

50.
yılı



HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ
SANAT YAZILARI - 2016 KASIM - e-ISSN 2458-8903

35

sanat yazıları



sanat yazıları

HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ

SANAT YAZILARI / 2016 KASIM / SAYI: 35 - ART WRITINGS / 2016 NOVEMBER / NO: 35

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları

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

Sahibi

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

Sorumlu Yazı İşleri Müdürü

Prof. Ayşe Sibel Kedik
Hacettepe Üniversitesi
Güzel Sanatlar Fakültesi

ISSN: 1300-6665

e-ISSN: 2458-8903

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

Yayın Kurulu

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

Grafik Tasarım (Kapak ve İç Sayfa Tasarımı)

Öğr. Gör. Banu Bulduk Türkmen (*Hacettepe Ü. GSF*)

35. Sayının Hakem Kurulu (Ünvan ve Soyadı Sırasıyla)

Prof. Melih Apa (Mersin Üniversitesi Güzel Sanatlar F.)
Prof. Dr. Türev Berki (Hacettepe Ü. Ankara Devlet Konsvt.)
Prof. Müge Bozdayı (TOBB Ekonomi ve Teknoloji Ü. GSTMF.)
Prof. Dr. Ali Cengizkan (TED Mimarlık F.)
Prof. Hüsnü Dokak (Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar F.)
Prof. Refa Emralı (Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar F.)
Prof. Birnur Eraldemir (Çukurova Ü. Eğitim F.)
Prof. Dr. Hakkı Engin Giderer (Abant İzzet Baysal Ü. GSF.)
Prof. Hasip Pektaş (Işık Ü. Güzel Sanatlar F.)
Prof. Rifat Şahiner (Yıldız Teknik Ü. Sanat ve Tasarım F.)
Prof. Pelin Yıldız (Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar F.)
Prof. Mehmet Yılmaz (Gazi Ü. Güzel Sanatlar F.)
Doç. Nadire Şule Atılğan (Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar F.)
Doç. Eylem Önder Başarır (Hacettepe Ü. Ankara Devlet Konsvt.)
Doç. Hakan Ertek (Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar F.)
Doç. Tefvik İnanç İlisulu (Başkent Ü. GSTMF.)
Doç. Dr. Fethi Kaba (Anadolu Ü. Güzel Sanatlar F.)
Doç. Yusuf Keş (Süleyman Demirel Ü. Güzel Sanatlar F.)
Doç. Bilge Sayıl Onaran (Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar F.)
Doç. Emine Nur Ozanözgü (Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar F.)
Doç. Dr. Kivılcım Yıldız Şenürkmez (MSGŞÜ. Devlet Konsrv.)
Doç. Melda Öncü Yıldız (Gazi Ü. Güzel Sanatlar F.)
Yrd. Doç. Mustafa Salim Aktuğ (Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar F.)
Yrd. Doç. Dr. Naz A.G.Z. Börekçi (ODTÜ Mimarlık Fakültesi)
Yrd. Doç. Birsen Giderer (Abant İzzet Baysal Ü. Güzel Sanatlar F.)
Yrd. Doç. Başak Uçar Kırmızıgül (TED Mimarlık Fakültesi)
Yrd. Doç. Dr. Duygu Koca (Hacettepe Ü. Güzel Sanatlar F.)
Yrd. Doç. Dr. Ersan Ocak (Bilkent Ü. GSTMF.)
Yrd. Doç. Lütfi Özden (Gazi Ü. Güzel Sanatlar Fakültesi)
Yrd. Doç. Umut Şumnu (Başkent Üniversitesi GSTMF.)


İsteme Adresi

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

Baskı

Hacettepe Üniversitesi Basımevi
Basımevi Tel: (312) 305 10 20
E-posta: basimevi@hacettepe.edu.tr
Basım Tarihi: 2016
Baskı Adedi: 500 adet

<http://sanatyazilari.hacettepe.edu.tr>

 @sanatyazilari

*Yazıların içeriğinden yazarları sorumludur.

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

ÖNSÖZ

Değerli okuyucular,

Hacettepe Üniversitesi'nin 50. Kuruluş Yılı'nı kutladığımız bu dönemde Güzel Sanatlar Fakültemizin "Koşturan Bir Dünya" algısı karşısında, sanat ve yaşama dair görüşleriyle alanına ait temsiliyetini eksiksiz sürdürmekte olduğunu belirtmek isterim.

Size sunulan Sanat Yazıları 35. sayımız, her sayıda olduğu gibi yine sanat ve tasarımla ilgili bilgi paylaşımının yanında, kuramsal sentez ve önerileri içeren makaleler ve içinde bulunduğumuz zaman ve mekana dair tarihe not düşen tavrıyla süreliliğini belgelemektedir.

Bu sayımızda dergimizde ek olarak, "HÜ GSF Konferanslar Dizisi" kapsamında düzenlenen konferansların metinlerine yer verilmiş ve üç değerli sanat/bilim insanının alanımıza katkı sağlayan konuşmaları çözümlenip metne dönüştürülerek geniş kesimlere ulaşması amaçlanmıştır.

Yeni sayılarımızda buluşmak dileğiyle.

Prof. Mümtaz Demirkalp

Dekan V.

SANAT YAZILARI **YAYIN İLKELERİ**

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

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

Aşağıda belirtilen Yayın İlkelerine uymayan makaleler değerlendirmeye alınmaz.

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

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

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

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

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

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

Örnek:

Yrd. Doç. AXXX DXXXX

Xxxxx Üniversitesi Xxxxxx Fakültesi Xxxx Bölümü

Semt/Şehir

Tel: 0 XXX XXX XX XX

GSM: 05XX XXX XX XX

E-Posta: xxxxxx@xxxxx

MAKALENİN TÜRKÇE BAŞLIĞI (Times New Roman, 9 punto, italik)

Öz: *Xxxxx xxxxxx xxx. Xxxx xxxxxxxx xxxxxxxxxxx xxx.*

(En çok 150 sözcük)

Anahtar Sözcükler: *Xxxx, Xxxxxxx, Xxxx. (En az 3 sözcük)*

TITLE OF ESSAY IN ENGLISH (Times New Roman, 9 point size, italic)

Abstract: *Xxxx, xxxx xxxxx xxx. Xxxx, xxxx xxxxx xxx. Xxxx, xxxxx*

xxxxx xxx. (The most 150 words)

Keywords: *Xxxxxx, Xxxxxxx, Xxxx. (The least 3 words)*

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

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

Örnek 1:

Kitaptan alınan görseller

Görsel 1. Sanatçının Adı Soyadı, Çalışmanın Yılı, Çalışmanın Türkçe Adı / Çalışmanın Orijinal Adı.

Yazarın Soyadı, Adı. (Yayın Yılı). *Yayın Adı*. Yayın Yeri: Yayınevi, s. görselin yer aldığı sayfa numarası.



Görsel 1. Constantin Brancusi, 1937, Sessizlik Masası / Table of Silence.

Tucker, William. (1996). *The Language of Sculpture*. London: Thames and Hudson, s. 132.

Örnek 2:

Elektronik Kaynaktan alınan görseller

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



Görsel 2. Ai Weiwei, 2010, Ayçiçeği Çekirdekleri / Sunflower Seeds.

Tate. Erişim: 20.12.2014. <http://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/exhibition/unilever-series-ai-weiwei-sunflower-seeds>

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

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

Örnek 3:

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

Örnek 4:

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

Örnek 5:

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

Örnek 6:

Yirminci yüzyılda görsel sanatlarda yaşanan devrime kadar görsel sanatlar çeşitli mecralardan görüntülerin kopyalanmasıyla uğraşmıştır. Aslında bu kademeli bir geçiştir. İtalya’da Giotto, Cimabue ile başlayıp ideal bir temsile erişen Victoria döneminde zirveye ulaşır. Rönesans sanatçısı Leon Battista Alberti başarılı bir portrede görülme, portredeki kişi bir pence-rede 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, natüromort ve tarihsel resim alanlarının hareketi gösterme imkânları kısıtlıdır. Resimde birinin hareket etmiş olduğu görülebilirken, gerçekten hareket halinde görmek mümkün değildir. Fotoğraf bu konuda öncü olur. Henry Fox Talbot, Muybridge ile başlayan süreç sonrasında, Lumiere kardeşler hareketi hiç bölmeden insanları hareket halinde gösterirler ve bu gelişmenin ardından sinema filmleri, en azından ses özelliği sayesinde edebi sanatlarla birleşmiş olur (Danto, 2014, s. 17-19).

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

Örnek 7:

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

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

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

Örnek 8:

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

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

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

¹ Açıklama ve italik Arthur Danto’ya aittir.

Örnek 10:

Tek Yazarlı Kitap

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

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

Çeviri Kitap

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

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

Editörlü Kitapta Bölüm

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

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

İki Yazarlı Kitap

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

Horkheimer, M., Adorno, T. W. (1995). *Aydınlanmanın Diyalektiği*, (O. Özügül, Çev.). İstanbul: Kabalıcı 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 Tandık*. 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 Aptallaşılıyor mu?. *Hürriyet*, s.14.

Yayımlanmamış Tez

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

Elektronik Kaynak-Makale

Soyadı, Adı. (Yayın Yılı). Makale Başlığı. Dergi/Yayın Adı, s. (varsa) sayfa numarası.

Erişim: Gün Ay Yıl, <http://ağ adresi>

Artun, Ali. (2014). "Sanatın Özerkliği Üzerine", e-skop. Erişim: 20.10.2014,

<http://www.e-skop.com/skopbulten/sanatin-ozerkligi-uzerine/1749>

Elektronik Kaynak-Anonim Ağ Sayfası

Kaynağın Adı. Erişim: Gün Ay Yıl, <http://ağ adresi>

Wikipedi.

Erişim: 20.10.2014, http://tr.wikipedia.org/wiki/%C3%87a%C4%9Fda%C5%9F_sanat

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

İÇİNDEKİLER / CONTENTS

SAYFA / PAGE

ARAŞTIRMA MAKALELERİ / RESEARCH ARTICLES

TÜRKİYE'DE BİLİMKURGU ÇİZGİ ROMANININ GELECEĞİ

FUTURE OF SCIENCE FICTION COMICS IN TURKEY

177 - 193

ÖZGÜR SERDAR ALTUNOĞLU

FENOMENOLOJİK AÇIDAN 20. YÜZYIL SANATINDA GERÇEKLİK ALGISI

THE PERCEPTION OF REALITY FROM PHENOMENOLOGICAL ANGLE
IN THE 20TH CENTURY ART

195 - 207

YRD.DOÇ. FIRAT ÇALKUŞ - DOÇ.DR. CEMİLE ARZU AYTEKİN

PREFABRİKASYONUN TARİH İÇERİSİNDEKİ GELİŞİMİ VE MEKAN BİÇİMLENİŞİNE ETKİSİ

DEVELOPMENT OF PREFABRICATION IN HISTORY AND EFFECTS ON
FORMATION OF INTERIORS

209 - 232

ARŞ.GÖR. MELİH KURNALI

YENİ OLANAKLARIN MELEZLİĞİ: YENİ MEDYA SANAT FORMU OLARAK VİDEONUN DEĞİŞEN YAPISI

HYBRDITY OF NEW POSSIBILITIES: THE CHANGING STRUCTURE OF THE VIDEO
AS NEW MEDIA ART FORM

233 - 253

ARŞ.GÖR. TUBA MERDEŞE

HAREKETE DAYALI MİMARLIĞI YENİDEN DÜŞÜNMEK

RE-THINKING MOVEMENT-BASED ARCHITECTURE

255 - 271

ARŞ.GÖR. SELİM SERTEL ÖZTÜRK

YENİ MEDYA SANATI: YENİ BİR FELSEFE, YENİ BİR VARLIK DÜZENİ

NEW MEDIA ART: A NEW PHILOSOPHY, A NEW ONTHOLOGY

273 - 287

PROF. RIFAT ŞAHİNER

MAĞAZA İÇ MEKAN TASARIM BİLEŞENLERİ

THE COMPONENTS OF STORE INTERIOR DESIGN

289 - 306

DR. NAZLI NAZENDE YILDIRIM

DERLEME MAKALELERİ / COMPILATION ARTICLES

MODERN VE POSTMODERN DÖNEMİN MÜZİĞE YANSIMALARI

REFLECTIONS of MODERN and POSTMODERN PERIODS on MUSIC

307 - 322

ARŞ. GÖR. **MEHMET GÜNEŞ AÇIKGÖZ** - PROF. DR. **TURAN SAĞER**

SANAT YAZILARI DİZİN 34 ve 35

ART WRITINGS INDEX 34 and 35

323 - 330

**HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ
KONFERANSLAR DİZİSİ**

MODERNLİĞİN PARÇALANMASI ve ÇAĞDAŞ SANAT

I - XIII

ALİ ARTUN

TÜRK SANATINDA MODERNİZMİN KIRILMA NOKTASI

BREAKING POINT OF MODERNISM IN TURKISH ART

XV - XLVI

PROF. DR. **KIYMET GİRAY**

ÇAĞDAŞ SANATIN ESKİ TARİHİ

XLVII - LIV

EMRE ZEYTİNOĞLU

SANAT YAZILARI - 2016 KASIM - SAYI: 35 - ISSN 1300 6665

MAKALELER / ARTICLES

sanat
yazıları

TÜRKİYE'DE BİLİMKURGU ÇİZGİ ROMANININ GELECEĞİ

FUTURE OF SCIENCE FICTION COMICS IN TURKEY

ÖZGÜR SERDAR ALTUNOĞLU

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Grafik Anasanat Dalı Yüksek Lisans Öğrencisi
serdar@serdara.com

Öz: Çizgi roman, grafik ile metnin birlikte kurgulanması ile gerçekleşen bir anlatı sanatıdır. Bilimkurgu çizgi romanı ise bilim ve teknoloji unsurlarını kullanarak oluşturulan bir çizgi roman türüdür. Fakat Türkiye'de bilimkurgu çizgi romanı üretimi beklenen düzeyde gerçekleşmemektedir. Bu yazıda Türkiye'de bilimkurgu çizgi romanı üretimi için gereken sanatsal, bilimsel, teknolojik ve kültürel altyapı ihtiyaçları incelenecek ve bu tespitler ışığında dünya çapında başarıya ulaşmış bir çizgi roman çözümlemesi yapılacaktır.

Anahtar Sözcükler: Bilimkurgu, Çizgi Roman, Bilim Kurgu, Fanzin, Steampunk, Flash Gordon, Bay Tekin.

Abstract: Comic is a narrative art which both combines together with the text and graphics. The sci-fi comic is a kind of genre elements created using science and technology. But the production of science fiction comics in Turkey cannot occur at the expected level. This subject will be summarized scientific, technological, and cultural infrastructure needs of artistic production in Turkish sci-fi comics and will be given a worldwide comic example.

Keywords: Sci-fi, Comic, Science Fiction, Fanzine, Steampunk, Flash Gordon, Bay Tekin.

1. Tanımlar

1.1 Çizgi Roman

Çizgi roman kavramı için çeşitli tanımlar vardır. Çizgi roman tarihinin mağara resimleri ile başladığı varsayılırsa, tanımı için kısaca “resmin bir türü”, demekle yetinilebilir (Kireççi, 2008, s. 23). Fakat bu tanım yeterli değildir çünkü çizgi roman popüler bir kültürdür. Terimin kullanıldığı çağa ve o dönemin kültürüne odaklanmak gerekir. Çizgi roman 20. yüzyılda gazetelerde ve el ilanlarında basılan ilk çizgi bantlarla (strip) başlar (Kireççi, 2008, s. 23).

Meydan Larousse'ta “çizgi roman veya resimli roman, konusu art arda çizgi resimlerle verilen ve kişilerin konuşmaları ağızlarından çıkan yuvarlaklar içinde yazılı olan resimler dizisi” şekline tanımlanmıştır (Çizgi, 1992, s. 220). Wigan, Görsel İllüstrasyon Sözlüğü'nde aynı kavramı “çizgi romanlar grafik sanatların bir koludur ve çoğu zaman bir fikrin, bilginin ya da anlatının sıraya dizilmiş kareler içindeki resim ve yazılarla iletilmesine verilen isimdir” şeklide açıklar (2012, s. 67).

Bunlardan en toparlayıcı olanı ise Levent Cantek'in Ali Platin'den aktardığı “Çizgi roman, elle çizilmiş (...) ardarda gelen, bir metinle bütünleşen ve basılı (...) resimlerden oluşan anlatım biçimidir” tanımlamasıdır (Aktaran Cantek, 2014, s. 22). Özetle çizgi roman, resimleme, grafik ve metnin birleşimi sonucu gerçekleşen sinematografik bir anlatı sanatıdır.

2010'lu yılların öncesine kadar çizgi romanlar çoğunlukla elle tasarlanıyor, elle çiziliyor ve elle renklendiriliyordu. Baskı teknolojilerinin ve bilgisayarlı tasarım tekniklerinin gelişmesiyle bu aşamalarda analog cihazların yerini bilgisayarlar almaya başladı. Günümüzde kâğıt yüzü görmeden bilgisayar ortamında üretilip internet ortamında okuyucuyla buluşan çizgi roman türleri bulunmaktadır. Bu tür çizgi romanlar *webcomics*, *online comics* veya *Internet comics* şeklinde adlandırılmaktadır.

