci olarak Bacon'ın resmettiği şey yüz değil, baştır. Bu ikisi arasında büyük fark vardır. Zira yüz, başı kaplayıp örten yapılaşmış bir uzamsal organizasyondur., baş ise, uç noktayı oluştursa da, bedene bağlı bir uzuvdur. Bu zihni olmadığı anlamına gelmez, ama bu, baş, beden olan bir zihindir, bedensel ve yaşamsal nefes, hayvan zihnidir, bu, insanın hayvan zihnidir: domuz zihni, buffalo zihni, köpek zihni, yarasa zihni...Bu Bacon'ın bir proje olarak yürüttüğü çok özel bir projedir: yüzü silip atmak, yüzün altında saklı başı keşfetmek ya da onu yüzeye çıkarmak... (Deleuze, 2009, s. 28).

Konu ve nesnelerin bilincin bir yansıması olarak tuvale aktarıldığı, figürün bir oluş sürecindeki gibi akış olarak resmedildiği örnekler Artaud'nun ortaya koymaya çalıştığı temsilin ötesinde saf bir yaşam deneyiminin Bacon tarafından tuvale aktarımıdır. Sonuç olarak, hem Artaud hem de Bacon'ın yaptığı bir organizma içerisine hapsedilmiş bedenin çığlığına ya da acısına kulak vererek herhangi bir merkezi ya da sınırı işaret etmeyen, sadece kuvvetlerden ibaret bir bedenin farklı yollarla gösterilmesi ve elbette görünmeyen güçlerin görünür kılınmasıdır.

Deleuze'ün imge düşüncesini hatırlarsak, "resmin şeyleri temsil etme gibi bir görevi yoktur; resim duyguyu resmeder." demiştir (Sauvagnargues, 2010, s. 167). Burada kastedilen duygu boyutu ise, güç ile ilgilidir. Deleuze göre, bir resim klişelerden, kendiliğinden olandan ve sansasyonel olandan uzaklaştıkça değerli olmaya başlar.

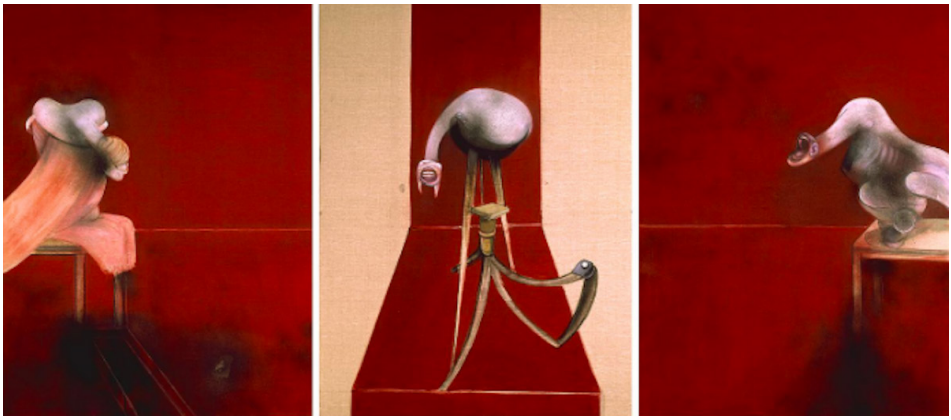
> Ressamın beyaz bir yüzey karşısında olduğunu düşünmek hatadır. Figüratif inanç bu hatadan kaynaklanır: Ressam gerçekten beyaz bir yüzey karşısında olsaydı, model işlevi gören dış bir nesneyi orada yeniden üretebilirdi. Halbuki üretemez. Ressamın kafasında veya etrafında olan her şey, o daha işe başlamadan, kimisi daha virtüel, kimisi daha aktüel olarak tuvaldedir. Tüm bunlar virtüel ya da aktüel imgeler olarak tuval üzerinde mevcuttur. Ressamın işi beyaz yüzeyi doldurmak değil, daha ziyade boşaltmak, tıkanıklığını gidermek, temizlemektir. Öyleyse ressam model işlevi gören dış bir nesneyi tuval üzerinde yeniden üretmek için değil, zaten orada olan imgeler üzerine, işleyişi model ile kopya ilişkilerini tersine çevirecek olan bir tuval üretmek için resmeder (Deleuze, 2009, s. 82).

Ressamın bu ayıklama işlemine girişmesinin yolları vardır. Ressam her zaman yeni yollar peşinde olarak tuvalde kendisini bekleyenlerden kurtulmaya çalışır. Örneğin; Deleuze, Bacon'un başı göstermek için yüzdeki fazlalıkları temizlemeye gittiğini belirtir. Bunu günümüzün resminde bu açıdan üç durum içinde düşünebiliriz: Soyutlama, dışavurum ve figüral. "Jean François Lyotard'a ait olan 'figüral' kavramı, Bacon'un resmini figüratif olandan ayırır. Figüralin görevi tıpkı soyutlama gibi figüratiften kaçmaktır" (Deleuze, 2009, s. 40). "Figüratifin anlatısal ve illüstre edici boyutu Bacon'un resimlerinde figürlerin tecrit (isolation) edilmesi ve onların temsil ettiği modeli terk etmesiyle zaten ortadan kalkar. Çünkü tecrit, figürler arasındaki olay örgüsü kurulmasını sağlayan aktarımın direkt olarak kesilmesini sağlar" (Deleuze, 2003, s. 2).

Francis Bacon, 2017 yılında BBC'de yayınlanan *A Brush with Violence* adlı belgeselde şu sözleri dile getirmiştir: "Gerçeği nasıl yakalarsınız? Bizzat göstermeksizin görünüşü nasıl yakalarsınız? İşte bugün figüratif bir sanatçı olmanın en büyük kavgalarından ve en büyük heyecanlarından biri budur..." (Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=MgrO5zaOl-SY).

> Bacon, resimlerinin tıpkı Yunan tragedyaları gibi izleyiciyi hayata daha şiddetli bir biçimde döndürmesini istiyordu. Üstelik bunun herhangi bir anlatımla, sembolizm yada yorumla değil, resmedilen imgenin işlenişi ve etkisi sayesinde olmasını istiyordu. Ona göre asıl zorluk illüstrasyona başvurmadan olabildiğince 'gerçekçi' olmaktı. 'Gerçek' tıpkı vahşi bir hayvan gibi kapana kıstırılmalıydı. Bu oldukça belirsiz bir süreçti, ancak ressam tam olarak ne yaptığının bilincinde olmadığında gerçekleşmesi daha olasıydı. Ressam sadece bir aracıydı, yaratıcı değil. Bacon'a göre en iyi resimler, en umulmadık olanlardı (Hauser, 2017, s. 7).

Görsel 4. Francis Bacon, 1944, Bir Çarmıha Gerilişin Kaidesi Üstündeki Üç Figür / Three Studies for Figures at the base of a Crucifixion.
Tate. Erişim: 07.03.2020. https://www.tate.org.uk/art/artworks/bacon-three-studies-for-figures-at-the-base-of-a-crucifixion-n06171



Görsel 5. Francis Bacon, 1988, Triptik 1944 İkinci Versiyon/ Second Version of Triptych 1944.
Tate. Erişim: 07.03.2020. https://www.tate.org.uk/art/artworks/bacon-second-version-of-triptych-1944-t05858

Yukarıda yer alan Görsel 4 ve Görsel 5'te görülen kısmen insanı kısmen de bir canavarı andıran bu uluyan yaratıklar, Bacon'un 1944 yılında İkinci Dünya Savaşı sırasında yaptığı Bir Çarmıha Gerilişin Kaidesi Üstündeki Üç Figür (*Three Studies for Figure at the base of a Crucifixion*) (Görsel 4) adlı çalışmasında ortaya çıkmıştır. Bacon'ın bu eseri dönemin eleştirmenleri tarafından 'içinde yaşadıkları iğrenç dünyanın bir yansıması' olarak tanımlanmıştır. Eser, görenleri dehşete düşürüp Bacon'ın ressam olarak tanınmasını sağlamıştır. Sanat eleştirmeni John Russel'ın deyimiyle "İmgeler öyle rahatsız edici korkunçluktaydı ki, onları görür görmez aklınız yerinden çıkıyordu." (Hauser, 2017, s. 24). Russel'dan aktaran Hauser, ne bu yaratıkların ne de bize hissettirdiklerinin anlatmaya kelimelerin yetmediğini belirtmiştir (2017, s. 24).

1944 yılında tamamlanıp Londra'da bir karma sergide yer alan eser, Nazi toplama kamplarının ilk fotoğraflarının ve film görüntülerinin yayınlanması ile eş zamanlı olduğundan, Bacon'un Holokost'un getirdiği kötümser dünyayı resmettiği görüşünün yaygınlaşmasına sebep olmuştur. Ancak sanatçının açıklamasına bakılırsa bu triptiğin savaşla yada Nazi dönemi ile bir ilgisi yoktu. "Sanatçı Picasso'nun 1920'lerde yaptığı biyomorfik çizimleri gördüğünden beri bu tarz figürler üzerinde çalışıyordu" (Hauser, 2017, s. 25).

> Bacon, bu çarpık figürlerinin savaşın ızdırabının değil kendi özel hislerinin yansıması olduğunu söylemiştir. Kendi özel hislerini yansıttığını belirttiği bu üç figürü T.S Eliot'ın *Ailenin Biraraya Gelişi (The Family Reunion)* adlı oyunundaki üç garip cehennem tanrıçası ile ilişiklendirdiği bilinmektedir. Bu oyunda günah işlediğini düşünen bir oğlanın aile evine geri dönüşü ancak görünmez varlıklar tarafından ele geçirilişi anlatılmaktadır. Belki de Bacon'ın yaşadığı eziyet Üç Figür'ün sergilendiği dünyanın yaşadığı eziyetle bir noktada birleşmekteydi. Bu triptik muhtemelen sanatçının en bilinen eseri olarak kaldı (Hauser, 2017, s. 12).

"1988 yılında yaptığı aynı resmin yeni versiyonunda ise Bacon, arka plan rengini turuncudan kan kırmızısına değiştirmiş ve figürlerin etrafına daha fazla mesafe koyarak onları hissedilir bir şekilde derin bir boşluğa sürüklemeyi tercih etmiştir." (Tate. https://www.tate.org.uk/art/artworks/bacon-second-version-of-triptych-1944-t05858) (Görsel 5).

"Bacon, Van Gogh ve Gauguin"den bu yana rengi en ustaca kullanan sanatçıdır. Onun "bedeni" ısrarla çekici bulması belki de renk özelliğindendir ve bu bir manifesto değerindedir. Bacon'da, kırık tonlar bedenin, parlak veya saf tonlar ise diğer alanların renkleridir." (Deleuze, 2003, s. 142).

Deleuze'e göre Francis Bacon resimlerinde kendi yaşadığı dönemin dünyasını sunmak gayretinde değildir. Deleuze'ün Bacon'a yaklaşımı, onun kendi döneminin ruhuna ne kadar yakın olduğu ya da onu nasıl resmettiği değildir. Elbette sanatçı kendi dönemine ait toplumsal düzeni, ideolojiyi ve toplumsal olayları eserlerinde hissettirebilir, ancak Deleuze için sanatçı kendi zamanının sözcüsü değildir. Sanatçı ona göre, Bacon'da olduğu gibi insan varlığına dair onu dönüştüren güçleri fark eden, figürü bu şekilde resmeden, yani bir bakıma klişeleri silendir, ve Bacon'ın resimleri buna en iyi örneklerdir.

Bacon'ın resimlerinin bir çoğu ilk bakışta şiddeti çağrıştırıyor olsa da, sanatçı resimlerinde özellikle şiddeti göstermek için çabalamaz. Onun gayesi esasen şiddetin nasıl varlık bulduğudur. Örneğin, acı içinde çığlık atarken resmettiği Velazquez'in papa resmini yorumladığı çalışmasına tekrar geri dönersek (Görsel 2) Bacon'un Papa imgesinin çığlığının nedeni tam olarak kesin değildir. Bacon'un Papa'sını acı içinde dağıtan şiddetin yüzeyde varlığı görünmez. Sandalyesinde kendisini keser gibi duran dikey çizgiler bir neden gibi görünse de bu kesin değildir. Bacon tüm gücü ile çığlığı resmetmek istemiş ancak bu çığlığın nedenine dair bir ipucu vermekten kaçınmıştır. Bacon, sadece içgüdü ve duyumsama içinde resmet-

meyi benimsemiştir. Deleuze bunu *Francis Bacon: The Logic of Sensation (Francis Bacon: Duyumsamanın Mantığı)* adlı kitabında şu şekilde ifade eder:

> Bacon ve Artaud pek çok ortak noktada buluşur: Figür tam olarak organsız bedendir: organizmayı bedenin yararına, yüzü başın yararına bozmak...Organsız beden ten ve sinirdir; bir dalga onun içinden akar ve o dalga bedene etki eden bir güç ile ile karşılaştığında bir duyumsama oluşur. Bu adeta çığlık-nefes gibi bedenin kendi gücünü geliştirmesine yönelik bir koşudur, bir tür duygulamdır. Bedene bu şekilde iletilen duyumsama temsili olmaktan çıkarak gerçekliğe ulaşır, zulüm de giderek korkunç bir şeyin temsili olmaktan çıkarak sadece gücün beden üzerindeki duyumsaması halini (sansasyonelin tersi) alır. Organ parçaları resmeden ressamların aksine Bacon, organsız bedenler ve bedenin yoğunlaştırılmış olgusunu resmeder. Bacon'da tuvalin fırçalanmış veya fırçalanmamış kısımları nötralize edilmiş, bölge yada düzey durumuna indirgenmiş organizma parçalarıdır: "İnsan çehresi henüz yüzünü bulamadı..." (2003, s. 45-46).

Deleuze'ün organsız bedeni kişilikten, özneden önceki beden imgesine gönderme yapar. Beden belirlenmiş, heterojen organların bir araya gelmesi olarak yorumlanmamakta; herhangi bir hiyerarşik düzenlemeden azade, bedenin maddi içkin düzlemine gönderme yapılmaktadır. Öyleyse organsız beden organı olmayan beden değildir. "Kısacası organsız beden organ yokluğu ile değil ve sadece belirsiz bir organın varlığı ile de değil, belirli organların zamansal ve geçici mevcudiyeti ile tanımlanır" (Deleuze, 2009, s. 51). Mesele bedendeki belirlenim dışına çıkamayan organları kurtarmaktır. Bu yaklaşımla bedenin organları arasındaki hiyerarşi, beynin diğer organlar karşısındaki önceliği kalkmakta ve organların oluşumu, görev dağılımı bir karşılaşmalar düzeyine taşınmaktadır. "Her yeni karşılaşma yeni bir düzlem yaratır, yaratılan her düzlem organik olanın dışındakini, kuvvetleri bulma eğilimi gösterir. Deleuze bunu zihinselliğin belirtisi, bedenin zihinselliği, zihnin beden olması olarak yorumlamaktadır" (Deleuze, 2009, s. 50).

Deleuze ve Guattari'ye baktığımızda daima modernist estetikten gelen yapıtlara yönelmiş olduklarını görürüz. İkilinin, sanatta sözel olmayan biçimler ya da soyut imge düzenleri için aşağıdaki tanımlamaları dikkat çekicidir:

> Anlaşılırlıktan ya da düşünceden yoksun değillerdir ama bir anlama da indirgenemezler, sözel bir anlama hiç indirgenemezler. Güç elde etme ve imge düşünceyi duygu düzeyinde etkiler. Sanat ne simgesel bir dizgeye, ne imgesel bir çağrıya, ne hayale ne de rüya ya indirgenemez ama düşündüren imgeler üretir (Sauvagnargues, 2010, s. 30).

Deleuze felsefesinde, saf içkin bir yaşama ulaşma gayesi ve onu gösterebilmenin en iyi yolu her zaman için *sanat* olmuştur ve bu anlamda Francis Bacon'ın eserleri güçlü örnekler sunar.