Tablet bilgisayarların yaygınlaşmasıyla internet üzerinden e-kitap ve e-dergi satışlarında gözle görülür bir artış gerçekleşmiştir. 2007 yılında e-kitap satışına başlayan Amazon, 2010 Nisan ayından itibaren e-kitap satışlarının basılı kitap satışlarını geçtiğini duyurmuştur. Bu durum büyük çizgi roman yayınevlerini de etkilemiş ve kendi İnternet mağazalarını açmaya itmiştir. Yakın bir gelecekte çizgi romanları kâğıt üzerinde görmekte güçlük çekilebilir. Ayrıca İnternet üzerindeki satışlarda ucuzlayan basım masrafları, LCD ekranlar sayesinde grafikleri daha net, renkleri daha parlak görme imkânı ve yeni çıkan sayılara anında ulaşma şansı satışları olumlu yönde etkileyebilir.

İnternet çizgi romanlarının diğer bir olumlu katkısı, çizgi roman üreten amatör tasarımcılar için baskı-dağıtım gibi yükleri hafifletmiş olmasıdır. Bu sayede çizgi roman sanatçıları belirli ağlara üye olarak eserlerini okuyucuya daha kolay ulaştırabilmektedir. Bu durum müzik dünyasını sarsan “mp3” etkisine benzetilebilir. Mp3 teknolojisi, müzik dosyalarının çok az kalite kaybıyla yüksek miktarda küçültülerek dinleyiciye kolayca ulaşmasını sağlıyordu. Bu

durum müzik tekellerinin kırılmasının yanında sektörün de küçülmesine yol açmıştı. Fakat göz ardı edilen başka bir durum ise mp3 teknolojisi İnternet'teki amatör müzik gruplarının seslerini daha kolay duyurmasını sağlamıştır. Bu teknolojik değişim, grafik, resim, heykel, animasyon gibi diğer sanat dalları ile ilgilenen sanatçılar için de geçerlidir.

İnternetin gelecekte sanat dünyasına etkileri hakkında kesin bir tahmin yürütmek güçtür; fakat sanatçıların çağa ayak uydurup sanatlarını daha ileri taşımak için, İnternet ve bilgisayar konularında daha çok bilinçlenmeleri gerektiği açık bir gerçektir.

Türkiye'de bilimkurgu çizgi romanın geleceğine dair çözümlenmede bulunmak için bazı kavramlara ve çizgi roman tarihi hakkında bilgiye ihtiyacımız olacaktır.

1.2 Bilimkurgu

Bilim ve kurgu (science and fiction) sözcükleri ilk defa 1926'da bilimkurgunun babası kabul edilen Hugo Gernsback'in kurduğu Amazing Stories adlı dergide bir arada kullanılmaya başlanmıştır (Baudau, 2005, s. 8). Edebiyatın alt türü olarak şekillenen bilimkurgu, daha sonra çizgi roman ve sinemaya da etki edecektir.

Edebiyat olarak bilimkurguya ucu açık en olumlu tanımı İngiliz yazar Kingsley Amis yapmıştır:

Bilimkurgu edebiyatı, bilim ve teknik alanda yeni buluşlara ve varsayımlara, giderek bunların kurgusal yollarla ileri götürülmüş biçimlerine dayanan bir durumu ele alır ve öyküsünü bu durum üzerine kurar (...) (Aktaran Bayar, 2001, s. 16).

Bilimkurguyu ardılı fantastik edebiyattan ayıran özelliği kurgusunun bilimsel temellere dayanmasıdır. Bu aşamada bilimkurgunun popüler iki alt türü steampunk ve cyberpunk'tan bahsedilmesi gerekir.

Steampunk, Newton fiziğinin hâkim olduğu, buhar (steam) makinelerinin ve buhar teknolojisinin sıklıkla kullanıldığı kurgusal bir evrende geçen bilimkurgu alt türüdür. Bu akımın en bilinen temsilcileri Jules Verne, H.G. Wells, ve Frankenstein romanının yazarı Mary Shelley'dir.

Cyberpunk ise teknolojinin çok ilerlediği ancak yaşam şartlarının toplumun büyük bir kısmı için değişmeyen bir evren tasavvurunun olduğu bir bilimkurgu alt türüdür. Yani buhar teknolojisinin yerini dijital teknoloji almıştır. William Gibson'un Neuromancer (1984) romanı bu türün öncü romanlarından. Cyberpunk'ın Japon çizgi roman ve animasyon kültüründe sıklıkla işlendiği görülür. Bunun sebebinin Japonya'nın endüstriyel gelişmişlik ve kültürel işlenmişlik düzeyi ile ilintili olduğu söylenebilir. İnsan bilincinin bilgisayar ağlarında dolaşabildiği bir evrende geçen Japon cyberpunk çizgi romanı (mangası) "Ghost in the Shell", türünün en seçkin örneklerindedir (Öztekin, 2011, s. 143).

1.3 Bilimkurgu Çizgi Romanı

“Bilimkurgu” ve “çizgi roman” kavramlarının anlam bulutu ele alınan bağlamlara göre çeşitlilik göstermektedir; fakat yukarıda değinilen genel tanımlar üzerinden şöyle bir tanım yapılabilir.

Bilimkurgu çizgi romanı, bilimsel öğelerin çizgi roman tekniği ile resimlendirilmesiyle kurgulanan anlatılardır. Bir eserin bilimkurgu çizgi romanı olabilmesi için bilimsel bir kurgu ve bu kurguyu tamamlayan grafik anlatım içermesi gerekmektedir.

1.4 Fanzin

Fanzin, amatör dergicilik için kullanılan, İngilizce “fan/fanatic magazine” kelimelerinin kısaltması ile oluşan, düşük mali şartlarda üretilen bağımsız dergi türüdür. Akla gelebilecek her konuda fanzin çıkarılabilir. Bunun için bu işe niyetli bir arkadaş grubu ve bir fotokopi cihazı yeterlidir. Dağıtımını ve kazancın tahsilatını yine bu grup üstlenir. Fanzinler yayıncı-matbaa-dağıtımçı zincirini kırmalarından dolayı anarşist yayınlardır, küçük bir kitleye ulaşsa da yaratıcı gücü yüksek ürünlerdir. Birçok başarılı yazar ve sanatçı ilk eserlerini öğrencilik yıllarında çıkardığı fanzinlerle yaymıştır. Fanzinler bu bağlamda içerik üreticileri için piyasa tecrübesi kazanacakları bir okul görevi görmektedir. Bu gibi oluşumlara günümüzde internet üzerinde de rastlanmaktadır. Bu tür internet fanzinleri: *çevrimiçi dergi*, *e-zin*, *webzin*, *e-dergi*, *online fanzin*, *online dergi* gibi çeşitli terimlerle adlandırılmaktadır.

1.5 Grafik Roman

Grafik roman kavramını popüler hale getiren çizgi roman sanatçısı Will Eisner'dir. “A Contract with God” adlı eserini “A graphic novel” alt başlığı ile piyasaya sürerek bir ilki gerçekleştirmiştir (Eisner, 1978). 1980'li yıllarda “Dark Knight Returns”, “Watchmen” ve “Maus” çizgi romanlarının albüm versiyonlarının kazandığı ticari başarıyla bu kavramın ihtiyacı daha da hissedilir. Yayıncılar bir pazarlama taktiği olarak bu terimi benimser ve kullanmaya başlar. Çünkü İngilizcedeki “comics” sözcüğü çocuksu çağrışımlar barındırmaktaydı, oysaki grafik romanlar yetişkinleri hedeflemektedir (Yalçınkaya, 2004, s. 272-285).

Çizgi roman ile grafik roman arasındaki fark, TV dizileri ile sinema yapımları arasındaki farka benzer. Bu farkı Levent Cantek bir web sitesine verdiği röportajda şöyle açıklar:

Grafik roman, çizgi romandan farklı olarak kahramanların ölebildiği ve değişim geçirdiği insani hikâyeler içerir. Her şeyi başaran, daima kazanan kahramanların hâkimiyetindedir çizgi romanlar. Erkek anlatısıdır, kırılganlığı ve krizi yoktur, çoğunluk değerlerine hitap eder, edebilik ya da sanat gibi bir iddiası yoktur, piyasanın belirlediği kodlara göre yazılır ve çizilir. Bugün ana akım çizgi romanlar bir nebze değiştiyse (...) grafik romanlar sayesinde oldu bu. Çizgi roman, farklı kesimlerce, farklı okurlarca okunuyorsa (...) bunu grafik romanlar başardı (Edebiyathaber, 2015).

2. Türkiye’de Bilimkurugu Edebiyatı

Türkiye’deki çizgi roman sektöründeki sorunları incelemeden önce bilimkurugu edebiyatına kısaca değinmekte fayda var. Mehmet Kaya, sorunu Bilimkurugu Edebiyatı adlı makalesinde şöyle değinir:

Türkiye sanayi devrimi yaşamadığı için bilimkurgunun burada doğması ve gelişmesi beklenemezdi. Bilimkurugu türünde Türkiye’de yeteri kadar üretimin olmamasının nedeni, bilimsel temel eksikliğidir (2011).

Türkiye bilimkurugu edebiyatının temel motiflerinden olan steampunk, Evliya Çelebi’nin Hezârfen Ahmet Çelebi anlatısıyla bağlantılandırılabilir. İstanbul Galata kulesinden kanat takıp Üsküdar’a kadar uçan Hezârfen’in öyküsü günümüzde çeşitli sinema ve animasyon filmlerinde sıklıkla işlenmiştir. Bu tür Osmanlı steampunk bilimkurugu motiflerine, Abdülcanbaz, Seyfettin Efendi, Puslu Kıtalar Atlası gibi eserlerde sıklıkla rastlanacaktır.

Cumhuriyet döneminin ilk bilimkurugu yapıtı Dr. V. Bilgin’in 1943’te yazdığı Mars yolculuğu konulu “Rüya mı Hakikat mi?” adlı romanıdır. 1988’de Ali Nar’ın İslamcı bilimkurugu örneği olarak “Uzay Çiftçileri”, 1982’de Orhan Duru’nun “Yoksullar Geliyor” öykü kitabı, 1994’te Nevra Bucak’ın “Son Güneşin Çocukları”, 1996’da Müfit Özdeş’in “Son Tiryaki” öykü kitabı, 1999’da Zühtü Bayar’ın “Geysa Android Şirketi” dönemlerinin önemli yerli bilimkurugu eserlerindedir (Bayar, 2001, s. 189). 2000’lerden sonra bilimkurugu eserlerinin miktarının arttığı fakat kitap sektörünün yine küçük bir bölümünü oluşturduğu görülmektedir.

Türkiye’de Bilimkurugu dergisi girişimleri de kesintili de olsa İnternet çağındaki e-dergilere kadar varlığını sürdürebilmiştir. İlk bilimkurugu dergisi Sezer Erkin Ergin tarafından 1971’de çıkarılan Antares olmuştur; fakat en fazla 150 kişiye ulaşmıştır (Güney, 2007, s. 238).

Mart 1977’de X-Bilinmeyen aylık dergisi ise Aralık 1979’a kadar varlığını sürdürür. Ocak 1980’de Göktaş dergisi üç ay yaşar, aynı ekip 6-7 yıllık kesintiden sonra 1987’de Çağdaş Sanat Bilimkurugu isimli bir dergi yayımlar ve bu dergi üç sayı sürer. 1988’de Öncü dergisi bir yıl yaşar. 1996’da Bülent Akkoç, Atılğan dergisini 2000 yılına kadar sürdürür. 1997’de Nostromo, 2002’de Albemuth fanzinine rastlarız (Güney, 2007, s. 239).

2002-2005 yılları arasında 10 sayı çıkartan Davetsiz Misafir dergisi ise webzin’e dönüşmüş ve devetsizmisafir.org sitesinden artık tüm sayılarını erişebilir hale getirmiştir (Güney, 2007, s. 239). Son olarak da Ekim 2007’de internet üzerinden yayınlanmaya başlanan ve 2016’ya girdiğimizde 100. sayısının çıkararak Gölge e-Dergi’den de bahsetmek gerekir. Gölge e-Dergi, Mehmet Kaan Sevinç’in yayın yönetmenliğini yaptığı, fantastik ve bilimkurugu türünde illüstrasyon ve öykülerin yayımlandığı ve hâlâ internette yayımı süren dikkate değer bir internet yayınıdır.

Dünya bilimkurugu edebiyatına bakılırsa sektörleşme ve kültürel anlamda Türkiye’deki durum için “geç kalınmış” denilebilir. Bülent Somay’ın Davetsiz Misafir sitesindeki konuşma-

sında bu sorunu çözümlenmeye Mary Shelley'in 22 yaşında yazdığı "Frankenstein, modern bir Prometheus" adlı romanı ile başlar. Halka açık yapılan bilim kongrelerinde, kurbağalara Volta pili elektriği verilip hareket ettirildiği bu dönemde Shelley, romanında, Frankenstein'a elektrik ile hareket verildiği halde ruh da verilip verilmediği konusunu sorgular. Somay, daha sonra bu sorgulamayı dönemin "zeitgeist"i olan sömürgeciliğe ve köle olarak kullanılan insanların ruhlarının olup olmadığı problemiyle olan paralelliğe dikkat çeker (Güney, 2005).

1940'larda Isaac Asimov, 1950'lerde Philip K. Dick teknoloji hayranlığını eleştirmeye başlar. Bilimkurgunun yükselişte olduğu 1970'li yıllarda ise feminist, ekolojist gibi heyecanlı yaklaşımlara rastlanmaktadır. 1980'li yıllarda ise cyberpunk dijital devrimi ele aldığı öngörülerini on senelik bir popülerlik elde eder. 1990'lı yıllara gelindiğinde teknolojinin hızlı gelişimiyle cyberpunk'ın bile etkisizleştiği kitap raflarının çoğunluğunu, fantastik edebiyata bıraktığı görülmektedir (Güney, 2005). Buradan bilimkurgunun dönemin bilimsel yaklaşımları ve sosyal açmazlar ile ne kadar iç içe olduğunun hatta misyon olarak biraz daha önde ve güne muhalif olması gerektiği fark edilmektedir. Sonuç olarak, bilimkurgunun fantastik edebiyatın gerisine düşme sebebi, bilimsel öngörü görevini okuyucuyu heyecanlandırarak seviyeye taşıyamaz olmasına bağlanabilir.

3. Türkiye'de Çizgi Roman

Türkiye çizgi romanını etkileyen ekolleri Sanatçı Devrim Kunter, anlatım ve kareleme yöntemlerine göre dört sınıfa ayırmıştır:

1. İtalyan Ekolü (Fumetti): Teksas, Tommiks, Zagor, Mister No...
2. Fransız-Belçika ekolü (Frankofon): Red Kid, Tenten, Asteriks, Şirinler...
3. Amerikan Ekolü (Comics): Örümcekadam, Batman, Conan...
4. Japon Ekolü (Manga): Akira, Astroboy, Fullmetal Alchemist, Death Note (Kunter, 2015).

Türkiye'de Japon (manga) etkisi 2010'dan sonra gözlemlense de Amerikan, İtalyan ve Fransız-Belçika ekolleri, çizgi romanın Türkiye'de ilk başladığı 1930'lu yıllardan itibaren sıklıkla kullanılan anlatım yöntemlerinden olmuştur.

Türkiye'de çizgi roman deneyimi II. Meşrutiyet sonrasına kadar götürülebilse de özgün anlatımın ilk görüldüğü yer Cemal Nadir'in 1930'lu yılların başında Son Posta gazetesinde çıkan Amcabey tiplemesidir; fakat bu ilk örneklerde söz balonu kullanımı yoktur (Cantek, 2014, s. 54).

Alex Raymond'un ürettiği Flash Gordon'un ise Türkiye bilimkurgu çizgi romanında kilit bir rolü vardır. 1934 yılında Baytekin adıyla Türkçeye uyarlanan bu çizgi roman yayımlandığı Afacan dergisinde büyük ilgiyle takip edilir. İlerleyen yıllarda Alex Raymond'un Jungle Jim, X-9 gibi kahramanları da Baytekin adı altında yayınlanır; fakat aynı ilgi gazetelerde yayımlanan çizgi romanlar için gerçekleşmez (Cantek, 2014, s. 62).



Görsel 1. (Sol) Flash Gordon Afişi, 1936, (Sağ) Baytekin sinema afişi, 1967.

Erişim: 03.01.2016, [http://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Baytekin_\(Flash_Gordon\)_birleşik.jpg](http://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Baytekin_(Flash_Gordon)_birleşik.jpg)

1939-1945 yıllarında gerçekleşen İkinci Dünya Savaşı birçok alanda büyük paradigma değişimlerine neden olmakla birlikte çizgi roman sektörünü de etkiler. Türkiye savaşa girmediği halde ekonomik sıkıntı içerisindeydi. Türkiye'deki yayıncılar masrafları düşürmek için yabancı çizgi romanlara telif ödememeye başlar. Bu da Türkiye'de uzun sürecek bir kopyacılık döneminin kapılarını açar. İkinci Dünya Savaşı döneminde dünyada ise çizgi romanlar ve animasyonlar devletlerin propaganda aracı olarak kullanılır. Orta Avrupa'daki otoriter yönetimler eleştirel gördükleri çizgi romanları yasaklamaya başlayınca Türkiye'ye gelen ve çoğunluğunu İtalyan çizgi romanların oluşturduğu (fumetti) eserlerde aksamalar gerçekleşir.

Savaş sonrasında, 1950'li yıllarda Amerika çizgi romanının düşüşe geçtiği ve Avrupa ve uzak doğu çizgi roman anlayışının kendi özgün tarzını bulmaya başladığını görülür.

İkinci Dünya Savaşı'nı kaybeden Japonya'da "manga" diye adlandırılan çizgi roman kültüründe ise bilimkurgu temasının yoğun olarak işlendiğini görülmektedir.