SONUÇ

Deleuze felsefesi rasyonel bir temellendirme iddiasında ya da hakikati temeline alan bir düşünce değildir, daha çok yaratan bir felsefedir. Deleuze'ün yarattığı şey kavramlardır. Deleuze kavramlar yaratarak olanı tarif etmek niyetinde de değildir. Tam tersi şekilde Deleuze, mevcudu bastırıcı ve sıkıştırıcı şemalarla düşündüğümüz konusunda ısrar eder ve söz konusu bu şemaları kırmak ve gerçeklikle ilişki kurarken yeni birtakım araçlar sunmak ve alternatif yollar göstermek gayesindedir. Deleuze bir başka deyişle, özgürlük felsefesi yapar. Öyle ki, özgürleşmenin imkanı ve kapitalizme direnmenin imkanı Deleuze'ün düşüncesinde merkezi bir rol oynamaktadır. Kapitalizme karşı direniş yolunda Deleuze, Antonin Artaud'dan etkilenerek Felix Guattari ile birlikte "organsız beden" kavramını geliştirir. Artaud'un oyunları yazılı metinlerdeki eklemli dilden çok renk, ışık ya da ses yoğunluklarına, tonlamaya dayanan ses titreşimleri, çığlık, müziksel bir devinim ile bedensel dile yani dilin organsız bedenine ve gücüne sahiptir. Mantıksal ve sözel bir anlatımın ortadan kalktığı, kalıpların, şemaların yıkıldığı jest diline dayalı duygulanımsal bir performanstır.

Duygulanım, duygulamların bedenler arası aktarımıdır. Bir yeğinlik, bir kuvvet değişimidir. Sanat eğer duygulanımsal olanla ilgileniyorsa, içerikten tamamen bağımsız, henüz niteliksel bir hale gelmemiş, adlandırılmamış bir titreşim alanındadır. Sanatçı duyguda olduğu gibi birtakım dilsel kodlar aramak ya da kategoriler oluşturmak yerine daha çok temsil edilemeyen kuvvetler alanıyla, geçişlerle, yeğinliklerle, aradalıklarla ilişki kurmaya çalışacaktır. Dolayısıyla sanatçı sabit imgelerden ziyade geçişlere odaklanır, henüz nitelik kazanmamış, tanımlanmamış yeğinlikler yakalamaya çalışır. Duygulamı duygu ile karşılaştırdığımızda, daha temsile gelmeyen bir düzlemde olduğunu görürüz. Peki, bir sanat eseri duygulamı nasıl aktarabilir? Bunu Francis Bacon'ın resimleri üzerinden açıklamaya çalışırsak; yüz aslında duyguların bir temsil alanıdır. Oysa ki Bacon'da yüz bedenin bir parçası olarak duygulanımsal bir geçiş alanı, bir yeğinlik olarak ele alınmıştır. Bu nedenle yüz henüz özneleşmemiş, nitelenmemiş halde (burada baş demek daha uygun olabilir) Bacon'ın resimlerinde temsil edilemez bir alandır. Bu noktada, Francis Bacon'ın resimlerinde bedeni maddesel olandan kurtarma bir nevi özgür kılma çabası daha anlamlı hale gelir. Bacon'ın eserlerinde sadece yeğinliklerden ya da kuvvetlerden ibaret bir beden aslında görünmeyen güçlerin görünür kılınmasıdır. Deleuze, Bacon'ın resimlerinde başın tamamıyla bedenin geri kalan kısmına nüfuz ettiğini ve artık tek başına belirleyici bir güç olmaktan çıkarak, bedenin bütünü ile ilişkiye girdiğini ve yüzün artık özne olmaktan çıkıp bedenin bütününe yayıldığını bir başka deyişle yüzün bir temsil alanı ya da bir tiyatro olmaktan çıkıp bedenin duygulanımsal doğasını yansıtmaya dönüştüğünü belirtir.

Deleuze'ün organsız beden kavramı bedeni tüm mekanizma ve maddesel yapıdan kurtarma üzerine kuruludur. Deleuze, yarattığı organsız beden kavramı ile alışageldiğimiz mevcut sistemi yıkmak ve düşünsel anlamda yeni yaşam olanaklarını yaratmak peşindedir.

Bacon da, tıpkı Deleuze gibi, yaşam için yeni olanakların ve akışların var olduğunu göstermek için sanatı aracılığı ile duygu yerine duygulamı aktarmanın peşine düşmüş ve bu anlamda üretimde bulunmuş bir sanatçıdır.

Kaynakça

Deleuze, Gilles. (2003). *Francis Bacon: The Logic of Sensation.* (D. Smith, Çev.). London: Continuum.

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

Deleuze, G., Guattari, F. (2012). *Anti-Ödipus: Kapitalizm ve Şizofreni 1*. (F. Ege, H. Erdoğan, M. Yiğitalp, Çev.). Ankara: Bilim ve Sosyalizm.

Direk, Zeynep. (2016). Gilles Deleuze, Zeynep Direk ile Felsefe Vakti. *İTU Radyosu Yayını*. Erişim: 07.03.2020. https://www.youtube.com/watch?v=6ZlwVQcr88A

Hauser, Kitty. (2017). *İşte Bacon*. (E. Cavaç, Çev.). İstanbul: Hep Kitap.

Sauvagnargues, Anne. (2010). *Deleuze ve Sanat*. (N. Sarıca, Çev.). İstanbul: De Ki Basım ve Yayım.

Smith, Daniel. (2013). *Saf İçkin Yaşam (Deleuze'ün "Kritik ve Klinik" Projesi)*. (E. Koyuncu, Çev.). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

Tate. (1988). Francis Bacon Second Version of Triptych 1944. Erişim: 07.03.2020. https://www.tate.org.uk/art/artworks/bacon-second-version-of-triptych-1944-t05858

Uzunlar, Bahattin. (2017). Deleuze'ün Artaud Okumasında İçkin Yaşam Arayışı. Kaygı, *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi*, 29 , s. 202.

Youtube. Francis Bacon A Brush with Violence 2017 / BBC Belgesel Video.
Erişim: 07.03.2020. https://www.youtube.com/watch?v=MgrO5za0lSY

SANAT YAZILARI, 2020; (42): 235-254 / DERLEME MAKALESİ

ANTONiO GAUDi: CASA MiLA

ANTONIO GAUDI: CASA MILA

DOÇ. **NUR AYALP**
TED Üniversitesi Mimarlık Fakültesi İç Mimarlık Bölümü
nur.ayalp@tedu.edu.tr
ORCID ID: 0000-0001-5958-0837

Öz: *Antonio Gaudi mimarlık tarihinde özgün eserleri ile kendine yer edinmiş bir sanatçıdır. Bu çalışma kapsamında, öncelikli olarak Gaudi'nin mesleki kimliği irdelenecektir. Bu irdelemede, Gaudi'nin mesleğe yaklaşımının özünde yer alan farklı ilişkiler bütününün oluşturduğu sonuç durum olan mekâna dair değerlendirmeler yapılacaktır. Bulunduğu dönemde son derece yenilikçi olan bu mekân anlayışı çalışmanın çıkış noktasını oluşturmuştur. Mekanlarda bağlamsal ilişkilerle biçimlenen bu özgün kimliğin oluşumu farklı dönemlerdeki yapılar üzerinden okunacaktır. Daha sonra, Gaudi'nin son dönem yapıtlarından Casa Mila mekansal kimlik üzerinden değerlendirilecektir. Casa Mila Gaudi'nin yeni ve özgün mekân kimliğinin en vurgulu örneklerinden biridir. Bu çalışma, Gaudi'nin kendi özgün mekân anlayışına ulaşma sürecine, yapıtları üzerinden değerlendirmeler yapan bir denemedir.*

Anahtar Sözcükler: *Antonio Gaudi, mesleki kimliği, Casa Mila, mekansal kimlik, iç mekân değerlendirmesi.*

Abstract: *Antonio Gaudi, with his unique designs, is one of the greatest artists in the field of architectural history. Firstly, this study analyses the professional profile of Antonio Gaudi. During this analysis, the study aims to consider Gaudi's interior spaces within the concept his professional perspective. This unique interior space identity is analyzed through different works that belong to different periods. In the last part of the study, Casa Mila, one of the apartment projects of Gaudi, is introduced. Casa Mila project is analyzed both with its exterior and interior identity. Casa Mila is an expressive example for Gaudies unique interior design identity. The*

GELİŞ TARİHİ: 01.07.2019 | **KABUL TARİHİ:** 13.11.2019

study is deeply focused on Gaudi's approach to the interior of the building as a situation problem. The main aim of this study is to set this unique identity as a matter of interior design issue.

Keywords: *Antonio Gaudi, Professional Profile, Casa Mila, Interior Space identity, interior space analysis.*

Antonio Gaudi

18. yüzyılın sonlarında, Avrupa'nın Endüstri Devrimi'nin getirdiği yeni yaşam biçimlerinin mekansal karşılıklarının aradığı bir dönemde; Antoni Gaudi kendi yeni bakış açılarını sunan bir mimarlık ustasıdır. Mimarlık tarihinde mekân ve insan arasındaki ilişkilerin yeniden tanımlanması yolunda devrimsel bir hareket olan Modernizm, henüz kendini ortaya koymadan, Gaudi kendi çağdaş mekansal anlayışını çoktan biçimlendirmişti. Bu bağlamda, mekân tarihinde Gaudi'nin eserleri son derece özgün bir yere sahiptir. Günümüzde var olan çağdaş, teknoloji ürünü mekân biçimlenmelerinin, bu tarihten yaklaşık bir asır öncesinde örneklerinin var olduğunu gösterir Gaudi'nin eserleri. Klasik dönemlerde yoğun olarak mimari mekânı dış kabuktan arta kalan bir oluşum olarak değerlendiren bu anlayış; Gaudi'nin yapıtlarında 'dış' ile bir bütün olarak algılanan bir 'iç' olarak karşımıza çıkar. Gaudi'nin mekanlarının biçime dair zengin nitelikleri, strüktüre dair akılcı, yenilikçi çözümleri birçok tarihçi tarafından vurgulanan noktalar olmuştur. Gaudi kendi mimarisini tanımladığında ilk sıraya durumu koyar; "mimaride biçim dördüncü sırada gelir, ilk durum, ikinci ölçü, üçüncü malzeme, dördüncü ise biçimdir" der ve devam eder "dokunma hissi biçimi verir ama onu konumlandırmaz, görmek sadece formla olmaz durumla, renkle ve boyutla konumlandırılır." (Bergos, 1999, s. 36). Gaudi durumu, yere ait veriler bütünü olarak değerlendirir. Bağlamı yani 'durumu' öncül tutan tavır Gaudi'nin eserlerini karşımıza bir iç mekân meselesi olarak çıkarmaktadır. Bu yaklaşım yenilikçi bir mekân oluşumuna yol vermiştir. Çalışma, Gaudi'nin biçimlenen bu yeni mekân anlayışına ulaşma sürecini 'durum' üzerinden okuma denemesidir.

Gaudi'nin eserlerini sunduğu dönem Avrupa'nın her yerinde Endüstri Devrimi sonrası kabuk değişiminin gerçekleştiği döneme denk gelir. Bu dönemde, kırsal bölgelerden kentlere yer değiştiren topluluklar, endüstrileşmenin yeni yaşam biçimleriyle karşılanıyorlardı. Köklü dönüşüm ardında hem sosyal hem de kültürel değişimler doğururken sanat da bu devrimsel değişime biçimsel karşılıklarını aramaktaydı. İlk biçimsel arayışlar eklektik yapılanmalarla sonuçlanmıştı. Bu forma dair eklektik yaklaşımlar, mekanlarda çok değişken seçmeci bir anlayışla kendini ortaya koymuştur. Klasik dönemlerden Antik Yunan, Roma, Gotik, Barok bu seçmeci anlayışın tipolojik altyapısını oluşturmuştur. Çoğunlukla, bu farklı dönemlere ait tipleşmiş klasik unsurlar aynı yapıda, işlev gözetilmeksizin kullanılmıştır. Bunların yanı sıra Fransız İhtilalinin ardından Avrupa'da sanat alanında yoğun etkiler yaratan Romantizm Akımının yaratıcılığa teşvik eden düşünsel özgürlükçü söylemleri, estetik değerlerin oluşumunda öncü olmuştur. O dönemde doğaya estetik bir değer olarak bakıldığı ve bu bağlamda Avrupa'nın birçok yerinde yoğun olarak park ve bahçelerin yapıldığı gözlemlenmektedir.

Aynı zamanda Gotik mimarinin de ön plana çıkan katı tipik unsurlarının yerini, giderek daha yumuşak ve doğadan esin alan çizgilere bıraktığı görülmektedir. Bu doğadan esinlenen formlar Yeni Sanat (*Art Nouveau)* hareketinin temellerini oluşturan unsurlardı (Zerbst, 1985, s. 10). Britanya Adasında da kendini gösteren ve yine Endüstri Devrimi sonrası ortaya

çıkan Sanat ve Zanaat (*Arts and Crafts*) akımından da esinlerini alan Yeni Sanat (*Art Nouveau*), bitki ve hayvan figürlerinin biçimsel arayışlarda semboller olarak kullanılabileceğini savunmaktaydı (Pevsner, 1975, s. 55). Belçikalı mimar Victor Horta ve yine Belçikalı mimar Van de Velde öncülüğünde doğal formlardan esinler alan iç mekân yüzey süslemeleri ve donatılar Avrupa'nın birçok farklı merkezinde farklı isimlerle ve farklı yorumlarla biçimlenmeye başlamıştı. İngiltere'de William Morris; Annesley Voysey, İskoçya'da Mackintosh, Fransa'da Hector Guimard bu akımın izinde kendi yorumlarıyla eserler veren öncü isimlerdendi.

Böylesine çok sesliliğin ve dönüşümün yaşandığı bir ortamda, Barselona'da, Avrupa'nın birçok kentinde olduğu gibi, kendine yeni ve çağdaş bir cehre oluşturma çabasındaydı. Gaudi bu çeşitlilik arenasına kendi özgün sentezleri ile mimarlık, sanat ve tasarım tarihine birçok başyapıt sunmuştur. Özellikle Barselona kentinin estetik görsel kimliğinin özünde Gaudi'nin eserlerinin bulunduğu rahatlıkla söylenebilir.

Antonio Gaudi: Mesleki Kimliği

Gaudi 1852 yılında İspanya'nın Katalan bölgesinde yer alan Reus kentinde doğdu. Bir bakır ustasının oğluydu. Çocukluk yaşlarında 'öğretmeni' olarak nitelendirdiği doğadan çok etkilendi (Bergos, 1999, s. 23). Sanat ve teknik alanlara olan eğilimi çocukluk dönemlerine dayanmaktadır. İlk eğitim yıllarından itibaren geometri derslerinde son derece başarılı bir öğrenci oldu. Bunun yanı sıra okulda sanatsal eğilimlerini gösterdi; okul piyesleri için sahneler tasarladı, civar yerlerdeki tarihi mimarlık yapılarını inceledi.