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra oluşan manga endüstrisinin devamlı olarak kullandığı acı savaş anıları önemli bir etkidir. Bu deneyimin etkileri çizgi roman ve animasyon-da açıkça görülmektedir (Öztek, 2011, s. 22).

Bu açıklamadan sonra Öztek, manga kültürünün, yumuşak güç (soft power) olarak dünyayı etkilemesinden bahseder. Savaşın yıkımından sonra Avrupa ve Japon çizgi romanında görülen diriliş, savaşa girmenin veya kazanarak çıkmanın değil de kültürel sermayenin yeniden yapılanmada ve üretimde ne kadar önemli olduğunu bize göstermektedir.

1950'li yıllarda, Türkiye'deki çizgi romanlarda daha çok tarihi ve milliyetçi konulara ağırlık verildiği görülür. Türkiye'de büyük bir ticari başarıya imza atan İtalyan ürünlerinden Teksas ve Tommiks de bu dönemde çıkmıştır (Cantek, 2014, s. 125).



Görsel 2. Turhan Selçuk, 1994, Abdülcanbaz.
Erişim: 03.01.2016, <http://abdulcanbaz.biz.5-OsmanliTokadi>

1957 yılında Turhan Selçuk (1922-2010) tarafından Milliyet gazetesi için çizilmeye başlanan, tarihi, fantastik ve bilimkurgu öğeleri taşıyan Abdülcanbaz çizgi romanı uzun yıllar çeşitli gazetelerde yer alır. Turan Selçuk'un eril figürleri köşeli, dişil figürleri yuvarlak hatlı ama mutlaka sade çizdiği Abdülcanbaz, Türkiye bilimkurgu çizgi romanı açısından özgün ve önemli bir örnektir. Yayın hayatına 1957-1987 yılları arasında devam eden, ardından 1994 yılında tekrar çizilmeye başlanan Abdülcanbaz'a bilimkurgu perspektifinden bakılırsa bilimsel kaygıları baskın olmadığı görülür. Abdülcanbaz'da esas olan maceradır. Bilimkurgu tarihine bakıp fantastik edebiyata doğru yaşanan dönüşümü dikkate alırsak, Abdülcanbaz'ın belki de bu yüzden bilimkurgu, özellikle steampunk ve fantastik yaklaşımları sentezlediği için sürekli bir izleyici kitlesine sahip olmuştur. Aynı zamanda steampunk'ı Osmanlı tarihi motifleri ile işlemesi yerli okuyucular tarafından yankı bulmasında önemli bir role sahiptir.

1960'lı yıllarda hem Amerika'da Marvel ve DC Comics'in doğuşu hem de akademik anlamda ilk bilimsel çizgi roman kongresi gerçekleşir. 1962'de Fransa'da yayımlanan ve büyük ilgi gören, Jean-Claude Forest'in çizdiği Barbarella ilk erotik bilimkurgu çizgi romanı olarak nitelendirilmektedir (Lofficier, 2015). Japonya'da ise 1952-1968 arasında Osamu Tezuka, Astro Boy ile ilk manga örneklerinin bilimkurgu alanında verildiği görülmektedir.

İtalyan çizgi roman dergisi Tom Braks içinde yayınlanan Yüzbaşı Galaks çizgi romanının, yan karakterlerden birinin bıyığı var diye sanki asıl kahraman oymuş gibi 1971 yılında "İlk Türk Feza Pilotu Apo" adıyla dergiye dönüştürülmesi kopyacılık dönemindeki dikkat çeken örneklerden biridir (Cantek, 2014 s. 210).

1973 yılı Oğuz Aral'ın önderliğinde kurulan Gırgır'ın yayın hayatına geçtiği yıllardır. 1981-1983 döneminde 500 000'e ulaşan satış rakamlarıyla Türkiye mizah ve çizgi roman tarihinin rekor satışlarından birini gerçekleştirir. Bu etki ardından gelecek olan yeni nesil dergiler için bir ekole dönüşmesini sağlar.

1980'li yıllara gelindiğinde yurt dışında özellikle Avrupa'da çizgi roman alanında önemli eserlere rastlanır. Enki Bilal'den Gods of Chaos, Allan Moore ve Dave Gibson'dan Watchmen...

1980'lerde ise Türkiye'de durum dünyadakinden farklıdır. Çizgi roman satışları düşüşe geçmiştir, dönemin ruhu ile uyum sağlayan Conan bile çocuklar üzerindeki etkisini yitirmeye başlar (Cantek, 2014, s. 242). Bu yıllarda gündelik hayata giriş yapan bilgisayar oyunlarının yeni nesil üzerindeki etkisi artar. Dolayısıyla çizgi roman kültürü genç kuşaklardan kopup yetişkinlere yönelik mizah dergilerinde devam eder.

1990'lı yıllara doğru mizah dergileri arasındaki bölünme ve çatışma olayları sonucunda sektörde duraklama ve yeni nesil çizerler arasında paradigma değişimi gerçekleşmiştir (Cantek, 2014, s. 274).



Görsel 3. Galip Tekin, 2012, Tuhaf Öyküler.
Erişim: 03.01.2016, <http://uykusuzdukkani.com.tr>

1980 darbesi dönemindeki yoğun sansür ortamından tam da bilimkurgu ve fantastik kaçışına uygun bir isim ortaya çıkar. Galip Tekin'in Gırgır dergisinde çıkan "Tuhaf Öyküler" adlı karanlık ve bol taramalı çizgi roman serisi 1982 yılında büyük ilgi ile karşılaşır. İlgi o kadar fazladır ki dergi sahibi Oğuz Aral'ın "gereksiz taramalardan kaçının" ilkesi göz ardı edilecektir (Akıllı, 2011, s. 104-106). Galip Tekin'in, Abdülcanbaz'daki gibi mizah unsurlarına başvurmak yerine fantastik ve bilimkurgu öğelerinin ağır bastığı bu yaklaşım, Türkiye çizgi roman tarihinde başka bir ilktir.

Türkiye çizgi romanının seyrine bakıldığında 1970'li yıllardan beri çizgi romanı taşıyan bir ekol görülmektedir. Bu ekol Gırgır (1972) ile başlar, 1980'li yıllarda dergiye duyulan ilgi ar-

tar. Oluşan ivme sonucunda Gırgır'ın içinden kopan Hıbrır (1989) ve bu çatışmada Gırgır'ın yanında yer alan Limon (1985) dergisi görülür. Limon'un kapanmasıyla tek başına kalan Leman (1991), Leman'ın içinden doğan Penguen (2002) ve onun içinden doğan Uykusuz (2007) dergileri Türkiye çizgi romancılığının ana eksenini oluşturur. Yeni nesil, çizerlerin yetiştikleri dergiden kopup kendilerini ifade etmek için yeni dergiler çıkartırlar. Özetle Türkiye mizah dergileri devamlılığını arıların oğul vermesi şeklinde sağlamaktadır, denilebilir.

2009 yılında ise farklı bir şey olur. NTV yayınları edebiyat uyarlaması çizgi romanları yayınlama kararı alır ve bunu reklamlarla destekler ve satışlarda hareketlenme olur; ancak Levent Cantek'in bu konu hakkındaki analizi dikkate değerdir:

Türkiye, çizgi romanın endüstri olmadığı ülkelerden biri. (...) üretim genellikle yetişkinlere yöneliktir, büyük ölçüde gazetelerde ve yetmişli yıllardan sonra mizah dergilerinde yayınlanmıştır. Oysa dünyada çizgi roman üretimi çocuklara yönelik olarak gelişmiştir, yetişkin çizgi romanları çok daha sonra üretilmiş ve geniş anlamıyla marjinal kalmıştır. Batıda marjinal olan bizde ana akım olmuştur (...) çocuklara yönelik çizgi roman (...) açığını hep yabancı ürünler kapatmıştır (2014, s. 327).

Bunun yanında “çizgi romanların okuma merakına olan isteği azalttığı” gibi dayanaksız bir söylem de çizgi romanın muhalif tutumundan rahatsız olan otoriteler tarafından sürekli dile getirilmiş ve yasaklanması istenmiştir. Oysaki disiplinli çalışma ve düzenli okuma kültürüne sahip Japonya’da bizdekinin aksine çizgi romanlar (manga’lar) ilk çıktığı günden beri en çok tüketilen ve severek takip edilen sanat ürünleridir (Varol, 2003, s. 135-144). Türkiye’nin ancak 2010’lu yıllarda tanıştığı manga serileri, Japonya’da ne dini kaygılardan dolayı yasaklanmış ne de otoriteler tarafından gençlere zararlı olduğu açıklanmasında bulunulmuştur.

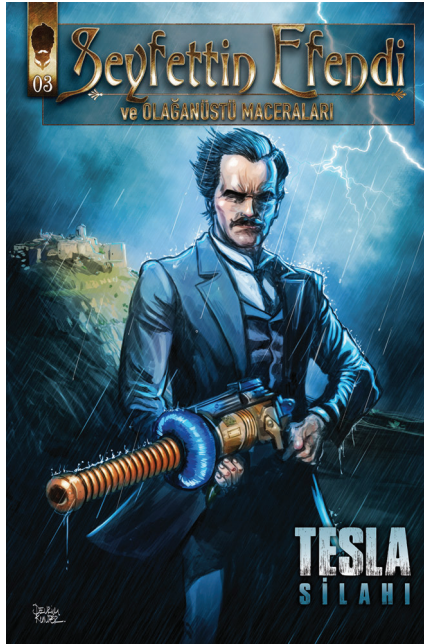


Görsel 4. Emrah Ablak, 2016, Tübitak: Saklı Düşman
Erişim: 03.01.2016, <http://babel.com>

2005 yılında Emrah Ablak'ın çizirliğini yaptığı Penguen ve Uykusuz dergilerinde ilgiyle karşılanan "Tübitak" isimli çizgi romanların derlendiği tek ciltlik çalışması yayımlanır. Ardından 2011'de "Tübitak 2" çizgi romanı ve "Tübitak: Saklı Düşman" grafik romanları çıkar. Tübitak, Türkiye Bilimsel ve Teknolojik Araştırma Kurumu içerisinde kurgulanan bir profesör ve bir temizlikçinin tezatlığını kullanarak mizah ve maceraya dayalı öykülerden oluşmaktadır. Bu hikâye kurgusuyla Emrah Ablak'ın kemikleşen çizgi roman okuyucu profilinden daha geniş bir kitleye hitap ettiği gözlemlenmektedir.

Bu arada yeraltı edebiyatı içinde gelişen fanzinlere de dikkat etmekte fayda var. 1996 yılında Ankara'da Çapa Çizgi Roman grubunun çıkarttığı fanzin başlarda ses getirmese de ekip, 2003 yılında "Karabasan" adıyla ilk profesyonel yayınlarını Arkabahçe Yayıncılıktan çıkartmayı başarır (Çapa, 2007, s.398). Marvel tarzı dev bir evren yaratmayı planlayan Çapa Grubunun çekirdek kadrosunu Yıldırım Çınar, Mahmud Asrar, Suat Efe Us, Hakan Tacal oluşturur. Aynı ekip daha sonra fanzinlerdeki hikâyelerden "Gorajun" isimli aksiyon ağırlıklı bir bilimkurgu çizgi romanı da çıkarır (Asrar, Çınar ve Tacal, 2011, s.2).

Özellikle Yıldırım Çınar ve Mahmud Asrar, Image Comics ile giriş yaptıkları ABD çizgi roman dünyasında, Marvel ve DC Comics gibi dünya çapında yayınevleri için çizmeye başlar (Biberkökü, 2015). Bu başarı Türkiye'de yeni nesil çizirler için ilham kaynağı olabilir. Bu durum Türkiye'deki çizgi roman sorununun yetenek veya yetişmiş eleman değil, sektör ile alakalı olduğunu gösteren kanıtlardan biridir.



Görsel 5. Devrim Kunter, 2016, Seyfettin Efendi
Erişim: 03.01.2016, <http://seyfettinefendi.blogspot.com.tr>

“Tübitak” çizgi romanı örneğinde olduğu gibi yerel konular ile teknolojik öğelerin sentez formülünü uygulayan bir diğer güzel örnek ise “Seyfettin Efendi”dir (Kunter, 2013). Seyfettin Efendi, Osmanlı zamanında geçen bir ajanın hikâyesini bilimkurgu-steampunk tarzında fakat daha çok aksiyon ve polisiye ağırlıklı anlatır. Devrim Kunter eserini kendi çizip, kendi imkânlarıyla profesyonel kalitede basıp, fanzin gibi yine kendisi dağıttığı için, sektörün dışında ama çağımızdaki bireysel çabanın imkânlarını göstermesi açısından ayrıca önemli bir örnektir.

2015’in en büyük, bilimkurgu da diye bileceğimiz, grafik roman olayı ise İlban Ertem’in yazıp çizdiği, İhsan Oktay Anar’ın romanından uyarlanan “Puslu Kıtalar Atlası”dır. Türkiye’de üretilen ve büyük yayınevlerinden çıkan ve yine yetişkinler için olan bu eser Gırgır ekolünden tanıdığımız İlban Ertem’in on yıllık bir hazırlık sürecini barındırıyor. Bu detaylı eser, editörü Levent Cantek’in gerçekleştirdiği çizgi roman etkinlikleri ile grafik romana duyulan ilginin ve saygının da artmasını sağlamıştır.

Görüldüğü gibi Türkiye’de çizgi roman, 2015 sonrasında hem küreselleşme hem de bilgisayar programları ve internet teknolojisinin etkisiyle bir dönüşüm geçirmektedir. Fakat sektörün endüstrileşmemesi bilimkurgu çizgi romanı gibi alt türlerin de gelişmesi için yeterli ortamı sağlayamamaktadır.

4. Japonya’dan Bir Webcomic Örneği: One Punch Man

Dünyadaki trendlerin değişmesi, endüstrileşememe, okuyucu kitlesinin çoğunlukla yetişkinlerden oluşması gibi sorunlara karşılık bireysel çabalarla başlayıp animasyon aşamasına kadar gelmiş güncel bir örnek bulunmaktadır.

One-Punch Man Japon çizgi romanı, 2009 yılında webcomic olarak “One” mahlaslı 1986 doğumlu Japon çizer tarafından sitesinde ücretsiz olarak yayınlanmaya başladı (Wikipedia, 2016a). Çizim kalitesi yüksek olmasa da süper kahraman arketipini mizah diliyle eleştiren konusu sayesinde kısa sürede dikkatleri üzerinde topladı.

One Punch Man’in, One tarafından çizilen ilk versiyonu 2016 Temmuz ayına kadar 107 bölüm halinde webcomic olarak yayınlandı. Fakat manga asıl ilgiyi, profesyonel bir mangaka (Japon çizgi roman sanatçısı) olan Yusuke Murata’nın One ile iletişime geçip 2012 yılında eseri yeniden çizmesi ile gördü. Haftalık yayınlanan Shonen Jump çizgi roman dergisinde 7.9 milyonluk bir satış rakamı elde etti. Bu başarısını ardından 2014 yılında eserin manga versiyonunun ilk cildi yayımlandı (Viz.com, 2016). Kasım 2014 rakamlarına göre 4.5 milyon baskı sattı (Wikipedia, 2016b).



Görsel 6. One, 2009, One-Punch Man (Webcomic)
Erişim: 19.07.2016, <http://kissmanga.com/Manga/Onepunch-Man-ONE>



Görsel 7. Yusuke Murata, 2016, One-Punch Man (Manga)
Shonen Jump Manga

10 Mart 2015'te ise eserin anime (Japon çizgi filmi) versiyonun yapılacağı duyuruldu. 5 Ekim 2015 ile 21 Aralık 2015 tarihleri arasında Shingo Natsume tarafından yönetilen ilk sezon on iki bölüm halinde yayınlandı. Mangadaki başarı anime versiyonunda da devam edince telif sahibi Viz Media ikinci sezonun da hazırlıklarına başladığını duyurdu (Wikipedia, 2016b).



Görsel 8. Yönetmen: Shingo Natsume, 2016, One-Punch Man (Anime) 1. Sezon - 1. Bölüm
Erişim: 17.07.2016, <http://onepunchmango.me/>

One-Punch Man eseri salt bilimkurgu olmasa da günümüz şartlarında basit ve amatör çizimlerin internet ortamında yayılıp önce kitaba ardında da çizgi filme dönüşmesine çarpıcı bir örnektir.

One-Punch Man animesine baktığımızda büyük prodüksiyonlu bir stüdyonun başarılı bir çalışması olarak görülebilir; ancak tüm bunların basit çizimlerden oluşan bir çizgi romandan çıktığını bilmek Türkiye'deki çizgi romanın geleceği için umut olabilir. Fakat bunun için internetteki uluslararası çizgi roman forumlarını iyi kullanarak çizgi roman okuyucusuna ulaşmanın öncelikli hedef olduğu görülmektedir.

5. Sonuç

Bilimkurgu ve çizgi roman kavramlarını bir makale çerçevesinde anlatmaya çalışırken karşılaşılan en büyük zorluk kavramlardan dolayı yaşanan sınırlanmalardır. Günümüzde bilimkurgu ile fantastik kavramları arasında bir çatışma mevcut. Tarihte önce bilimkurgunun ardında da fantastik edebiyatın ortaya çıktığı fakat fantastik edebiyatın yaratılan evren dinamikleri açısından daha kapsamlı olduğu, buna karşılık bilimkurgunun bilimsel normlara daha sadık kaldığı görülmektedir. Bu kavramların ortak noktalarından hareketle "sanatsal anlatı" gibi genel bir terim kullanırsak, bu sanatsal anlatıların, dönemin sosyolojik ihtiyaçlarına göre salt bilimkurgu, döneme göre cyberpunk, döneme göre fantastik özelliklerinin

ağır bastığı görölmektedir. Eğer zamanın ruhu yakalanmak isteniyorsa tek bir temaya sapanıp kalmak yerine çağın gerçeklerini iyi değerlendirip anlatıyı bunun üzerinden kurmak daha sağduyulu bir yaklaşımdır.

Benzer bir dinamik anlatı dönüşümü Türkiye çizgi romanı için de geçerlidir. Ağırlığın mi-zah olduğu bu anlatı ihtiyacı, çizimler arasında nesilden nesle taşınarak, evrimleşerek ve dergi değiştirerek bayrak yarışı şeklinde günümüze kadar varlığını sürdürmüştür. Nesiller boyu sürüp günümüze kadar gelen, insanın bilinçaltındaki arzulara hitap eden bu anlatı, toplumların içinde sanat ürünleri olarak ortaya çıkmaktadır. Eskiden mitolojiler ve tiyatro eserlerinde görölen bu katarsis ihtiyacı kendisini, bazen bir grafik romanda, bazen bir çizgi dizide, bazen bir sinema filmine, bazen de bir konserde göstermektedir.

Çağımızın avantajı bir sanat eserini üretmek için gereken bilgi ve donanıma eskiye nazaran daha rahat erişebilmektir. Teknolojik imkânlar sayesinde ortalama çizim eğitimi alan insanların bir çizgi roman üretmesi 2010 yılı öncesine nazaran daha kolaylaşmıştır. Dağıtım ve baskı gibi zorlu engellerin aşılmasında da internet kullanımının gelecekte daha çok tercih edilen bir yöntem olması beklenmektedir. One-Punch Man çizgi romanında gördüğümüz gibi İnternet çizgi romancılığı (webcomic) günümüzde giderek daha popüler hale gelmektedir. Ayrıca senaryo olarak salt bilimkurgu gibi spesifik temalar yerine daha popüler fantastik motifler içeren senaryoların çağdaş sosyolojik ihtiyaçlara değinen konulardan seçilmesi, çalışmalarının uluslararası kitleye hitap etmesini isteyen sanatçılar için dikkate alınması gereken bir durumdur.

Türkiye’de bilimkurgu çizgi romanı için bir gelecek isteniyorsa konuları çağın sosyolojik ihtiyaçlarını karşılayacak şekilde işlenmesi ilk şarttır. Bunu yaparken salt bilimkurgu öğelerine değil fantastik öğelerden de yardım almaktan çekinmemek gerekir. Bilimkurgu çizgi roman türünden bahsedebilmek için öncelikle oturmuş bir çizgi roman kültüründen bahsediyor olmak gerekir. Türkiye’deki durum ise sadece yetişkin okuyucusuna hitap eden, gelişmiş ülkelere nazaran dar bir çizgi roman okur kitlesinden ibarettir. Öncelikle okuyucu kitlesinin yaş aralığı genişletilmelidir. Bunu yaparken genç neslin ihtiyaçlarına uygun çizgi romanların üretiminin teşvik edilmesi ve erişilmesinin kolaylaştırılması gerekmektedir. Online kitap mağazaları bu konuda büyük kolaylık sağlamıştır. Ayrıca gençlerin kendi olanakları ile çizgi roman fanzini çıkartmalarına önayak olacak atölyeleri düzenlemek yararlı olabilir. Japonya örneğinde gördüğümüz gibi Shonen Jump türünde ulusal çapta bir dergi amatör çizgi romanları değerlendirilip ödüllendirildiği etkinlikler düzenlerse gençleri daha fazla üretime teşvik edecektir. Üretim miktarı artarsa hem tüketim hem de seçkin eserlerin çıkma olasılığı artacaktır. Çizgi roman sektöründeki gelişme sinema ve TV sektörünün de gelişmesine yol açacaktır. Galip Tekin’in Tuhaf Öyküler çizgi roman serisi 2012’ yılında Acayip Öyküler adıyla TV’de 11 bölüm halinde yayınlanmıştır. Eğer nitelikli çizgi romanlar üretilirse bu gibi yapımlara daha çok rastlanacaktır.

Kaynakça

Akıllı, Kutsi. (2011). Galip Tekin, Türk Çizgi Romanındaki Fantastik Sürgün. Galip Tekin, *Tuhaf Öyküler 1*. İstanbul: Mürekkap Basım Yayın.

Asrar, M., Çınar, Y., Tacal, H. (2011). *Gorajun*. İstanbul: Hoz Comics.

Bayar, Zühtü. (2001). *Bilimkurgu ve Gerçeklik*. İstanbul: Broy Yayınevi.

Baudau, Jacques. (2005). *Bilim-Kurgu*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Biberkökü, Öner.S. (2015). *Çizgi Roman Yolculuğu*. [İnternet Belgeseli] Bölüm: 2. Erişim: 19.06.2015, <https://www.youtube.com/watch?v=ol7Sm7FEcTM>

Cantek, Levent. (2014). *Türkiye’de Çizgi Roman*. İstanbul: İletişim Yayınları.

Çapa (Çizgi Roman Grubu). (2007). *Çapa Çizgi Roman Grubunun On Yılı*. İstanbul: Arka Bahçe Yayıncılık.

Çizgi. (1992). *Meydan Larousse*. (Cilt. 21). İstanbul: Sabah Gazetesi Yayınları.

Eisner, Will. (1978). *A Contract with God Trilogy: And other Terenement Stories*. Baronet Books.

Edebiyathaber. (2015). Grafik Roman, Çizgi Romanı İtibarlandırdı. Edebiyathaber. Levent Cantek ile Söyleşi. Erişim: 19.06.2015, <http://www.edebiyathaber.net/levent-cantek-grafik-roman-cizgi-romani-itibarlandirdi/>

Güney, K. Murat. (2005). Bülent Somay ile Bilimkurgu ve Fantazi Edebiyatı Üzerine. *Davetsiz Misafir İnternet Dergisi*. Erişim: 01.01.2016, <http://davetsizmisafir.org/2005/03/07/bulent-somay-ile-bilimkurgu-ve-fantazi-edebiyati-uzerine/>

Güney, K. Murat. (2007). *Başka Dünyalar Mümkün: Bilimkurgu Siberpunk ve Siyaset*. İstanbul: Varlık Yayınları.

Kaya, Mehmet. (2011). Bilimkurgu Edebiyatı. Erişim: 03.01.2016, <http://www.kayipdunya.com/kayipdunya/bilimkurgu-edebiyati>

Kireççi, Ümit. (2008). *Çizgi Roman Senaryosu*. İstanbul: Crea Yayıncılık.

Kunter, Devrim. (2013). *Seyfettin Efendi ve Olağanüstü Maceraları*. 01.

Kunter, Devrim. (2015). Adım Adım Çizgi Roman #1 – Ekoller. Erişim: 01.01.2016, <http://kahramangiller.com/cizgi-roman/adim-adim-cizgi-roman-1-ekoller/>

Lofficier, Jean-Marc & Randy. Cruising The Galaxy with Barbarella. Erişim: 30.12.2015, <http://www.hollywoodcomics.com/forestint.html>

- Obata, T., Ooba, T. (2014). *Ölüm Defteri* (Cilt 13). (H. Nas, Çev.) Ankara: Akılçelen Kitaplar
- Öztekin, Mehmet Korkut. (2011). *Manga: Bir Kültürel Direniş Aracı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Uçmak, Aslı. (2007). *Grafik Anlatım Diliyle Farklılık Yaratan Çizgi Romanlar ve Yaratıcıları*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
- Varol, Elif. (2003). Japon Canlandırma ve Çizgi Roman Sanatı. *Sanat Yazıları*, 9, s. 135-144
- Viz.com. (2016). One-Punch Man Vol. 1. Erişim: 19.07.2016, <http://www.viz.com/blog/posts/manga-one-punch-man-vol-1-1989>
- Wikipedia. (2016a). One (manga artist) maddesi. Erişim: 19.07.2016, [https://en.wikipedia.org/wiki/One_\(manga_artist\)](https://en.wikipedia.org/wiki/One_(manga_artist))
- Wikipedia. (2016b). One-Punch Man maddesi. Erişim: 19.07.2016, https://en.wikipedia.org/wiki/One-Punch_Man
- Wigan, Mark. (2012). *Görsel İllüstrasyon Sözlüğü*. İstanbul: Litaratür Yayınları.
- Yalçinkaya, Can T. (2004). Grafik Roman. Levent Cantek (Ed.), *Çizgili Hayat Kılavuzu*, s. 272-285. İstanbul: İletişim Yayınları.

FENOMENOLOJİK AÇIDAN 20. YÜZYIL SANATINDA GERÇEKLIK ALGISI

THE PERCEPTION OF REALITY FROM PHENOMENOLOGICAL ANGLE IN THE 20TH CENTURY ART

<p>YRD.DOÇ. FIRAT ÇALKUŞ Kafkas Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü firatcalkus@gmail.com</p>	<p>DOÇ.DR. CEMİLE ARZU AYTEKİN Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi cazu@yahoo.com</p>
--	--

Öz: 20. yüzyılın hızlı yaşanan gelişmeleri karşısındaki 'öze odaklı' felsefi anlayışların başında gelen fenomenoloji, hayatın her alanında kendini metafiziğin o statik ve durağan yapısının karşısına koymaktadır. Bir kavram olarak fenomenolojinin günümüzde de tartışılan yapısının yanı sıra temelindeki konular sanat ile değerlendirildiğinde, 20. yüzyıl düşüncesini ve bilimini etkileyen fenomenoloji, sanatsal hareketlerin özellikle özne-nesne üzerine yürüttüğü paradig- malarında da bir yöntem olarak değerlendirilmektedir.

Algı ve bilince dayalı salt 'öz'ün sorgulanması fenomenolojinin asıl konusunu oluşturmaktadır. Algı ve bilincin egemenliğindeki gerçekliğin kronolojik okunmasındansa gerçekliğe ilişkin eleş- tirinin salt bilinç odaklı yapılması fenomenolojik olarak bir reddediştir. Fenomenoloji bilincin bu gerçeklik arayışı içinde öze ulaşmasında neden-sonuç ilişkisi kurarak yoluna devam etmesini sağlar.

Araştırmanın amacı bir yöntem olarak fenomenolojinin sanatın temel odağındaki sorunları (öz- ne-nesne, algılama ve gerçeklik gibi) nasıl ele aldığı bulgulamak, özellikle 20. yüzyıl sanatının ciddi okuma gerektiren bazı süreçlerini daha anlaşılır kılmaktır.

Anahtar Sözcükler: Fenomenoloji, 20. yüzyıl Sanatı, Gerçeklik, Gerçeklik Algısı, Öz.

Abstract: The phenomenology, from the beginning of philosophical understanding of es- sence-focused across rapid developments of the 20th century puts itself against metaphys- ics that the static and stable structure in every aspect of life. In addition to the structure of phenomenology discussed today when evaluating issues on the basis of it in terms of art, Phenomenology appeared as a philosophy movement have influenced the thoughts and the

science of our age in the middle 20th century, artistic movements, especially carried out on the subject-object paradigms considered as a method.

Only 'questioning of the essence based on the perception and consciousness is the main subject of phenomenology. It's a rejection of the phenomenological the criticism of the reality only consciousness oriented done instead of chronological reading of reality. Phenomenology provides consciousness to move forward by establishing a cause-effect relationship in achieving essence in pursuit of this reality.

The purpose of the research is to detect how they handle the main focus on the issue of art as a method of phenomenology (subject-object, such as perception and reality) , especially to make more understandable process that requires some serious reading of 20th century art.

Keywords: *Phenomenology, Art of The 20th Century, Reality, Perception of Reality, Essence.*

Giriş

İnsana odaklı her disiplin varlıksal nedenlerini her zaman sorgulamıştır. Bu sorgulama bazen eksik olan noktaları farklı bir boyutta değerlendirerek tamamlamış, bazen de bir öncekini yok sayarak en başından yeni bir üretim gibi kendini sunmuştur. 20. yüzyılın, içinden çıkılmaz ruh haline karşı bir tepki olarak fenomenoloji aslında Batı felsefesinin içinde bulunduğu duruma bir ayna tutmak istemektedir. İdealist felsefe binlerce yıl öncesinden bu yana öncelikle teleoloji¹, sebeplilik yerine ereklilik yani hedefe yöneliktir. Araştırmada da amaç; bir felsefe akımı olarak fenomenolojiyi açıklamak ve fenomenolojinin sanatın temel odağındaki sorunları (özne-nesne, algılama ve gerçeklik gibi) nasıl ele aldığını bulgulamak ve özellikle 20. yüzyılın sanatının ciddi okuma gerektiren bazı süreçlerini elde edilen bulgulara göre açıklamaya çalışmaktır. Bunun için öncelikle fenomenoloji kavramının açıklanması gerekmektedir.

Etimolojik olarak Fenomenoloji terimi Grekçe fenomenlerin bilimi anlamına gelen "phainomenon" ve "logos" kelimelerinin bir araya gelmesinden oluşmuştur. Kelime olarak phainomenon, "kendini olduğu biçimde gösteren" anlamındadır. Fenomenoloji ise, "kendi kendisini gösterdiği biçimde göstereni görünür kılma ya da açığa çıkarma anlamına gelmektedir (Şen, 2006, s. 205).

Fenomenoloji kavramını etimolojik açıdan açıklarken öncelikle, kendinde şey olarak nomen kavramını ve duyu verileri ile elde edilen fenomen kavramının ne olduğunu belirlemek daha yerinde olacaktır.

Kant, açık bir şekilde anlama yetisinin kavramlarının yalnızca deneysel olarak kullanılabileceğinin, deney alanının dışında ise bunun imkânsızlığının altını çizmektedir... Duyu verileri ile elde edilen alanı görünüşler (fenomen) olarak dile getiren Kant, insanın zaman, mekan ve kategoriler aracılığıyla bu alanın bilgisine sahip olabileceğini düşünmektedir. Kant'a göre, a priori bilgilere sahip anlama yetisinin saf kavramları, deney nesnelere uzaklaştığı zaman ve kendi başına şeylerle (numen) muhatap olduklarında anlamını kaybeder... Aslında Kant açıkça şunu söylemektedir. "Bütün sentetik a priori bilgiler, olanaklı deneyin ilkelerinden başka bir şey değildir. Bu nedente hiçbir zaman kendi başına şeylerle (numen) bir ilişki içine sokulamazlar. Dolayısıyla bu bilgiler yalnızca görünüşlerle (fenomen) yetinmek zorundadır (Kant, 1995, s. 64-85).

Temelinde iki ayrı anlama gelen fenomen, birinci anlamıyla algı nesnesi, yani sezi yoluyla algılanan şey iken; diğer anlamında ise açıklanamayan, sıra dışı bir şey anlamına gelmektedir. Türkçeleştirirken görüngübilim, olaybilim, olgubilim gibi terimlerinin kullanılması (tam anlamıyla karşılama da) var olan dünyanın gerçekleriyle ilintili olmasındandır. Görünür olmayı salt gözle görünmekten ziyade bilince görünen şeye odaklı olan fenomen, oluşumunda belli süreçleri beraberinde getirmektedir. Bu sürecin nasıl başladığı, hangi yolları

¹ Teleoloji, insanın evreni anlama girişiminde amaç ve araç arasındaki ilişkiler dizisiyle ilintilidir. Kökensel olarak erekbilgi olarak adlandırılan teleoloji belirli fenomenlerin açıklanması ancak onların amaçlarının veya hedeflerinin bilinebilir olmasıyla mümkündür (Güçlü, vd. , 2008, s. 483).

izlediği fenomenolojinin alanına girmektedir. Bu yüzden fenomenolojinin her alana uygulanabilirliği onun felsefi bir disiplin olmaktan öte yöntem olarak ele alınmasını gerektirmektedir.

Fenomenoloji 'şey'lerin içinde var olan 'gizli öz'ün bilgisine ulaşmaya çalışan bir yöntemdir. İnceleme konusu, doğrudan nesnel realite olmayıp insanın bu realite ile ilişkiye girerken kullandığı bilinç sürecidir. Bu sürecin doğal bilimler ile aynı yöntem kullanılarak kavranabilmesi kesinlikle mümkün değildir ve bu sürece ilişkin bilgiler tüm benzer durumlar için yasalar halinde de genellenemez (Erbaş, 1992, s. 160).

Birçok kavramların ortaya çıktığı günümüz dünyasında insanla ilişkisi bağlamında sanatta da birçok olgu dönüştürülmekte veya yerinden edilmektedir. Kavramların belirli kalıplarla değerlendirilmesi, post süreçlerin us ile olan ilişkisinde ikircikli bir durum yaratmaktadır. Kavramın özsel değerlendirmesi kendisiyle ilişki içerisinde olan diğer konu başlıkları ile ele alınması gerekliliğini doğurmaktadır.

Gerek kültür felsefesi ve gerekse mantık alanında, bunun yanı sıra dil felsefesi ve fenomenolojide önemli ve çok tartışılan konuları, modern sanat kapsamında ele almadan önce, fenomenolojinin kurucusu E. Husserl'de ve varoluşçu felsefede özellikle Heidegger tarafından nasıl ele alındıklarını incelemek gerekmektedir.

Yöntem

Bu çalışmada belge tarama yöntemi kapsamında ilgili literatürün bazı tespitlerine yoğunlaşarak kuramsal-çözümleme temelli bir araştırma gerçekleştirilmiştir. 20. yüzyıl sanat algısının fenomenoloji ile olan ilişkisi bağlamında gerçeklik olgusunun nasıl değerlendirildiği tartışılmıştır.