17 yaşında Barcelona'ya geldi ve ilk eğitimini tamamladıktan sonra 22 yaşında mimarlık eğitimi almaya başladı. Eğitiminin ilk yıllarında en çok ilgisini çeken derslerden biri bina statiği oldu. Mesleki kimliğine önemli katkısı olan, statik problemlere deneysel bakış açısı, okul yıllarında kendini göstermekteydi. Bu farklı bakış açısı ile geliştirdiği ilginç çalışmaları sonucu derslerinden kaldığı da oldu. Öyle ki, Fakülte Dekanı Gaudi'yi okuldan mezun ederken "bir dâhi mi, yoksa deli mi mezun ettiklerinden emin olmadıklarını" belirtmişti (Zerbst, 1985, s. 9). Roma ve Bizans Dönemi yapılarını incelerken "Kendimi cennette hissettim" sözlerinden tarihe olan ilgi ve heyecanı da algılanmakta. Sadece bunlarla yetinmeyip, eğitimi tamamladıktan sonra ekonomi, estetik ve felsefe dersleri de aldı. Ayrıca farklı birçok alanla ilgilendi; denizcilik, denizcilikle ilgili askeri stratejiler, biyoloji, farmakoloji bunlardan bazılarıdır (Bergos, 1999, s. 26). Mimarlık eğitimini sürdürebilmek için farklı mimarların yanında çalıştı ve bu esnada henüz öğrenci iken önemli projelerde yer aldı. Ünlü mimar Josep Fontsere Mestres'nin yanında bulunduğu esnada, Barselona kenti kimliğinde önemli bir yeri olan, *Ciutadella Park* projesinde çalıştı (Sola-Morales, 1984, s. 43). İçerisinde yer aldığı alanların çeşitliliği mimarın kimliğinin oluşumunda etkin oldu. Gaudi'nin sanatçı kimliğini etkileyen bir diğer unsur ise İspanya'da bir dönem etkin olan Endülüs Emevilerinin Arap mimarisi, özellikle süslemeleri oldu. Müdejar olarak isimlendirilen bu stil Endülüs Emevi Devletinin İspanya topraklarında bıraktıkları mimari biçimsel izlerdi. Bu stilde Arap

mimari süsleme üslubundan yoğun etkiler bulunmaktaydı. Özellikle geometrik süslemeler ve çinilerin kullanımı bu etkilere örnek olarak gösterilebilir. İspanya topraklarında yaşayan Arapların oluşturduğu bu sentez; geometrik süslemelerin ilişkilenme sistemi, kemerler, sarkıtlı kubbe süslemeleri, cepheler ve minareler Gaudi'yi etkileyen estetik değerler ve eserlerinde kullandığı unsurlar oldu.

Bu dönemlerde, sanatçı kimliğinin yanı sıra Gaudi politik kimliği ile de ön planda olan bir mimar oldu. Roma döneminden bu yana bir ticaret merkezi olarak kullanılan Barselona İspanya'dan bağımsız bir bölgeydi. İspanya Krallığının yönetimine geçtikten sonra şehirde birçok Katalan Cumhuriyetçi topluluk oluşmuştu. Gaudi bu topluluklarda aktif olarak görev yaptı. Bu nedenle, Katalanlar arasında bu milliyetçi kimliği ile de özel bir yere sahip oldu. Katalanca konuşmanın yasaklandığı dönemlerde dilini konuşmaya devam etti. Arkadaşı Torees Garcia kendisini "Katalanların en Katalan'ı" olarak değerlendirirken kendisinin sanatçı kimliğinin yanı sıra bir halk kahramanı olduğunu belirtir (Zerbst, 1985, s. 6). Bu bağlamda, Katalan bölgesine hâkim olan ve Gaudi'nin çalışmalarında da etkin olan Gotik stili sadece estetik bir değer olmaktan başka, kültürün devamlılığını sağlama yolunda da politik bir simge rolü üstlendi.

Antonio Gaudi: Eserleri

Bu denli etkin değişim ve dönüşümlerin yaşandığı Barselona çağdaşlaşma yolunda büyümeye devam ediyordu. Şehirde pamuk, demir ve çelik gibi farklı endüstriyel sektörler gelişmekteydi. Sola-Morales'e göre Barselona'da "eski bir bağlam içinde yeni bir şehir kuruluyordu." (1984, s. 5). Sanatla ilgili farkındalığın da arttığı bir dönemdi. Barselona çağdaşlaşma yolunda kendi kimliğini ararken Gaudi de kendi sanatçı kimliğini geliştirme yolunda farklı denemeler yapıyordu. İlk yapılarından biri Casa Vicens (1878-1888) Santander yakınlarında Compillas'de seramik fabrikası sahibi Vincent ailesi için yapılmış bir konuttu (Görsel 1). Bu yapı Gaudi'nin eserleri arasında Emevi İspanyol sentezi, müdejar stillinin en baskın olduğu örneklerden biridir. Cephede renkli seramikler ve tuğla kullanılmıştır. Farklı renklerde ve bölüntülerle kullanılan bu elemanlar cepheye son derece hareketli ve renkli bir algı kazandırmıştır. Özellikle kemerler ve minareler müdejar stilinin algılanmasında temeldir. Bu renklilik iç mekânda da etkin olarak algılanmaktadır. Giriş mekânında yer alan sarkıtlı kubbe de son derece yoğun bir üç boyutlu mekân algısı yaratmıştır. İlk eserlerinde de dış mekânda kullanılan stiller ile iç mekânda kullanılan stiller arasında paralel bir yapılanma algılanmaktadır. Bağlam oluşturma çabası gözlenmektedir ancak özgünlük ön planda değildir. Çok katmanlı karmaşık bir mekân algısının oluşmasına etken birçok farklı esin kaynağının bir arada kullanımı olarak değerlendirilebilir. Kubbesiyle Müdejar, vitrayları ile Sanat ve Zanaat (*Arts and Crafts*) ve çiçek süslemeleri ile Yeni Sanat (*Art Nouvau*) stilline yakın duran tavırlar olduğu söylenebilir.

Görsel 1. Antonio Gaudi, 1878, Vincens Evi / Casa Vincens. Cultural Travel Guide. Erişim: 18.04.2020. http://www.culturaltravelguide.com/casa-vicens-is-on-sale

Bu yapıya çok benzer bir konut yapısı da El Capricho (1883-1885) adlı yazlık konuttur. Bu yapıda da halen Gaudi'nin yoğun olarak Müdejar stillinin etkisi altında olduğu görülmektedir (Gili, 1990, s. 31). Diğer örnekte olduğu gibi bu yapıda da renkli seramiklerin ve tuğlanın bir arada desen ve motif oluşturacak biçimde kullanılmıştır. En az bir önceki örnek kadar renkli ve hareketli olan bu yapıda minarelerin yapının genel kütlesinin algılanmasında etkin olduğu algılanmıştır. Gaudi'nin yapıtlarında önemli bir yeri olan dikey elemanların ilk örneklerini 'minare-bacalarında' görmekteyiz (Görsel 2).

Görsel 2. Antonio Gaudi, 1883, El Capricho. Rotka. Erişim: 16.04.2020. https://www.rotka.org/david-cardelusun-objektifinden-antoni-gaudi-eseri-el-capricho/

Gaudi'nin mesleki kimliğini etkileyen en önemli kişilerden biri Katalan iş adamı Eusebi Güell'dir. Gaudi bilinen birçok eserini Güell ailesi için tasarlamıştır. Eusebi Güell, Gaudi'nin Paris Fuarında Comella Ediven Fabrikasının ürünlerini sergilemek için tasarlamış olduğu cam üniteyi görmüş ve tasarımcısı ile tanışmak istemiştir. Gaudi mesleki kimliğini etkileyen sanat eleştirmeni John Ruskin ve mimar William Morris'in yazdıkları ile ilk olarak Güell'in kütüphanesinde tanışmıştır. İngiltere'ye yapmış olduğu iş seyahatlerinde edindiği bu eserler Gaudi'nin farklı ülkelerde oluşan yeni bakış açılarını algılamasını sağlamıştır. Özellikle Ruskin'in tanımladığı mimar kimliği Gaudi'nin mesleğinin ilerleyen yıllarında oluşturacağı kimliği ile örtüşmekteydi. Ruskin'e göre mimar yapıda bütün sanat dallarının sentezini oluşturan kişiydi; mimar hem ressam hem de heykeltıraş olmalıydı (Zerbest, 1985, s. 26). Gaudi'nin vizyonunu dolayısıyla eserlerini etkileyen bir diğer önemli isim Fransa'da restorasyon projeleri ve teorileri ile tanınan mimar Eugene Viollet- le- Duc'dı. Kendisinin söylemleri o yıllarda sadece Fransa değil Avrupa'nın birçok yerinde ses getirmişti. Viollet-le-Duc'a göre günümüzde var olacak özgün eserler ancak rasyonellikle kurgulanmış bir yoldan geçmeliydi. Malzemeden, her türlü teknik detayın çözümüne kadar rasyonellik son derece önemliydi. Gaudi'nin yapılarında da teknik detaylardan, mekansal ilişkilerin kurgusuna kadar estetik değerlerin yanı sıra son derece rasyonel çözümlerin de var olduğu gözlemlenmektedir. Belki de Gaudi'yi en çok etkileyen söylemlerinden biri de günümüzde yapılacak olan çağdaş eserlerin ancak geçmişten gelen değerlerin yorumlanması üzerine olacağı savıydı (Sola-Morales, 1984, s. 9). Gaudi meslek hayatı boyunca tarihi değerleri son derece detaylı bir yaklaşımla incelemiş ve yeni biçimlerini oluştururken bunlardan yer yer yorumlar sunmuştur. Meslek hayatı boyunca Gaudi'nin teorik çalışmalarla biçimlendirdiği düşünsel gelişiminin yanı sıra, birçok farklı teknik konuda da bu denli derin çalışmalarını görmekteyiz. Barselona'da kendi alanında ünlü birçok atölyede çalıştığı bilinmektedir. Bunlar arasında demir ustası Eudald Punti'nin atölyesi de bulunmaktadır (Peymanyer, 1997, s. 8). Bu gibi çalışmaları, kendisinin tasarımlarındaki biçim ve içeriğe dair zenginliğin aslında birden çok kaynaktan etkilendiğinin kanıtıdır.

Bu biçimsel zenginlik ve renklilik Güell Ailesi için yapmış olduğu ilk konut Güell Estate Pavilion'unda (1884-1887) kendini gösterir. Görsel 3'te yer alan bu yapıda da müdejar stilinin yoğunlukta olduğu görülmektedir. Yüzeylerde kullanılan seramik ve tuğlalar cephede yoğun doku ve desenlerin oluşmasına neden olmuştur. Gaudi'nin bu ilk dönem yapılarında kullandığı figüratif elemanlarda soyutlamaya gitmediği görülmektedir. Ayrıca cephelerde üç boyutlu hareketlenmeler bütüncül bir algıdan çok parçalı bir görüntü oluşturmaktadır.

Görsel 3. Antonio Gaudi, 1884, Güell Köşkü / Güell Estate Pavilion. Wikipedia. Erişim: 18.06.2020. https://en.wikipedia.org/wiki/Güell_Pavilions

Esabuel Güell için yapmış olduğu bir diğer yapı Palau Güell'dir (1886-1890). Barselona'da yer alan bu yapı Güell ailesi için konut olarak tasarlanmıştır. Görsellerde yer alan yapıda cephede diğer yapılara göre daha sade ve renkten arınmış bir tavır görülse de iç mekânda yine son derece etkili ve yoğun bezemeler algılanmaktadır. Ayrıca cephede yoğun figüratif demir süslemeler görülmektedir. Bu süslemeler o dönemde etkin olarak yayılan Yeni Sanat (Art Nouveau) tarzının esinlerini taşımaktadır. Şaşırtıcı olarak, cephede renkten arınmışlığa tezat, bacaların son derece renkli seramiklerle bezendiği görülür. Bu bacalar cephedeki biçimlere aykırı son derece organik formlara sahiptir. Artık Gaudi'nin son dönemki yapılarında önemli görsel unsurlar olan özgün bacalar biçimlenmeye başlamıştır. Müdejar stilinin etkin elemanı olan minare formları artık Gaudi'nin kendi yorumu ile tekrar biçimlenmeye başlamıştır. Henüz mekanlar bütüncül bir algıdan çok farklı detaylarda farklı tarihsel unsurların algılandığı boşluklardır. Ancak üç boyutlu hacimsel algının etkili bir görüntü yaratmak yolunda temel unsur olduğu gözlenmektedir. Bu mekansal yaklaşımın, Gotik iç mekanlarda algılanan teatral, dramatik görüntünün yüksek kubbeli giriş alanında var olduğu söylenebilir. İç mekânda ilişkilerden oluşan durumun tek bir bütünü ortaya koyduğu algılanmaz.

Görsel 4. Antonio Gaudi, 1886, Güell Sarayı / Palau Güell. Barcelona-easy-guide. Erişim: 14.06.2016. https://www.barcelona-easy-guide.com/palau-guell.html

Gaudi'nin Güell ailesi için yapılmış olan bir diğer önemli yapısı ise Park Güell'dir (1900-1914). Esabuel Güell İngiltere'yi ziyaretlerinde görmüş olduğu parklardan etkilenmiş ve Barselona'da da böyle bir park yaptırmak istemiştir (Görsel 5). Park Güell, Gaudi'nin özgün kimliğinin oluşumunun ilk göstergelerinden biridir. Bu parkta organik, birbirinin takip eden ve bir arada bütüncül algılanan formlar ve bu formların renkliliğinin getirdiği çeşitlilik vardır. Yeni Sanat (Art Nouveau) akımının salt doğayı taklit eden figüratif ve yüzeyde kalan süslemelerinden sıyrılıp üç boyutlu hacimsel biçimlemeler algılanır.

Görsel 5. Antonio Gaudi, 1900, Güell Parkı / Park Güell. Kişisel Arşiv.

Gaudi'nin mesleki kimliğinin dönüşümü konusunda önemli olan bir diğer konut yapısı da Casa Batllo'dur (1905-1907). Görsel 6'da yer alan bu yapı, birden fazla yenileme geçirmiş ve Barselona'da kemik ev olarak isimlendirilmiştir. Bu yapıyla birlikte artık Gaudi'nin tarzı herhangi bir mimari tarz/stil içerisinde tanımlanamaz hale gelmiştir (Zerbest, 1985, s. 29). Ne yoğun Müdejar düzenler ne Gotik kemerler ne de Yeni Sanat akımına dair bezemeler yapıda algılanmaktadır. Her ne kadar, biçimsel temellerin bu referanslarda olduğu algılansa da biçimler artık son derece özgündür. Bu açıdan bakıldığında Gaudi'nin yapısında 'duruma', dair ilişkilerin kendilerini son derece kuvvetli ifade ettiği gözlenmektedir.

Görsel 6. Antonio Gaudi, 1905, Batllo Evi / Casa Batllo. Kişisel Arşivi.

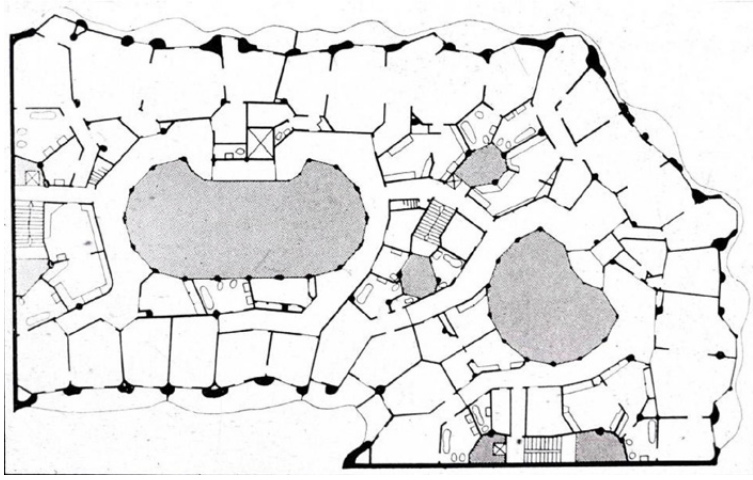
Özellikle iç mekanlarda formların birbirinin içerisine aktığı ve herhangi bir sınır algılanmadan devamlılığın bütün yüzeylerde var olduğu algılanmaktadır. Yapıldığı güne kadar görülmemiş olan bu akışkan iç mekân oluşumunun devrim niteliğinde özgün olduğu söylenebilir. Dış mekânda organik bir hal alan cepheler, iç mekânda da bu organik biçimlenmelerine devam etmektedir. Birbirinin içerisine akan yüzeyler, mekanların düşey ve yatay düzlemlerinin ayrı algılanmasından çok, hareketli tek bir bütünsellik sunar. Bu bütünsellik son derece detaylı tasarlanmış bir bağlam kurgusunun göstergesidir.