Husserl Felsefesinden Heidegger Felsefesine Fenomenoloji

Geleneksel felsefenin varlık ve gerçeklik kavramlarında adından bahsettiren fenomen, görüngünün gerçekliğine ilişkindir. Geleneksel felsefede duyular aracılığıyla elde edilmiş olan şeylere güvenilemeyeceği için realiteden bahsetmek gereksizdir. Bu yüzden gerçeklik kalıcı olmalıdır. Öz, varlığa ilişkin olduğu için varlık esastır. Yunan felsefesinin Elea² sisteminde varlık her şeydir; değişiklik, görünüşten başka bir şey değildir. Yani, âlemde hâkim tek bir prensip vardır; bütün âlem tek, değişmez, sabit bir vücuttur.

Geleneksel felsefi anlayışa göre, hakikat yani öz, objektif ve değişmezdir. Oysa, realite, yani fenomen, sübjektif ve değişkendir. Bu durumda öz ile fenomenin taban tabana zıt iki kavram; fenomenin ise 'görünen' değil, sadece bir 'görünüşt'en ibaret olduğu ortaya çıkar (Öktem, 2005, s. 33).

Modern felsefede fenomen Batı felsefesinin aksine gerçeğin kendisidir. Us veya öz varlığın arkasından gelerek türevsel boyutta kalırlar. Husserl açısından fenomenoloji kavramı daha

² Elea, varlığın birliğini esas ve değişmez tek gerçek olarak, değişim ve fazlalığı yadsır. Bu görüşe hâlihazırda ciddi bir direnme ve karşı çıkış, günümüz felsefesine kadar görülmediği açıktır (Güçlü, vd. , 2008, s. 464).

da derinleşmekte ve felsefenin geldiği noktayı olumsuz olarak değerlendirerek fenomene ait araştırmanın artık kendisine dönük olması savunulmaktadır. Bir yöntem olarak ele alındığında ise, mutlak bilgiye ulaşmada alanın daha belirgin çizildiği fenomen, real (gerçek) bir nitelik taşımaktan uzaktır.

Husserl öncesi dönemde Hegel sisteminin çökmesiyle ortaya çıkan boşluğu doldurmaya çalışan Yeni Kantçıların öne sürdükleri görüşlerin etkisiyle hâkim olan görüş bilimsel nesnellikti. Bu dönemde felsefeye bağımsız ve özel bir araştırma alanı olarak bakılmadı. Bunun yarattığı tikanıklığı gören Husserl, araştırma hareket noktasını felsefelerden değil, şeylerden ve problemlerden almalıdır. Bir başka deyişle, fenomenlere (özlerle), şeylere dönmeli görüşüyle söz konusu tikanıklığı gidermeye çalışarak felsefenin alanını belirler. Felsefe artık eski sistemlere veya bilimlere yönelmemeli, felsefenin alanı özler alanıdır (Keskin, 2000, s. 4).

Özne ve nesneye ilişkin durumu ele alan Descartes modern felsefenin başlangıcı sayılmaktadır. Onun özne ve nesneye yönelttiği sorular varlığa ilişkin “öz”ü farklı bir konuma sokarak “öz”ü bilginin alanına dâhil etmiştir.

Bilindiği üzere, Descartes “ben neyim” sorusunu sorarak “öz”ün bir tür analizine girişmiş ve böylece düşüncenin ya da bilincin varlık olarak değerlendirilebileceğini göstermiştir. Fakat Descartes’da “ben” ya da “bilinç”, Husserl’de olduğu gibi, objesine yönelen değil, objesini karşısına alabilen manevi bir varlıktır... Esasında, Descartes’ın da son tahlilde varlık olarak ortaya koyduğu şey, tıpkı Platon’da olduğu gibi “öz” den başka bir şey değildir. Şu halde, Descartes’da da bir paranteze alışı söz konusudur. Ama Descartes’ın paranteze aldığı şey, o şeyin bilgisi iken Husserl’in paranteze aldığı şey, o şeyin kendisidir (Öktem, 2005, s. 42).

Modern felsefenin başlangıcında “öz”, bilginin kesinliği ile değerlendirilirken, Husserl “öz”ü ontolojik olarak değerlendirir ve sorgulamalarını varlık üzerinden yapar. Varlığın anlamından ziyade varlığın kendisinde olduğu gibi kavranması Husserl felsefesinde önemli bir konudur. Husserl bu sayede aslında felsefeye ait sınırları da göstermekteydi. Bu sınırlar içinde var olan mutlak varlık, salt bilinç alanına girerek kendi özünü sunar.

Aslında varlığın bilgidен uzaklaşmasını Husserl kendi gerekçeleriyle ortaya koymaktaydı. Husserl (1997, s. 22) bu konuda “Bilgi, bilinen nesneye uygun düştüğünden nasıl emin olabilir, bilgi nasıl kendi dışına çıkabilir ve güvenilir bir biçimde nesneye ulaşabilir? Gerçekten de doğal bakış için her türlü kuşkunun ötesinde olan mantıksal yasallığın reel anlamı, şimdi tartışmalı ve kuşkulu” olduğunu belirtmektedir.

Husserl felsefesinde açıklık, en büyük amaçtır. Husserl’de “açıklık kazanmak”, tek ve kesin bir biçimde yanıtlanamasa da, açıklık; bir yöntem aydınlatılmasıdır. Husserl’in felsefesinde, “şeylerin kendisine varmaktır, açıklık”. “Şeylerin kendisine dönmek”, Husserl’in tipik çok bilinen bir görüşüdür (İnam, 1995, s. 16).

Algıların sağlayabileceği bilgiye güvenmeyen, bunun ancak “episteme”nin negatif şartı, sanı (doxa) olabileceğini savunan Platon’un aksine Husserl, duyuşsal algı sayesinde apaçıklığa ulaşabileceğini belirtirken, aynı zamanda, “apaçıklık”ın, duyuşsal algılamaya özgü, onun

tekeline olan bir şey olmadığını da ifade etmektedir. Husserl'e göre, genel bir apaçıklık vardır ve bütün bilinç aktlarıyla ilgili olan apaçıklıklar, bu genel apaçıklığın türleridir. Bütün apaçıklıklar birer anlam doludur ve bu bakımdan birbirlerine eşdeğerdir. Duyu verileri, nesnel anlam'a yaptıkları katkı nedeniyle maddesel nesneyi ta kendisi kılmaktadırlar (Öktem, 2005, s. 48).

Esasında bu varlık, Husserl'da, kendi kendisine var olan, kendisinden başka dayanağı olmayan, varlığı dış dünyanın varlığına bağlı olmayan, dış dünya var olmasa da varlığına zarar gelmeyecek olan mutlak öz alanına aittir ve bu alan, aynı zamanda her şeyden önce vardır.

Bu nedenle o, mutlak ve esas varlık alanını oluşturur ve diğer bütün varlık alanları ancak salt bilinç sayesinde var olabilirler. Fakat "salt ben"ün özünü incelemek için fenomenologun başka bir yönteme daha gereksinimi vardır. Bu yöntem, "fenomenolojik tasvir" (description) yöntemidir. Bu yöntem sayesinde fenomenolog, artık, diğer yöntemlerle elde edilmiş olan fenomenlerin (objelerin) alanını inceleme imkânını bulabilir (Mengüşoğlu, 1945, s. 59).

Fenomenolojinin yöntemini iyi anlamak için, Husserl'in felsefesinde geçen ve önemli temel bazı kavramları açıklamak gerekmektedir. Ayrıca Husserl'deki çözümleme "analitik" bir çözümleme de değildir. Husserl felsefesinde temel kavramlar - Epokhe³; bilince verilentelerin kaynağını bulmada, fenomenolojik yöntemin ilk adımı, - reduction kavramı (bu kavram epokhe'den sonra, anlama dönüşmüş nesnelere betimlenmesi) doğrudan görmedir.

Doğrudan görme, duyuşsal, deneysel bir görme asla değildir. Bilincin ilk elde, özgün bir katıksız verdiğini görmedir. Ben, diğer nesnelere gibi bir nesnedir. Nesneye yönelme de bir bilinç yaşantısı yani bilinç aktıdır.

Var olanı kendisinde var olduğu gibi apaçık bir şekilde kavramayı önemseyen Husserl, varlığın kendini gösterdiği için zaten biliniyor olduğu fikrini savunmaktadır. Modern varoluşçular açısından fenomenolojik yöntem, varlığın yapısını göstermekte ve anlamını açık kılmada kullanılmaktadır.

Varlıkbilimde kullanılan fenomenolojik yöntem betimsel bir araç olarak kendini vurgular. Bu yüzden felsefe, fenomenolojik varlıkbilim olarak doğru izahını bulmaktadır. Heidegger fenomeni söz ile bağlamaktadır.

Heidegger'in amacı, insan deneyiminin kökensel verilerine dönmek ve bu verilere, onları oldukları şey kılan kurucu yapıları betimleyerek, kavramsal bir açıklık sağlamaktır. Bu fenomenolojik işlem söz konusu kökensel fenomeni çarpıtan ya da onun kendini göstermesini önleyen tüm olanaklı bilgikuramsal önyargılardan ve a priori sınırlamalardan kurtulmuş olmayı gerektirir (Şen, 2006, s. 207).

³ Epokhe, Yunan Felsefesinde özellikle Kuşkucular tarafından kullanılagelen bir tavır olarak bilinirken, Husserl fenomenolojisinde dış dünyanın gerçekliğine ilişkin "kesin yargının askıya alınması" olarak değerlendirilmektedir (Güçlü, vd. , 2008, s. 476-477).

Bu sebeptendir ki matematik, mantık ve doğa bilimleri kategorileştirme üzerine kurulu olduklarından varlığın anlamını verememektedirler. Varlığı kavramsal olarak ele almak, bir bilgi nesnesi olarak görmek, anlam yerine daha çok betimlemeye dönmektir.

Heidegger, "Varlık'ın anlamı nedir?" sorusunun yeniden sorulması gerektiği üzerinde ısrarla durur; çünkü ona göre, bu sorunun defalarca üstü örtülmüş ve sorgulanan varlık kendini değil, nesnelere ele almıştır. Özellikle Descartes sonrası felsefelerden pozitivizm ve Yeni-Kantçılık, varlığı obje veya nesne olarak sorgulamış ve bilgi açısından tanımlamışlardır. Bilgi açısından ele alınan varlık, varoluşsal yapısını açığa çıkaramaz (Çüçen, 2000, s. 24).

Heidegger varlığın anlamını zaman fenomeni ile birlikte araştırarak varlığın zamansallığını ortaya koyma gayretindedir. Varlığa ait tarihi yok etmek için kullandığı fenomenoloji ise varlığın o zamana kadar kavramlaşmış, soyutlanmış durumuna bir başkaldırıdır. Kavram olarak fenomen birçok anlamla ilişkilendirildiğinden dolayı bulanıktır. "Kendinde kendini görme" durumunda, dış görünüş anlamı, ayrılması gereken esaslardan birisidir.

Görünmek (dış görünüş olarak) fenomenin anlamı içinde kendi kendisini göstermek anlamında olmamasına rağmen, görünmek sadece bir şeyin kendi kendisinin temeli üzerinde mümkündür. Fakat görünüşü mümkün yapan kendi kendisini göstermek değildir. Fenomen, görünüşler değildir fakat görünüşler fenomene bağlıdır (Çüçen, 2000, s. 28).

Fenomenoloji ve Sanat

Fenomenolojinin felsefeyi bilimden çok sanata yaklaştırdığı ileri sürülebilir. Bilimin mutlak ile olan münasebetinden ziyade sanatın muğlak olandan uzaklaşma isteği, varlığın ön plana çıkartılarak 20. yüzyılda kaybedilmiş olan insana duyulan saygı ve güven ortamını sağlamayı planlamaktadır. Felsefe, sanat veya edebiyat alanlarında ortak bir görü'nün mümkün olduğuna inanan Murdoch'a (1964) göre, "...hem felsefe hem sanat, özleri görmeyi, başka bir deyişle, gördüklerimizi yeniden görerek keşfetmek ister ve gerçekten gördüklerimiz ile görünür-dünya hakkındaki önyargılarımız veya kupkuru kavramlarımız arasındaki bağdaşmazlık üzerinde durur (Savaş, 2002, s. 72).

Varoluşa ait tanımsal açıklamaların her alanda yapıldığı 20. yüzyılda gelişen anlayışlarda fenomenolojik bir bakış açısı hâkimdir. Biçimselliğin ardındaki "öz"ü görme adına verilen çaba, aynı anda yalın olarak gerçeği ortaya koymak olarak da adlandırılır. Dahası 20. yüzyılın özellikle ikinci yarısından sonra, yalnızca sinemada değil, sanatın öbür dallarında da aynı yalınlık arayışını, aynı doğallık özlemini görmek mümkündür. Fenomenolojinin "şeylerin kendisine dönmek" ya da "apaçıklık" olarak adlandırdığı şey ile savaş sonrası kuşağın somut ve dolaysız olana duyduğu özlem aynı özlemdir (Savaş, 2002, s.78).

20. yüzyılda her alanda olduğu gibi sanat ve felsefe de farklı arayışlar içine girmiştir. Sanatın insan odaklı yapısı yeniden sorgulanarak "öz"e ait sorgulamalar geliştirilmiştir. Basit bir görüngenellikten uzak, bilince odaklı "öz"e getirilen eleştiriler sanatın farklı bir şekilde değerlendirilmesini öngörmektedir. 20. yüzyılın yaşam gerçeği parçalanmış bir gerçeklik

olduğudur. Yaşam artık sarsılmaz bir bütünlük duygusu içinde algılanamaz hâle gelmiş ve her şeyi tek bir çatı altında toplayacak kuşatıcı bir gerçeğin, bir “öz”ün olmadığı geç de olsa anlaşılmıştır.

Eğer ortada parçalanmış bir yaşam varsa ve sanatçı çağına tanıklık edebildiği ölçüde sanatçı sıfatını hak ederse, onun sanatı, yapıtları, söz konusu bu parçalanmışlığı dile getirecektir. Ancak bu dile gelme, yalnızca yapıtın içeriğinde değil, biçiminde de kendini gösterebilmelidir. Başka bir deyişle, içerik yapıtın biçiminde estetik olarak dışlaşabilmelidir.

Görünüş, anlam olarak ikircikli bir yapıya sahiptir. Birinci anlamda kendisini bilinen yapan şey; ikincisi ise onun kendisini göstermesindeki şey veya kendisini göstermeye işaret eden şey anlamındadır.

Görüntülerin her biri eşit derecede “gerçek”tir ve tüm görüntülerin eşit bir şekilde geçerli olduğu bir dünya da sürekliliği olmayan bir dünyadır. Eğer fenomenolojinin de bilinci bir resim üzerine yöneltilmiş bir projeksiyon aygıtına benzettiği ve hiçbir resme ayrıcalıklı bir değer vermediği ya da her resme eşit derecede değer verdiği hatırlanırsa, süreklilikten yoksun bir dünya ya da yaşam düşüncesi ile, bu düşüncenin sanatın diline nasıl yansıdığını anlamak zor olmayacaktır (Savaş, 2002, s. 80).

Ancak, bu noktada ayrımı belirginleştirmek gerekir; fenomenoloji, aslında “öz”lerin bilimi değil, “öz”ü görülen yapan “bilinç”in bilimidir. Algının ya da bilincin “öz”ünün betimlenmesi sorunu, fenomenolojinin esas konusudur.

Betimlemeyi sanat açısından değerlendirerek geleneksel anlamda bir varoluştansa, geçerlilik iddiasını ussal bir şekilde sınamak, gerçekliğe ilişkin durumu daha da belirginleştirecektir.

Sunulan anlam bakımından öz yerine bir gerçek olarak özün değerlendirilmesi 20. yüzyılın ilk çeyreğinde ortaya çıkmış sanat hareketlerinde bariz şekilde görülmektedir (Görsel 1). Gördüğümüz şekliyle algıladığımız dünyanın bilinçle ilişkiye girerek algılanmasından dolayı ortaya çıkan öz, asıl öz olarak kabul edilmemektedir. Belki bu açıdan fenomenoloji ile 20. yüzyılın ilk çeyreğinde ortaya çıkan gerçeküstü sanat anlayışı ile ciddi köprüler kurduğu iddia edilebilir. Gerçeküstü anlayışın otomatik yazı yöntemi, düşüncedeki bütün bağların çözümlenerek, imgelerin kâğıt üzerinde birbirinden bağımsızca hareket ettiği yazı yazma yöntemi ile fenomenolojinin bilinen dünyayı bir tarafa bırakıp bilinç yaşantılarına geçişi benzer hatta birebir aynı şeylerdir.

Gerçeğe ilişkin algılamamızın daha da farklı bir hâl aldığıın göstergesi 20. yüzyıl sanatsal yaratıları kavramlar üzerine bilinen sorgulamaların yerinden edildiği bir süreçtir. Biçim önemsenmemekte (salt olan biçim-den kastedildiği varsayılırsa) öz belli kavramlarla yeniden ele alınmakta ve hatta sanat denilen bir olgudan bahsedilmemektedir. Sanatçının nesne ile kurduğu diyalogda nesne, içselleşerek bilincin dâhilinde yeniden ortaya çıkmakta ve bu durum öz’e ilişkin sorgulamaları daha farklı bir boyuta getirmektedir.