Görsel 7. Antonio Gaudi, 1905, Batllo Evi / Casa Batllo. A963.
Erişim: 17.04.2020. https://en.a963.com/index.php/news/detail/966

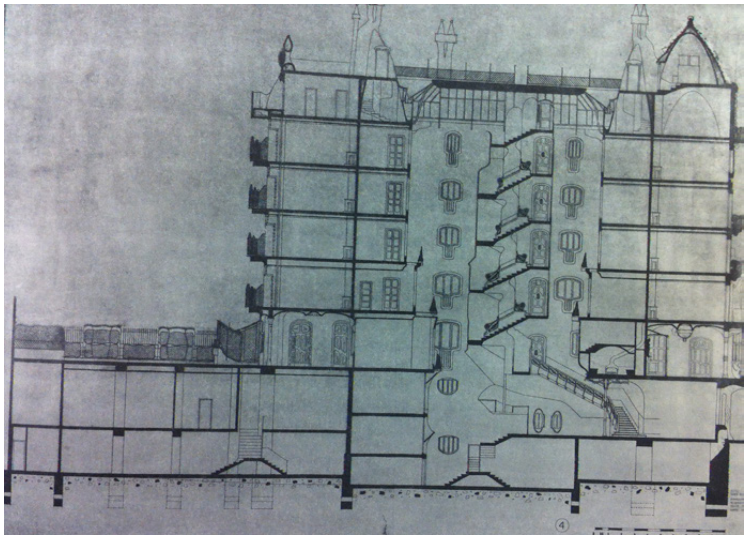
Antonio Gaudi: Casa Mila

Çalışmada, Gaudi'nin bağlama dair vurgulu iç mekân anlayışını aktarabilme yolunda Casa Mila detaylı bir biçimde incelenecektir. Casa Batllo'dan sonra bu mekansal devrimin daha da sadeleşmiş ve güçlenmiş biçimi Gaudi'nin son yapılarından biri olan Casa Mila'da (1905-1920) izlenmektedir. Yapı 1984 yılında Unesco tarafından dünya mirası listesine alınmıştır. Bu yapının incelenmesindeki en önemli neden Casa Mila'nın mimarın son eserlerinden biri olarak, geçirmiş olduğu mesleki evrimin sonuç temsili olmasıdır.

Mila ailesi apartmanın yapım işini Casa Batllo'yu beğenmeleri üzerine Gaudi'ye vermişlerdir. Bina yapıldığı bölgede farklı görünümüyle son derece tepki doğurmuş ve hatta alay konusu bile olmuştur. Taş ocağı, zeplin hangarı ve paskalya keki gibi farklı birçok nesneye benzetilmiştir. Sadece benzetilmekle kalmayıp karikatürleri dahi çizilmiştir (Peymander, 1996, s. 10). Yapı halen apartman olarak işlev görmektedir. Sadece bir dairesi ve çatı katı sergi amaçlı kullanılmaktadır. Barselona kentinin çağdaşlaşma yolunda en önemli caddelerinin birinde bulunan bu yapı, köşe parsele oturmaktadır. Görsel 8 ve 9'da plan ve kesit çizimleri yer alan dört katlı bu yapıda iki bodrum ve bir de çatı katı bulunmaktadır. Yapıldığı dönemde giriş katlarında Mila Ailesi ikamet etmekteydi ve yapıda Mila ailesine ait ayrı bir giriş bulunmaktaydı.



Görsel 8. Antonio Gaudi, 1905, Mila Evi Planı / Casa Mila Plan. Gaudi Casa Mila. Erişim: 07.04.2017. www.pinterest.com



Görsel 9. Antonio Gaudi, 1905, Casa Mila Kesit. Collins, G., Nonell, J. (1983). *Antonio Gaudi.* Princeton: Princeton University Press, s. 42.

Cephede her katta devam eden yatay organik formlar yapının biçimlenmesinde temel unsurlardır. Bu yatay vurgunun içerisinde balkonlardaki demir korkuluklar en az bu elemanlar kadar organik şekilde biçimlenmiştir. Görsel 10'da algılanan cephe, akışkan biçimde devam eden çizgilerin oluşturduğu üç boyutlu boşluklardan oluşmaktadır. Kısacası yapının cephesi son derece organik bir düzen içerisinde süreklilik gösteren biçimlenmenin sonucudur.

Görsel 10. Antonio Gaudi, 1905, Casa Mila Kesit. Collins, G., Nonell, J. (1983). *Antonio Gaudi.* Princeton: Princeton University Press, s. 42.

Dışarıdan tek bir kütle olarak algılanan yapı aslında birbirini takip eden boşluklar çevresinde yapılanmış bir plan şemasına sahiptir. Gaudi bu organik biçimlenme aracılığı ile farklı işlevlere ait hacimlerin alanlarını da farklı biçimlerle tarifleyebilmiştir. Bu derece hareketli form kullanımında Gaudi için en temel tasarım kriteri işlevin tam ve doğru olarak yerine getirilmesi gerekliliğidir. Gaudi'nin eserlerinin değerlendirilmesinde yoğun olarak biçimsel estetikten söz edilse de aslında kendisinin tasarım kriterleri arasında form gerilerde kalmaktadır. Kendisi yapıyı organik bir form olarak tanımlar ve kendi içinde bir sistemi olması gerekliliğini savunur. Bu bağlamda, Casa Mila'nın duruma dair işlevsel gereklilikleri son derece doğru karşıladığı gözlenmektedir. Ayrıca, Gaudi ışığı da önemli bir tasarım unsuru olarak nitelendirir ve "mimarinin ışığı ölçmek ve düzene sokmak" pratiği olarak tanımlar (Bergos, 1999, s. 36). Yapının içerisinde iki iç avlu bulunmaktadır. Gaudi yapıda bulunan bütün iç mekanların aynı derecede ışık alabilmesi için yapıda bu iç avluları kullanmıştır. Ayrıca, ana caddeye bağlantısı olan iç avlu Mila ailesinin giriş holü olarak da kullanılmaktadır (Görsel 11). Ailenin dairesine bu avluda yer alan merdivenlerle ulaşılmaktadır. Dış cephenin aksine bu giriş holü son derece renkli duvar resimleri ile tavır olarak binanın genelinden ayrıştırılmıştır. Gaudi alışılmışın dışında apartman dairesini kendi içinde çalışan özel bir ünite olarak tasarlamıştır.

Görsel 11. Antonio Gaudi, 1905, Mila Evi / Casa Mila. Kişisel Arşiv.

Antonio Gaudi: Casa Mila İç Mekân Anlayışına Dair Değerlendirmeler

Çalışmanın son kısmında Gaudi'nin kendi bulunduğu dönemde ortaya koyduğu yenilikçi mekân anlayışı Casa Mila'nın iç mekanları üzerinden değerlendirilecektir. Öncelikli olarak hacimsel algı irdelendiğinde, mekanların da birbirinin içine akan ve devamlı yüzeylerden oluştuğu gözlenmektedir. Yapının cephesinde gözlemlenen devamlılık iç mekanlarda da vardır. Var olduğu dönemde özgün ve yenilikçi bu anlayış Casa Mila'nın iç mekanlarında; birbirini takip eden odalarda da tek bir kimlik algısı oluşturabilmiştir. Bu tavrın Gaudi'nin tasarladığı yapılarda sadece biçimsel kararlardan çok ilişkiler bütününe dair bir bağlamsal kurgu önerdiğinin kuvvetli bir işaretidir. Görsellerden de algılanan, bu yenilikçi anlayış, mekânı, bulunduğu durum ve zamandan koparmaz; yapıya biçimsel bağlamda tek bir kimlik verir. Her ne kadar, farklı işlevler kendi içinde bir takım farklı ihtiyaçlara dair biçimler gerektirse de Gaudi bu farklılıkları tek bir bütünün parçası olarak biçimlendirir.

Görsel 12. Antonio Gaudi, 1905, Casa Mila İç Mekân. Kişisel Arşiv.

Görsel 13. Antonio Gaudi, 1905, Casa Mila İç Mekân. Kişisel Arşiv.