Görsel 1. Rene Magritte, 1936, Otoportre / Clairvoyance (Self Portrait). V.B. Borjen. Erişim: 04.06.2015, <http://borjen.tumblr.com/post/92770663690/rene-magritte-clairvoyance-self-portrait>

Gerçeğe ilişkin algılamamızın daha da farklı bir hâl aldığıнын göstergesi 20. yüzyıl sanatsal yaratıları kavramlar üzerine bilinen sorgulamaların yerinden edildiği bir süreçtir. Biçim önemsenmemekte (salt olan biçim-den kastedildiği varsayılırsa) öz belli kavramlarla yeniden ele alınmakta ve hatta sanat denilen bir olgudan bahsedilmemektedir. Sanatçının nesne ile kurduğu diyalogda nesne, içselleşerek bilincin dâhilinde yeniden ortaya çıkmakta ve bu durum öz'e ilişkin sorgulamaları daha farklı bir boyuta getirmektedir.

Gerçekliği sadece bizim duyarlığımızın dışında, kendi başına var olan bir dış dünyaya indirgememeliyiz. Bizim duyarlılığımızın dışında kendi başına var olan şey maddedir. Oysa gerçeklik, insanın yaşantı ve anlayış yeteneğiyle katılabileceği sayısız ilişkileri kapsar. (...) Bu gerçekliği çok az sanatçının bireysel ve toplumsal görüşü belirler. Gerçekliğin bütünü özne ve nesne arasındaki bütün ilişkilerin toplamıdır; (...) Yalnız olayların değil, bireysel yaşantıların, düşlerin, sezgilerin, heyecanların, hayallerin toplamıdır (Fischer, 1993, s. 114-115).

1930'larda fenomenoloji sanat anlamında bütün yaratılarda kendini iyice gösterirken eleştirel anlamda kaynaklarını Marksizm ve Benjamin'den almaktadır. Sanatın yaşamın, alışılmışın dışına çıkma arzusu gerçeküstü sanat anlayışında kendini net bir şekilde ifade etmekteydi.

Husserl'in yaşam dünyası⁴ olarak da vurguladığı, sanatçının bilinen ve bilinmeyen gerçeklere ilişkin sezgisinden ibaretti. Şeylerin anlatımı, yüzeysel olmaktan çok bilinçten geçirilerek kurgulanması anlamına gelmekteydi. Toplumsal sıkışmışlığın, yaşanan savaşların ve küresel krizin getirdiği umutsuz çehre, insanın varlığına karşı duyduğu nefreti perçinleştirerek bu olumsuz görüntünün arkasında başka bir görüntünün olabileceği anlayışını doğurduğu açıktır. Burada kesin olan gerçeğin arkasında başka bir kesinliğin olabileceği, bilimsel olanın unutabileceği alanı sanat ve felsefenin ortaya çıkaracağı ümidi doğmuştur.

Eğer bir bilim adamı, hiç olmazsa düşünen ve yenilikçi bir bilim adamı olarak konusunun varlığını düşünürse, felsefeye yapacak ne kalır? Niçin onu bilim adamına bırakır? Çünkü Heidegger bilim adamının birçok bilim alanı arasından sadece birisiyle ilgilenmesi gerektiğini iddia eder; bir bilim adamı olarak o projelerinin yer aldığı arka plana aldırılmaz, objeler ve her gün güvendiğimiz fakat birlikte teorik bilimlerin gözden kaçırdığı aşına olduğumuz şeyler, diğer bilimlere bırakılır (Çüçen, 2000, s. 118).

Gerçekliğe ilişkin sorgulamalar gerçeküstücülük hareketinin sonrasında gelen soyut dışavurumculukta ise, gerçek nesnenin temsilinin dâhi olmadığı sadece sezgisel renk ve şekil algısına dayanmaktadır (Görsel 2). Özün kendini görülür hale getirmesinde konular yer değiştirmiş öz ve nesne diyalektiğine dayandırılmış sanat, yavaş yavaş sanat-sanat ikileminde çözülmeye uğraşmıştır.



Görsel 2. Jackson Pollock, 1950, Bir: Numara 31 / One: Number 31. Jackson-Pollock. Erişim: 12.06.2015, <http://www.jackson-pollock.org/one-number31.jsp>

Gerçekliğe ait nesne pop sanatlar alanına dâhil edildiğinde günlük yaşamdaki dokunulur oluşu açıklanmak istenir (Görsel 3). Nesnenin ussal bir anlatımla kavramsal ve gerçeklik boyutları arasındaki 'gerçek' sorgulanmıştır. Bu uğraş dönüştürülen nesneyi yeni bir bağlama taşımakta söz yerindeyse nesne yeniden üretilmektedir.

⁴Yaşam dünyası: Husserl yaşam dünyasını *Erfahrung und Urteil*'da (EU) tüm doğanın saltık taşıyıcısı olarak niteler; o cisimler evrenidir ve onların zaman ve uzam formlarını taşır. Uzamsal - zamansal tüm doğa olarak dünya, hiçbir zaman tözsel olarak tam algılanamaz; doğanın deneyimi ancak önceden yapılmış tek tek beden deneyimlerinde temelini bulur. Yaşam dünyası "yapılmış", olmuş bir dünyadır. Husserl burada açıkça bir "dünya tarihi"nden söz etmektedir (Husserl, 1995, s. XXIV).



Görsel 3. Claes Oldenburg, 1962, Zemin Kek / Floor Cake. Wikiart. Erişim: 12.11.2015, <http://www.wikiart.org/en/claes-oldenburg/floor-cake-1962>

Bilinç ve kavram üzerinden sorgulamayı ve sanatın kendisini kendisinde görme durumunda kavramsal sanat hareketi, aslında gerçekliğe ilişkin en radikal soruları yöneltmiştir. Sınırların zorlandığı bu süreçte her şey bir deneye dönüşmektedir (Görsel 4). Postmodernin ve neo-avangardın taşıdığı gerçeklik buydu. Yorumun öne çıkması ve güç kazanması da bu sebeptedir. Felsefe eğer yorumlama demek anlamını taşıyorsa, felsefeyle sanat arasındaki bağı koparmaktan söz etmek olanaksızdı (Kahraman, 2005, s. 25).



Görsel 4. Marcel Broodthaers, 1965, Beyaz Dolap ve Beyaz Masa / Armoire blanche et table blanche (White Cabinet and White Table). Moma. Erişim: 15.11.2015, <http://www.moma.org/calendar/exhibitions/1542>

Sonuç

Felsefi bir sorgulama ve yöntem olarak fenomenoloji, sanattaki gerçek, öz ve varlık algısındaki birlikteliği, günümüz açısından hâlâ sorgulamaktadır.

Sanat yapıtının varlıksal nedeni geleneksel doğrultuların dışında, artık bir kavramdır. Sanatsal üretim sadece bir nesnel üretim olmaktan öte bir kavram üretimidir. Salt bir gerçeklikten öte kavramsal gerçeklik, nesnenin öznel tasarruflarla (nesnel dünyanın öznel yansıması olarak imge) gündeme gelmektedir. Baudrillard'ın belirttiği gibi nesne, geleneksel anlatımlarda ve sanatlarda sadece insana bağlı bir gerçeklik iken günümüzde gerçeğin ne olduğu, nerede olduğu sorusu daha çok sorulur olmuştur (1989, s. 37).

Artık sanatsal anlamda bir gerçeklik var mı ya da yok mu bilinmez ama artık imgeselleşmiş şeyin aynı zamanda mitikleştiğini vurgulamak gerekmektedir. Bu nedenle öz'ün salt görüngülerden öte bir şey olduğunu günümüzde de sorgulamaya devam ettiği gibi, gerçeklik de kendisine ait argümanlarını her zaman sorgulayarak gerçekliğin ta kendisi olma yolundadır.

Kaynakça

- Baudrillard, Jean. (1989). Pop Art An Art of Consumption. Erişim:21.06.2015, <http://courses.arch.ntua.gr/fsr/128183/ baudrillard%20pop%20art%20an%20art%20of%20consumption.pdf> (13.07.2015)
- Çüçen, A. Kadir. (2000). *Heidegger'de Varlık ve Zaman*. Bursa: Asa Kitabevi.
- Erbaş, Hayriye. (1992). Sosyolojide Fenomenoloji. *Araştırma Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Felsefe Bölümü Dergisi*, 14, s. 159-166.
- Fischer, Ernst. (1993). *Sanatın Gerekliliği* (C. Çapan, Çev.). Ankara: V Yayınları.
- Güçlü, A., Uzun, S., Uzun, E., Yolsal, H. (2008). *Felsefe Sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Husserl, Edmund. (1995). *Kesin Bir Bilim Olarak Felsefe* (T. Mengüşoğlu, Çev.). İstanbul:YKY.
- Husserl, Edmund. (1997). *Fenomenoloji Üzerine Beş Ders* (H. Tepe, Çev.). Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- İnam, Ahmet. (1995). *Edmund Husserl Felsefesinde Mantık*. Ankara: Vadi Yayınları.
- Kahraman, H. Bülent. (2005). *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri*. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Kant, Immanuel. (1995). *Gelecekteki Her Metafizikçe Prolegomena*, (I. Kuçuradi, Y. Örnek, Çev.). Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu.
- Keskin, Mesut. (2000). Husserl'in Fenomenolojisine Giriş. Kaygı: *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Felsefe Dergisi* ve FLSF, 1, s. 4-6.
- Mengüşoğlu, Takiyettin. (1945). Fenomenoloji Felsefesi. *İstanbul Üniversitesi Felsefe Arşivi Dergisi*, 1/1, s. 47-74.
- Murdoch, İris. (1964). *Sartre Yazarlığı ve Felsefesi* (S. Hilâv, Çev.) İstanbul: De Yayınevi.
- Öktem, Ülker (2005). Fenomenoloji ve Edmund Husserl'de Apaçıklık (Evidenz) Problemi. *Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi*, 45/1, s. 27-55.
- Savaş, Hakan. (2002). Fenomenolojik Bakış ve Sinema. *Kurgu Anadolu Üniversitesi İletişim Bilimleri Fakültesi Uluslararası Hakemli İletişim Dergisi*. 19, s. 67-83.
- Şen, Serdar. (2006). Heidegger Felsefesinde Fenomenoloji, Varlıkbilim ve Tarih. *Çağdaş Türk Tarihi Araştırmaları Dergisi*, 6/13, s. 205-215.

PREFABRİKASYONUN TARİH İÇERİSİNDEKİ GELİŞİMİ AND MEKAN BİÇİMLENİŞİNE ETKİSİ

DEVELOPMENT OF PREFABRICATION IN HISTORY AND EFFECTS ON FORMATION OF INTERIORS

ARŞ.GÖR. MELİH KURNALI

Kırıkkale Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü
melih_kurnali@windowslive.com

Öz: Prefabrikasyon binlerce yıllık geçmişe sahip bir yapım yöntemidir. Tarih boyunca birçok farklı disiplin içerisinde uygulama alanı bulan prefabrikasyon tekniği, iç mimarlık alanında temel bir tasarım ya da uygulama aracı olarak yer almamıştır. Aslında iç mimarlığın kendi dinamiklerini oluşturan yaklaşımlarının etkisini kabul etmeden prefabrikasyon tekniğinde gelişim mümkün değildir. Bu doğrultuda çalışmanın amacı prefabrikasyonun gelişim süreci içerisinde iç mekan biçimlenişi ile kimi zaman doğrudan kimi zaman da dolaylı olarak kurduğu ilişkilerin dönüm noktalarını tanımlayabilmektir. Çalışmada, prefabrik yapım tekniğinin başlangıcı kabul edilen, ve bu tekniğin mantığı doğrultusunda oluşturulmuş yapısal elemanlardan başlanarak günümüze kadar tarihsel bir yol izlenmiştir. Çalışma, temelde prefabrikasyon teriminin bir yapım yöntemini tariflediği dönem olan modernizm dönemine odaklanmıştır. Bu nedenle yöntemin gelişimi erken modernizm, modernizm ve modernizm sonrası dönem olmak üzere üç başlık altında incelenmiştir. Bu tarihsel yaklaşım ile mekan biçimlenişi için dönüm noktası sayılabilecek yapılar, mekanlar ve yapısal çevreler incelenmiş, böylece tarih içerisinde iç mekan biçimlenişinde prefabrikasyonun etkisinin saptanmaya çalışılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Prefabrikasyon, Tarihsel Gelişim, İç mekan biçimlenişi, İç mekan, Modernizm.

Abstract: Prefabrication as a construction method has a deep history of thousands of years. During its history, it was valued by a large number of different disciplines but it's as a basic design or application tool for interior architecture and seem to be ignored. Actually, development is not possible in prefabrication without thinking the impact of its own dynamics

of interior architecture. In this framework, the aim of the study is to identify the milestones of relationship between interior formation and prefabrication in the development process of this construction method. In this study, a historical path is drawn from the earliest example constructed by the logic of the technique to nowadays. Fundamentally, this study was focused on modernism in which prefabrication as a term directly describes a construction method. For this reason, the development of the method is examined under three headings – early modernism, modernism and after the modernism. By the help of this historical approach, the buildings, spaces and built environments considered as milestones are examined; thus, the effect of prefabrication on the formation of interiors tried to be determined in improvement process of the technique.

Keywords: Prefabrication, Historical Development, Formation of interiors, Interior, Modernism.

1. Giriş

Prefabrik yapım teknikleri günümüzde oldukça farklı yöntemlerle uygulanmakta ve inşaat sektöründe yaygın olarak kullanılmaktadır. Bu durum, yapım tekniğinin tarih içerisinde geçirdiği aşamaların günümüz biçimleniş teknolojilerine uyumu sonucudur. Aslında prefabrikasyonun, günümüzdeki anlamında kullanımı çok da eskiye dayanmamaktadır. Ancak, mevcut mimarlık tarihi, mekan üretme ve mekan biçimlenişi üzerinden yeniden okunduğunda, bu mantığa sahip yapım geleneği, insanlığın yerleşik hayata geçişine ve medeniyetlerin ortaya çıkışına kadar dayandırılabilir. Mevcut literatürde, yapım tekniği sıklıkla mühendislik alanlarında konu edilse de iç mekan biçimlenişine etkisi yadsınmaz. Mekan üretimine katkısı dolayısıyla prefabrikasyon tekniğinin tarihsel gelişimindeki önemli olgulara ve bu olguların iç mekan biçimlenişindeki rollerini değerlendirmek, iç mimarlık disiplininin alan sınırlarını çizebilmek adına önemli hale gelmiştir. Prefabrikasyonun ortaya çıkışından başlayarak izlenen gelişim süreci içerisinde, bu yapım tekniği önemli mimarlar tarafından irdelenmiş, deneysel çalışmalara, yenilikçi ve teknoloji entegreli ürünlerin tasarlanabilmesine olanak sağlamıştır. Bu çalışmanın amacı; prefabrikasyon tekniğinin mimarlık alanında geçirdiği gelişim sürecini incelemek ve bu sürecin iç mekan biçimlenişine açısından önemini anlamaya çalışmaktır. Bu yolla prefabrikasyonun ürettiği iç mekanlar irdelenecek ve tekniğin sahip olduğu mekan yapma potansiyeli üzerinde durulacaktır. Buna göre çalışma, öncelikle prefabrikasyonun ortaya çıkışını ve bir yapım tekniği olarak ilk defa ele alınması üzerine bir irdeleme ile başlamıştır. Ardından prefabrikasyonun ilk örnekleri üzerinde durulmuş ve yapım mantığının bir inşa yöntemi olarak anılmasının ilk defa modernizm dönemine rastladığı görülmüştür. Bu sebeple prefabrikasyon için modernizm bir milat olarak kabul edilmiştir. Böylece çalışmanın ilerleyen bölümleri erken modernizm, modernizm ve modernizm sonrası dönem olarak üç alt başlığa ayrılmıştır. Seri üretimin giderek daha fazla önem kazandığı ve bireysel üretim teknolojilerinin geliştiği günümüz dünyasında, bu sistemlerin mekansal açıdan değerlendirilmeleri ve mekansal üretim içerisindeki tanımlarının netleştirilmesi, iç mimarlık disiplininin kendi öz bilgisini üretmesi açısından büyük önem taşımaktadır.

2. Prefabrikasyon Tekniğinin Ortaya Çıkışı

Prefabrikasyon yapım tekniğinin uygulamaya konmuş ilk örneği milattan önce 3800'lerin başında İngiltere Somerset'te yapılmış olan "Sweet Track" isimli yükseltilmiş yol olarak düşünülmektedir (Schneidermann, 2012, s. 8). Bu yol, prefabrik kütük parçalarının uygulanacak alanda birleştirilmesi ile oluşturulmuş ilk prefabrik yapım olarak kabul edilmektedir.

1995 yılında başlayan kazılarla Anadolu'da Göbeklitepe yerleşiminin ortaya çıkarılması ve buradaki yapıların incelenmesi sonucu prefabrikasyonun doğduğu yer olarak Anadolu'nun öne çıktığı görülmüştür. Bu keşiften sonra mevcut yazında prefabrik yapımın kökeninin medeniyetlerin de başlangıcı olan Anadolu'da başladığı öne sürülmüştür (Ataköy, 2014, s. 17). Göbeklitepe'deki insan toplulukları geometrik daire şekilli plan üzerine yerleştirdikleri insanı stilize eden "t" biçimli sütunlarla yapılar inşa ederek tarihin ilk prefabrik yapısını inşa etmişlerdir.



Görsel 1. Göbeklitepe. Erişim: 12.07.2016, <http://arkeolojihaber.net/tag/gobekli-tepe/>

Bölgede, prefabrikasyon yöntemi ile tasarlanarak inşa edilmiş çok sayıda antik yapıya rastlanmıştır. Bu sebeple, bu teknikle yapılmış birçok yapının halen keşfedilmediği düşünülmektedir (Ataköy, 2014, s. 16). Oldukça eski bu yapıların keşfine rağmen yapım malzemelerinin ve çoğu yapının günümüze ulaşamaması gibi sebeplerden ötürü prefabrik yapıların ilk örneklerine dair kesin bilgiye ya da yargılara ulaşmak mümkün değildir. Bu sebeple yapım tekniğinin geçmişi çoğunlukla Endüstri Devrimi'ne ve sonrasına dayandırılmaktadır.

Makineleşmenin her türlü üretim biçimi üzerine etkisinin oldukça yoğun olarak gözleendiği, Endüstri Devrimi olarak adlandırılan dönem, seri üretimin yaygınlaşması için dönüm noktası olmuştur. Prefabrikasyon yapım tekniği, her ne kadar Endüstri Devrimi sonrasında yaygın olarak kullanılmaya başlasa da bu dönem öncesinde de prefabrik yapım mantığına

sahip örnek niteliğinde yapılar bulmak mümkündür. Çalışmanın bir sonraki bölümünde prefabrikasyon mantığının tarih içinde nasıl geliştiği ve farklı uygulamalarda nasıl gerçekleştirildiği, tarihsel bir inceleme ile tanımlanmaya çalışılacaktır. Bu inceleme bir yapım tekniğinin mimarlık yazınında çizdiği yolu ve mekan biçimlenişine olan etkisini keşfetmeye yönelik olarak yapılmıştır.

2.1. İlk Örnekler

Prefabrikasyonun tarihsel gelişiminde teknik açıdan önemli ilk aşama, İngiliz balıkçılık kolonileri tarafından Amerika Birleşik Devleti'ne gemilerle getirilen ahşap panellerle oluşturulan yapılardır (Moma, 2008, s. 41). Yapı elemanlarının önceden üretilme fikri, bu şekilde 17. yüzyılda ABD'ye göç eden İngilizlerin, ahşap çerçeveli duvar elemanlarını kullanmalarıyla yaygınlaşmıştır (Balloon Frame- ahşap çerçeve yöntemi). Yoğun kolonileşme hareketleri bu tip yapıların üretiminin artmasına ve dünyanın birçok yerine yayılmasına olanak vermiştir. Bu türden yapılar, 18. yüzyılda daha çok askeri amaçlarla kullanılmıştır. 19. yüzyılda ise ABD'de üretilen ahşap prefabrik konutlar, salgın hastalıklarda, afetlerde ve savaşlarda kullanılmak üzere geliştirilmiş ve büyük bir kısmı 1. Dünya Savaşı'nda Kızıl Haç tarafından üretilmiştir (Ayaydın, 1981, s. 22-23). Tüm bu uygulamalar gerçekleştirilirken yapım teknolojisinin teorik altyapısına yönelik çalışmalar da başlamıştır. Mimar ve yazar George Godwin (1836) tarafından hazırlanan ilk teknik makale "The Nature and Properties of Concrete and Application to Construction up to The Present Period" yayınlanmıştır. Tekniğin yanında konunun teorik alt yapısının oluşturulması prefabrikasyon kullanımını teşvik eden önemli bir adımdır (Tümer, 2006, s. 1). Prefabrikasyon, zaman ve maliyet açısından avantajları ile ABD'nin hızla artan nüfusu için en iyi konut üretim çözümü olarak görülmüştür. Ancak kullanım alanının genişlemesini, yepyeni bir malzeme olan çimento ve betonun üretilmesine borçludur. 1848-49 yıllarında Bahçivan Monier'in çimento, kum ve demiri bir araya getirerek ürettiği çiçeklikler yapı sektörüne ve prefabrikasyona yepyeni bir malzeme olan betonarmeyi kazandırmıştır (Ayaydın, 1981, s. 22-23). Londra'da 1851 yılında 1.Dünya Fuarı için kurulmuş ve modernizmin başlangıç ürünü olarak anılan Kristal Saray yapısına kadar prefabrikasyon tekniği beton kullanılarak ilerlemiştir.

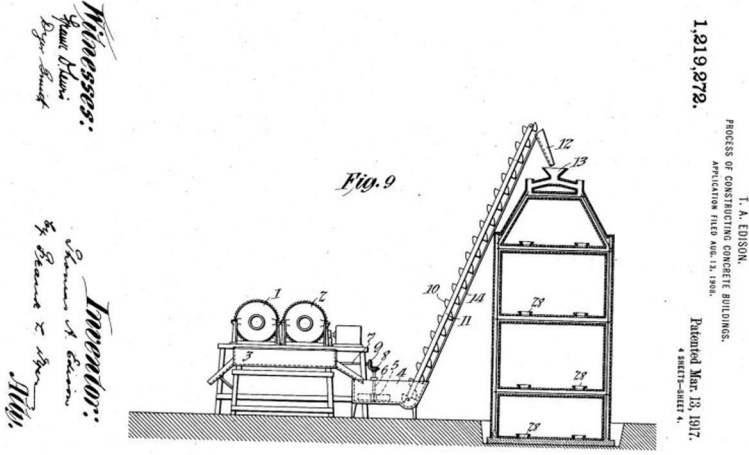
Prefabrikasyon bir yapım mantığı olarak milattan önceki yıllarda dahi kullanılmış olmasına rağmen; bir kavram olarak ortaya çıkışı ve yapım sisteminin "prefabrikasyon" adı ile anılması, bu tekniğin, bina parçalarının ön üretimine dayanan bir endüstri olduğunun anlaşılmasına, yani 1930'lara rastlamaktadır (Herbers, 2004, s. 82-87). 30'lu yıllar ile prefabrik bir yapı üretim mantığı olarak ele alınmaya başlanmış ve onu konu alan teknik çalışmalar, uygulamada ve yazın alanında olmak üzere hızlanmıştır. Modernizmin zirvede olduğu bu yıllarda, yapı teknolojisinde gerçekleşen seri üretim mantıklı bu yöntem, modernist mimarlar tarafından böylelikle dikkate alınmış ve gelişimini hızla devam ettirmiştir. Bahsedildiği gibi modernizm dönemi içerisinde, prefabrikasyonun yapım terminolojisi içine girmesi, onun kendi tarihi için bir dönüm noktası niteliğindedir. Prefabrikasyon, bu tarihten sonra

mimarlar tarafından ele alınmaya ve profesyonel anlamda geliştirilmeye başlanmıştır. Bu sebeple çalışma içerisinde prefabrikasyonun tarihi, erken modernizm, modernizm ve modernizm sonrası dönem olarak üç bölümde incelenmiştir.

3. Erken Modernizm Dönemi

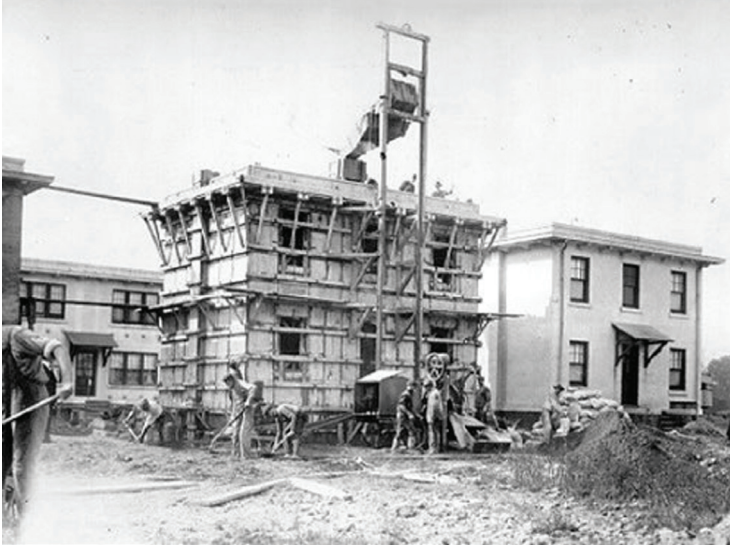
1930'lu yıllarda prefabrikasyon terimi, ön üretimli yapım türünün adı olarak kullanılmıştır. Başka bir deyişle, prefabrikasyonun bir terim olarak mimarlık disiplini içerisinde kullanılmaya başlanması 1930'lu yıllara denk gelmektedir. Ancak 30'lar öncesinde prefabrik mantığı ile inşa edilmiş olan Kristal Saray, prefabrikasyon yapıların ilk örneği olarak kabul edilebilir (Koca, 2015, s. 130). 1850-51 yıllarında Londra'daki dünya fuarı için Joseph Paxton tarafından tasarlanan Kristal Saray yapısı; modüler ızgara plan sistemine (aralarındaki mesafe yaklaşık 244 cm) bağlı, standart, önceden üretilmiş, eşit çaplı kolonlar ile inşa edilmiştir. Yapının montaj süresi dört ay sürmüştür. 1854'te demonte edilerek Sydenham'a götürülmüştür. Orada tekrar birleştirilen yapı, 1936 yılında çıkan bir yangın sonucunda yıkılmıştır (Ayaydın, 1981, s. 22-23). Kristal Saray yapısından sonra 1887-89 yılları arasında Paris'teki Dünya Fuarı için Gustav Eiffel tarafından Eiffel Kulesi inşa edilmiş ve yapı fuar sonrasında da sökülmeyle günümüze kadar ayakta kalmıştır. Eiffel Kulesi'nde malzeme olarak demir kullanılmış ve 300 metre yüksekliğindeki yapının montajı 26 ay sürmüştür. Yapının prefabrik yapı elemanlarından üretilmiş olması ile bu sürede monte edilmesi, dönemi için rekor sayılabilecek bir süredir (La Tour Eiffel, 2010). Bahsedilen yapıların genelinde prefabrikasyon teknolojisinin strüktürel ve malzemeye yönelik özellikleri üzerinde durulmuştur. Bahsedilen dönem; yapım teknolojileri ve onların geliştirilmesine yönelik bir yarıç içinde geçmektedir. Bundan dolayı iç mekan kurgusu için dikkate alınan özellikler; daha çok geniş açıklıkların geçilebilmesi ve yüksek mekanların oluşturulabilmesine yöneliktir. Prefabrikasyonun yenilikçi yöntemlerle kullanıldığı bir diğer yapı, 1888 yılında Şikago'da inşa edilen ilk gökdelen yapısı olan Home Insurance binasıdır. Strüktürel yapı malzemesi olarak çelik iskelet, cephesi için ise taş kullanılmıştır. Bu yapıda yenilikçi olan yaklaşım cephede giydirme prefabrik cephe elemanlarının kullanılmasıdır.

Kent ölçeğinde, çoğunlukla kamusal yapıların yapım tekniği olarak kullanılan prefabrikasyon tekniği, 19. yüzyılın başlarında konut yapılarının gerçekleştirilmesinde de kullanılmaya başlamıştır. Endüstriyel gelişmeler, hızla gelişen teknoloji ve üretim sistemlerindeki değişim, insanların çalışma biçimlerini de değiştirmiştir. Bu yenilikler, sosyal hayatı da kökten değiştirerek insanların şehirlere hızla göç etmesine ve bunlardan kaynaklı konut yetersizliğine sebep olmuştur. Endüstri ürünleri için pazar arayışı, kolonicilik faaliyetleri göçleri hızlandıran diğer etmenlerden olmuş ve konut üretimi, bu dönemlerde önem kazanmıştır. Konut yapımının hızlandığı 1900'lerin başında balon çerçeve kalıpları beton ile doldurularak kullanılmış, bu teknik konut inşasında yeni bir yaklaşım sergileyerek tek dökümlü beton sistemini (single pour concrete system) ortaya çıkarmıştır (Moma, 2008, s. 42).



Görsel 2. Edison'un tek dökümlü beton sisteminin patent çizimi, 1917. Erişim: 12.07.2016, http://www.slate.com/blog/the_vault/2013/06/14/thomas_edison_the_inventor_s_patent_for_the_construction_of_all_concrete.html

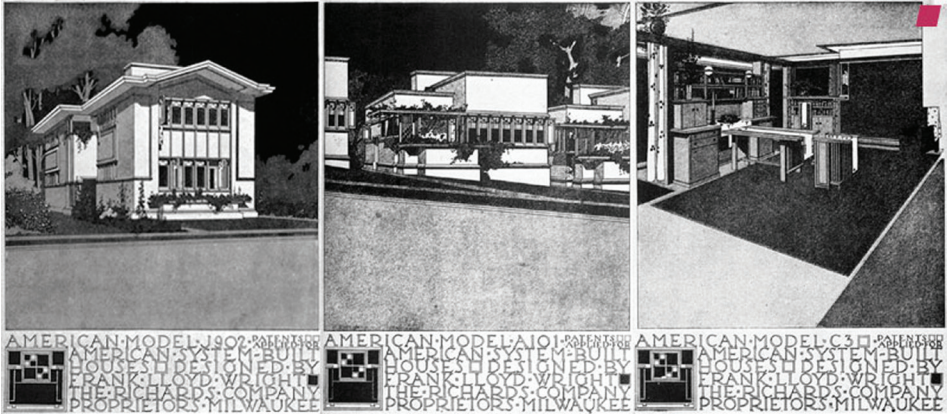
Tek dökümlü beton sistemi ile çok katlı yapıların üretilmesi kolaylaşmaya başlamıştır. Bunun ötesinde sistem, kalıp oluşturulması işlemi ardından gelen süreçleri hızlandırmıştır. Tek dökümlü beton sistemi, mekan kurgusu için de büyük önem taşımaktadır. Beton ile geniş açıklıkların geçilebiliyor oluşu, daha büyük iç mekan hacimlerinin oluşturulabilmesine olanak sağlamıştır. İç mekânlardaki geniş açıklıklar, tasarıma esneklik katmaktadır. Kesintisiz geçilebilen uzun mekansal boşluklar, mekan örüntüsü oluşturmada tasarımcıya ve kullanıcıya önemli özgürlükler tanımaktadır. Tasarımcı, mekânı hareketli panellerle ayırabilir ve mekânların kullanıma göre hacimsel değişimlerini, kullanıcıya bırakabilmektedir. Böylece, ayırıcı duvarlara yönelik yeni anlayışlar ve sistemler de beraberinde gerçekleşmiştir. Bu gelişmelerle teknik anlamda ele alınan ayırıcı sistemler, dönem dönem gelişim göstererek, ünlü mimarların tasarımlarında da karşımıza çıkmıştır. Tüm bunlar prefabrik sistemlerin iç mekân biçimlenişine olan doğrudan etkisini göstermektedir. Aynı zamanda tek dökümlü beton sistemi, uygulamada sağladığı avantajlar ile yeni formların mekân kurgusunda kullanımına da olanak sağlamıştır. İç mekânlar için genellikle doğrusal biçimli mekân örgütlenmesi, sistemin avantajları sayesinde eğrisel formlara da kavuşmuştur. Yeni formlar da, sirkülasyon alanları ve hacimsel sınırlamalar içerisinde, mekân örüntüsüne dinamizm katmıştır.



Görsel 3. Edison National Historic Site. Tek dökümlü beton sistemi ile yapılan konutlar. Erişim: 12.07.2016, <http://www.neatorama.com/2008/02/11/10-fascinating-facts-about-edison/>

Çeşitli malzemeler ile yapım tekniklerinin geliştirilmesinden sonra mimarlık disiplini içerisinde prefabrikasyon, seri üretim ve endüstriyel yapım teknikleri, hem tasarımların ana düşüncelerini, hem de yapı üretimi içerisinde sıklıkla kullanılmaya başlamıştır. Dolayısıyla prefabrikasyonun profesyonel kullanımı ve uygulama alanı genişlemeye başlamıştır. Modernizmin ilk ortaya attığı fikirler temelde biçim-işlev uzlaşmasını gerçekleştirmek olarak görülmektedir (Koca, 2013, s. 88). Ancak kuramsal açıdan modernizmin manifestosu; akla yatkınlık, işlevini yerine getirmeye yönelik olan ve formun da bunu desteklediği, verimlilik için belirli standartlar belirleme çabasını içermektedir. Bu fikirler endüstriyel üretim ile oluşturulmuş bir çok yapım ve ürün ile desteklenmiştir. Verimlilik fikri o kadar ön plana alınmıştır ki, bu amaçla yapılmış olan makineler de estetik ürünler olarak ele alınmıştır. Otomobiller, türbinler, uçak ve benzeri araçlar işlevlerini direkt yansıtan biçimleri ile estetik ürünler olarak benimsenmiştir. Makinelerin üretimlerindeki fabrikasyon mantığı ve seri üretim bantlarının yapı sistemlerine uyarlanması fikri, yapı sektöründe ciddi bir ilgiye konu olmuştur. Yapıya seri üretim mantığını uyarlama fikri, dönemin şartları ve sosyal olayları ile oldukça uyumlu bir haldedir. İlk Modernistler, prefabrik yapıları manifestolarının ve reform programlarının merkezine koymuşlardır. Prefabrik yapım yöntemlerini mimari içerisinde önemli noktaya getiren mimarlardan ilki olan Walter Gropius, 1909 yılında seri üretimin ve prefabrikasyonun gerçekleşmesi için, konut üretiminde kullanılacak standart bir duvar elemanının üretilmesini teklif etmiştir (Ayaydın, 1981, s. 22-23). Bu teklifin iç mekan örüntüsünün oluşturulmasında, ekonomik sebeplere odaklandığı varsayılabilir. Dönemin konut üretimi ihtiyacı, ekonomik temelli bir tasarım anlayışı benimsenmesine sebep olmuştur. İç mekanda minimalizm akımının ön plana çıkması ve fonksiyon odaklı ve estetiğin fonksiyonların ne kadar işlediği ile ölçüldüğü bir dönemin ortaya çıkışı da tüm bunlara bağlanabilir.