Görsel 12 ve Görsel 13'te algılandığı üzere Gaudi o güne kadar görülmemiş ve son derece farklı bir mekân algısı yaratmıştır. Geleneksel rasyonel geometrilerin kullanımı yerine hacimleri tariflerken organik ilişkilerle kurgulanmış akışkan biçimler sunmuştur. Bu biçimsel arayışlar mekânın detaylarında ve malzeme kullanımında da rahatlıkla algılanmaktadır. Yukarıda yer alan görsellere dayanarak pencere ve kapı boşluklarında da bu mekansal algının devamı olduğu söylenebilir. Pencere ve kapı boşluklarının biçimlerinin de duvarlarda

var olan akışkan yüzeylerle uyumlu olarak yay parçaları ile biçimlendiği gözlenmektedir. Bu açıklıklarda da mekân bütünlüğünü bölmemek adına detaylı birtakım uygulamalar yer almaktadır. Görsel 12'de, salon ve giriş alanında bulunan ayırıcı elemanların kapı yerine kayar sistemli bir paravanla çözümlendiği görülmektedir. Bu sistem ile paravanlar duvar içerisine kaydığında bütün mekân tek algılanmaya başlar. Aynı durum malzeme kullanımında da kendini göstermektedir. Görsel 14'te görüldüğü gibi mermer zemin kaplaması duvarlara devam etmiş, böylelikle yer zemini ve duvarlar birbiri ile bütün halinde algılanmaya başlamıştır. Merdiven boşluğunda da bu özgün yaklaşım kendini göstermektedir.

Casa Mila'nın iç mekanlarında renk üzerine değerlendirmeler yapıldığında Gaudi'nin çok renkliliğini yansıttığı gözlenmektedir. Dairlerin içinde canlı renklerin kullanımına yer verilmese de ortak alanlarda çok renklilik algılanır. Merdiven boşluklarında kullanılan tezat turuncu ve yeşil renkler, mekânın biçiminden kaynaklanan dinamik algıya katkıda bulunmaktadır (Görsel 15). Giriş alanında da son derece renkli yüzeyler vardır. Özellikle canlı renklerin kullanıldığı dış mekanlarda gün ışığı da bu canlılığı desteklemektedir. Renk her zaman Gaudi'nin yapılarında önemli bir tasarım elemanı olarak karşımıza çıkmıştır. Gaudi'ye göre renk mekanlarda yaşama hissini veren temel unsurlardan biridir (Bergos, 1999, s. 40). Bergos'un Gaudi'yi anlatan kitabında, Gaudi bu düşüncesini bir benzetme ile aktarır: "Bir insanı yüzü solmuş gördüğümüzde onu ölüye benzetiriz, pembe yanaklı bir ölü gördüğümüzde ise onu canlıya benzetiriz." (Bergos, 1999, s. 40).

Görsel 14. Antonio Gaudi, 1905, Casa Mila İç Mekân. Kişisel Arşiv.

Görsel 15. Antonio Gaudi, 1905, Casa Mila İç Mekân. Kişisel Arşiv.

Mekân içerisinde kullanılan detaylar değerlendirildiğinde, merdiven korkuluğundan kapı pervazlarındaki bezemelere kadar devamlılık gözlenmektedir. Ayrıca, iç ve dış mekânda devamlılık bu elemanlarda da gözlenmektedir. Örneğin, balkon korkuluklarında kullanılan dökme demir elemanların merdiven korkuluklarında da aynı biçimlenmelerle devam ettiği gözlenmektedir. Kullanılan donatılarda da aynı tavrın devamlılığı algılanmaktadır. Tavandaki bezemeler de bütüncül devamlılığın bir parçasıdır. Mekandaki detaylar en ufak ayrıntısına kadar birbirleri ile bağlamsal ilişkiler kurmaktadırlar. Ayrıca, bu güçlü biçimsel ilişki işlevsellikten ödün vermeden var olabilmektedir.

İç mekanlarda ışık kullanımını değerlendirildiğinde, gün ışığının son derece verimli kullanıldığı gözlemlenmektedir. Daha önce de belirtildiği üzere, yapının ortasında iç avlular yardımıyla her hacim birbirine yakın düzeyde gün ışığı almaktadır. Merdiven boşlukları da bu avlular yardımı ile gün ışığından faydalanmaktadır. Mekanlarda verimli doğal ışık kullanımıyla, renklerin de en doğal halleriyle algılanması sağlanmıştır.

Yapıya mekânın bu derecede sistemli ve bağlama dair ilişkiler bütünlüğü kuran detayları ile aslında günümüzde üzerinde tartışılan birçok kavramı Gaudi'nin bugünden yaklaşık bir asır önce düşünmüş ve de uygulamış olduğu görülmektedir. Ayrıca, Gaudi yapıyı tasarlarken koyduğu bu tavrıyla probleme asla içerisinde var olacak kullanıcıdan bağımsız çözüm getirmemiştir. İç mekanlarda kullanılan her ölçünün, tasarlanan her detayın insanın doğası ile bütünleşik olduğu rahatlıkla algılanmaktadır. Gaudi "sanat insan için insan tarafından yapılır, bu yüzden rasyonel olmak zorundadır." der (aktaran Bergos, 1999, s. 29). Gaudi bu söylemi ile yaptığı eserlerin estetik değerleri kadar işlevsel gerekliliklerinin de son derece

önemli olduğunu belirtmiştir. Casa Mila'nın iç mekanlarına bakıldığında estetik biçimlenişinde hareketli yüzeyler ve bu yüzeylerde yer yer bezemeler olsa da hacmin genelinde işlevlerin son derece verimli gerçekleştirildiği görülmektedir.

Casa Mila, Gaudi'nin son dönem yapıtlarından biridir. Gaudi'nin çalışmalarına birçok farklı esin kaynağını bir arada kullanarak çok sesli bir anlayışla başladığı belirtilmişti. Ancak, mekanlara bakıldığında bu çok sesli anlayışın yerini yeni bir algı, yeni bir biçimlenişe bıraktığı gözlenmektedir. İlk dönem yapıtlarında var olan eklektik yaklaşım, Casa Mila'da bütünüyle özgün bir temsile dönüşmüştür. Bu özgün temsilde iç mekân, dış mekân, ortak hacimler, ara hacimler, yer düzlemi, tavan düzlemi, renk ve ışık birbirinin içerisinde eriyen devamlılıklar bütünüdür. Farklı bağlamların tek kimlikte yansıması mekânın en ince detayına kadar kendini göstermektedir. Bu akışkan algı, özgün ve yeni mekân anlayışını oluşturmaktadır.

Yapılan bu iç mekân okuma denemesinde Gaudi'nin özgün yapılarının oluşum süresince ne tür değişimler ve dönüşümlerden sonra biçimlendiği sunulmuştur. Temelinde bu çalışma Gaudi'nin kendi mesleki pratiğinde önemli bir yere koyduğu özgün tasarlama olgusunu iç mekanlar aracılığıyla değerlendirmiştir. Bu değerlendirmeler sonucunda tasarladığı iç mekanların, en az dış mekanlar kadar özgün bir kimliğe sahip olmasının, Gaudi'nin mimarlığa yapının bütününe dair bağlam sorunu olarak bakmasından kaynaklandığı görülmektedir. Bundan dolayıdır ki, Gaudi mekân tarihinde çığır açıcı, çağdaş gelişmelere yön veren devrimsel bir mekân anlayışı sunarak günümüzde de eserlerinden çıkarımlar yapılacak bir usta olarak anılmaktadır.

Kaynakça

Bergos, Joan. (1999). *Gaudi The Man and His Works.* Boston: Bulfinch Press.

Gili, Gustavo. (1990). *Antoni, Gaudi*. Barcelona: Rosellon.

Pevsner, Nikolaus. (1975). *Pionner of Modern Design From William Morris to Water Groupious*. London: Thames and Hudson.

Peymander, Lluis. (1996). *Gaudi of Barcelona*. New York: Rizzoli.

Sola-Morales, Ignasi De. (1984). *Gaudi*. New York: Rizzoli Press.

Zerbst, Rainer. (1985). *Gaudi 1852-1926 Antoni Gaudi Cornet- A Life Devoted to Architecture*. Tokyo: Tashen.