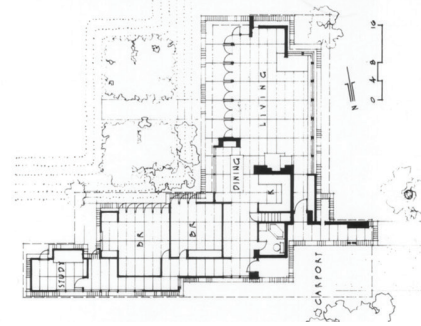
Seri üretim tekniklerine odaklanan bir diğer mimarlardan olan Frank Lloyd Wright ise Amerikan Sistem Konut Yapıları (ya da Amerikan Hazır Kesim Sistemi) adıyla anılan projenin, seri konut üretim hattını sistematize etmek için 1911-17 yılları arasında 900'den fazla çizime sahip bir proje serisi hazırlamıştır. Bu ölçüde varyasyonun düşünülmesi prefabrikasyona yönelik eleştiriler ile ilişkili olarak algılanabilir. Kanıtlanmak istenen üretilen sınırlı sayıda ki parçalar ile farklı birçok mekanın tasarlanabileceğini göstermektir. Parçalar fabrikada kesildiği için şantiye marangozuna ihtiyaç duyulmamakta, böylece yapı üretim zamanı ve işçilik maliyeti azalmaktadır. Uygulanmamış bir proje olmasına rağmen mimarın tasarladığı Usonian Evleri için iyi bir başlangıç çalışması olmuştur. Usonian Evleri, Wright tarafından doğrudan prefabrik bir yapı olarak ele alınmamıştır, ancak Wright'ın kullandığı standart malzemeler ve uygulama biçimi prefabrikasyon kullanımı ve mekan oluşturma açısından büyük bir potansiyele sahiptir (Smith, 2010, s. 31).



Görsel 4. Frank Lloyd Wright, 1911, Amerikan Sistem Konut Yapıları çizimleri. Erişim: 12.07.2016. http://www.mediaarchitecture.at/architekturtheorie/broadacre_city/2011_asbh_en.shtml

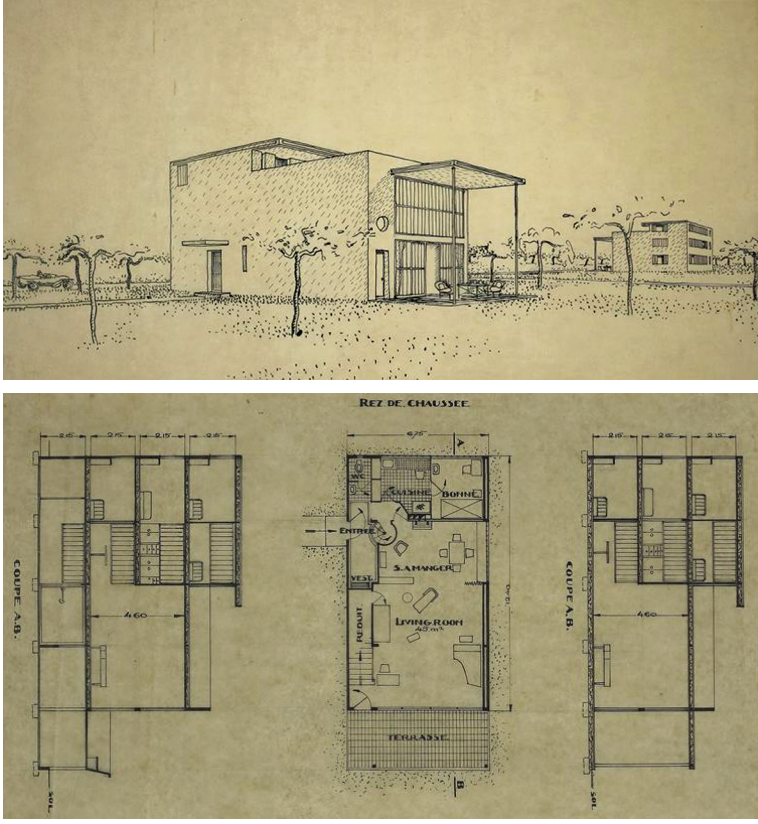
Wright'ın Usonian Evleri ortalama bireyler için ortalama seviyede konut üretimi fikrinin etkisiyle üretilmiştir. Amerikan Sistem Konutlarındaki tasarım yaklaşımı bu proje ile oldukça paralel olduğundan, Wright, bu yapılarında temel olarak Amerikan Sistem Konutlarındaki fikirlerini kullanmıştır. Yapı mekansal ve teknolojik açıdan birçok yeniliği beraberinde getirmiştir. Prefabrik levha duvarların kullanımı ve alttan ısıtma sistemi bunlardan bazılarıdır. Prefabrik duvar sistemleri ince ve hafif yapıları ile mekânsal sınırların geçirgenliğini arttırmaktadırlar (Ching, 2008, s. 13). Yeniliklerden bir diğeri ise kompakt mutfak tasarımıdır. Yemek odası ve mutfak arasındaki sınırlar ortadan kaldırılmıştır. Mutfak ve yemek alanı, oturma odalarına çok yönlülük katılmıştır. Prefabrik iç mekanların karakteristiklerinde bulunan bu durum aslında sınırlı mekan çözümleri ile ortaya çıkmaktadır. Sınırlı alana sahip mekânlarda kalın duvar bölücülerin kullanımı mekân israfı ve kullanıcıyı kısıtlayan öğelerdir. Bu sebepler genel anlamda ince, saydam ve hafif bölücülerin kullanımına yöneltilmiş ve iç-dış ve iç-iç bağlantısını güçlendirerek, bütüncül bir mekân kurgusu oluşturulması sağlanmıştır. Wright'ın buradaki yaklaşımı, yapıların ilk yapıldığı dönemde, kullanıcı için

yabancı ve kullanışsız görülmüş olsa da günümüz dünyası için kompakt yaşam tarzı, toplumların girmiş oldukları son düzen ve ekonomik faaliyetler açısından belirgin ölçüde öne çıkmaktadır. Usonian Evleri bu fikirlerle aslında modern toplumun mekansal faaliyetlerine de yön vermiştir.



Görsel 5. Usonian Evlerinden Jacobs Evi ve planı. Erişim: 12.07.2016, <http://architaveler.blogspot.com.tr/2010/11/jacobs-house.html>

Prefabrikasyon mantığını uygulayan bir diğer öncü mimar da Le Corbusier'dir. Betonarme üzerine araştırmalar yapan Le Corbusier (1999), tüm yeni malzeme ve yapım tekniklerinin de etkisiyle *Bir Mimarlığa Doğru* kitabını kaleme almıştır. Burada modern mimarlığın kullanışlılığına vurgu yaparak otomobil, uçak ve gemi benzeri ürünlerin güzelliğini ve işlevselliğini övmüştür. Le Corbusier'in büyük önem verdiği "yaşam için makine" kavramı da tam bu noktada önemli hale gelmektedir. Merkezi insan olarak alan yaşama mekanı insandan referans alarak, insanın hareketlerini sistematize eder ve bunu işlevsellik odağında gerçekleştirir. Yani konut yontulmamış bir kaya ise bunu insanın hareketleri ve ihtiyaçları şekillendirir. Salt işlevi ön plana alan amaca yönelik üretilmiş makinelerden farkı olmayan bir üründür artık ev. Yine manifestosunda bahsettiği "yaşam için makine" kavramını gerçekleştirmek için Citrohan Evi prototipini tasarlamıştır. Buna göre insanın hareketleri rasyonel şekilde ele alınır ve iç mekan bu rasyonel sisteme göre tasarlanır. Bir makinenin üretim bandındaki evreleri gibi konut iç mekanı da kademeli ve en verimli olacağı şekilde tasarlanmaktadır. Bu durum, mekânsal düzene bazı özellikler katmaktadır. Örneğin; kullanıcının standart, minimum maliyet ve alandan, en yüksek verimi alabilmesi iç mekanların sınırlı fonksiyona cevap vermesine ya da bazı fonksiyonların birleştirilmesi ve ortak mekanların yapılması anlamına gelmiştir.



Görsel 6 ve 7. Le Corbusier, 1922, Citrohan Evi proje olarak kalmıştır. Erişim: 12.07.2016. http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysId=13&IrisObjectId=5950&sysLanguage=en-en&itemPos=96&itemSort=en-en_sort_string1%20&itemCount=215&sysParentName=8sysParentId=65

Citrohan kelimesi, Fransız Citroen otomobil şirketinin isminden gelmektedir ve mekanik üretim biçimine bir gönderme yapmak amacıyla evin adı olarak kullanılmıştır. Citrohan Evi, Le Corbusier'in mimarlığın beş prensibi manifestosu ve Dom-ino yapılarıyla ilişkili başlangıç ürünüdür (Smith, 2010, s.30). Beş prensipten ilki ayaklar (piloties) ile yapı doğal zeminden koparılarak mekanlarının nem ve dış etkenlerden korunması sağlanmış, aynı zamanda doğal çevrenin sürekliliği sağlanmıştır. İkinci prensip çatı bahçeleri ile yapının doğa ile ilişkisinin güçlendirilmesi amaçlanmıştır. Üçüncü özellik serbest plan tasarımıdır. Betonarme iskelet sisteminin geniş açıklıkları geçebilme özelliği ve esnek tasarım anlayışı ile ilgilidir. Dördüncü ilke yatay bant pencerelerin kullanımındır. Yatay bant pencereler ile güneş ışığından yararlanma, aydınlatma açısından verimlilik ve manzaranın iç mekân içerisine daha fazla katılabilmesi amacı bulunmaktadır. Le Corbusier'in son ilkesi serbest tasarımıdır. Burada estetik bir kaygıyla veya çok yönlü şekilde bir cephenin tasarlanabilmesi fikri yatmaktadır (Conrad, 1991, s. 45). Bahsedilen yapılar, beş prensibin oluşmasında öncülük

etmiştir. Maison Citrohan iç mekan açısından incelendiğinde mekanlar arası sınırların kaldırıldığı görülür. Modernizmin de ilkelerinden sayılan serbest plan anlayışı prefabrikasyon ile tam olarak örtüşmektedir. İç mekanlar kalın duvarlar ile örülmemekte, mekanlar arasındaki sınırlar, fonksiyona bağlı soyut sınırlara dönüşmektedir. Prefabrikasyon mekanlara bu özgürlüğü sağlamıştır. Modernizm ile bu durum, mekânsal kurgu ve anlayışıyla mimariye yerleşmiştir.

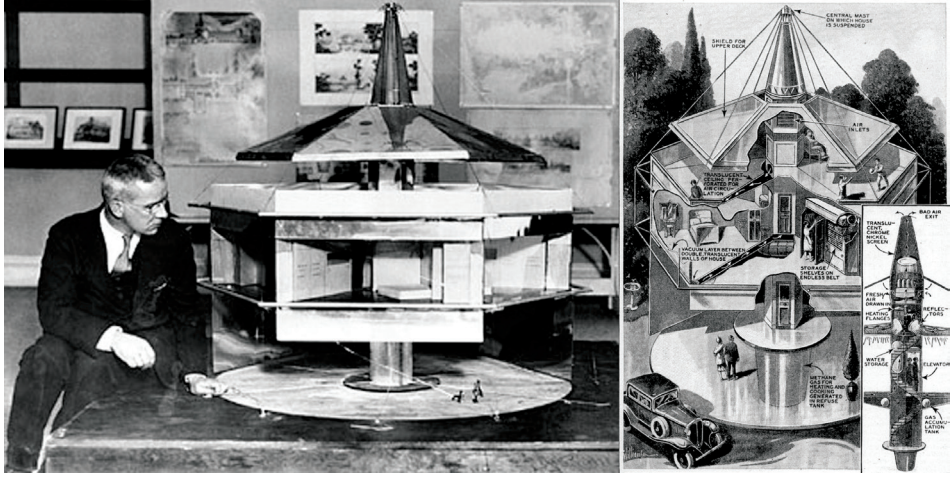
Le Corbusier'in standart konut görüşünü ve bu beş temel prensibi yansıtan Maison Dom-ino ismini "domus" ve "industry" kelimelerinin birleşiminden almıştır. Dom-ino, kendini taşıyabilen, yeniden üretilebilir/tekrar edilebilir bir yapı formu olarak tasarlanmıştır. Başka bir deyişle, Dom-ino yapısı beş ilke paralelinde tasarlanmış bir prefabrik modüler yapıdır. Ön gördüğü önemli mekansal özellikler serbest plan ve serbest cephe tasarımına izin veriyor oluşudur ki bu serbestlik daha sonraları bir yandan mekansal esnekliğe bir yandan da yapının kentsel bağlamdan kopuşuna neden olmuştur (Koca, 2016, s. 10). Le Corbusier'in çizimlerinde de Dom-ino iki plakadan oluşan ve sadece dikey sirkülasyonun eklendiği en baz düzeydedir. Seri üretimin mekansal düzeyde kişileştirmeye olanak veremeyeceğine yönelik olabilecek düşüncenin tam tersini kanıtlamaktadır. Yalnızca taşıyıcı düşey elemanların ve yatay plakaların fabrikasyonu ile geri kalan kısımda mimara ve kullanıcıya sınırsız özgürlük tanımaktadır. Kesintisiz geçilen mekansal boşluklar iç mekan biçimlenişi için sayısız olanak barındırmaktadır. Dom-ino özellikleri ile mekan üretimine fiili olarak etkide bulunmasa da zaman, hız, verimlilik, kişileştirilebilir seri üretimli mekanlar fikirlerini bir çok zihinde yerleştirmeyi başarmış ve ardından gelen çalışmalara ilham niteliğinde değer sağlamıştır.

Ön üretim ve standardizasyonun yapı dünyası içerisinde yaygınlaşması mimarlık disiplininde modernist hareketin öncüsü olan mimarların prefabrikasyona olan ilgileri ile başlamış, dünya savaşları ve bunların doğurduğu işsizlik, konut sıkıntısı, ekonomik zorluk ve zorunluluklar ile artarak devam etmiştir. Konut sıkıntısının çözümü, hızlı ve seri üretim tekniğinde görülmüş, bu alanda yeni mimari çözümler aranmaya başlanmıştır. Seri üretim, hızlı sonuç verme kapasitesinin yanı sıra savaş sonrasında ekonomik zorluklar içerisinde olan halkın alım gücüne de hitap etmiştir. Dolayısıyla, modernizm ve savaş sonrası dönem, prefabrik yapı sistemlerinin gelişimi açısından önemli dönemler olarak nitelendirilebilir.

4. Modernizm

Endüstri Devrimi ve Modernist manifesto ile prefabrikasyon ve seri üretim mantığı hızlı bir gelişim sürecine girmiştir. Alanlarında başat mimar ve tasarımcıların seri üretim ve prefabrikasyon tekniğine yoğunlaşarak tasarımlar üretmeleri, Bauhaus fikrinin ortaya çıkması ve yaygınlaşması gibi olaylar prefabrikasyonun hem mimari, hem yapı sektörü, hem de teknoloji alanlarında kabulünü hızlandırmıştır. Uygulamanın teoriyi, teorinin de uygulamayı beslediği bu dönem Bauhaus'un hem fiziksel hem de kavramsal olarak filizlendiği önemli bir dönemdir.

Prefabrikasyon ve yapım dünyası için önemli bir isim Richard Buckminster Fuller'dir. Fuller, karmaşık geometriler üzerinde çalışarak strüktürel algoritmalar üretmiş ve ardından seri üretim mantığı ile oluşturulmuş Dymaxion Evi'ni tasarlamıştır.



Görsel 8. Fuller ve Dymaxion Evi, 1920. Erişim: 12.07.2016,

[http://images.adsttc.com/media/images/51de/e10e/e8e4/4e68/7300/0005/large_jpg/13759-004-26924FE7_\(1\).jpg?1417704295](http://images.adsttc.com/media/images/51de/e10e/e8e4/4e68/7300/0005/large_jpg/13759-004-26924FE7_(1).jpg?1417704295)

Mimar, tasarladığı bu ev ile bir konutun otomobiller gibi sistematik olarak fabrikada üretilebileceğine ve böylece insanların yaşam şeklinin değiştirilebileceğine inanmıştır. Bu tasarım için iki adet prototip üretilmiş, ancak hiçbir zaman içinde yaşamaya uygun bir yapı tamamlanmamıştır (Moma, 2008, s. 58). Yaşama uygun bir yapı olamayışında önemli bir ayrıntı da Fuller'in mekânsal düzenden çok teknolojik yeterlilikleri dikkate alışı olabilir. Yapı kabuğu, iç mekanın kullanılabilirliğine odaklanılarak tasarlanmamıştır. Halefi olan Wichita Evi de, benzer şekilde dış kabuğun rüzgar direncini azaltmak amaçlı hazırlanan bir kabuk tasarımı ile sunulmuştur. Fuller'in konutunun yanı sıra tasarladığı Dymaxion Banyosu tam donanımlı bir dizi prefabrik banyo ünitesi olarak üretilmiştir. Bu banyo duş için düşük miktarda sıcak su ve tuvalette hiç su tüketmemektedir (Fracalossi, 2013). Bu proje, prefabrik ünitelerin ve bileşiklerin bütün bir yapı dışında, iç mekan bileşeni olarak kullanımına dair en önemli örneklerden biridir. Bu proje sonrasında prefabrik bileşikler ve üniteler iç mekan biçimlenişinde öne çıkmaya başlamıştır (Erturan ve Eren, 2012, s. 681).

Mimari ilerlemelerin yanı sıra bu dönemde, ülkelerin geçirdiği siyasi ve ekonomik değişimler de yapım teknolojilerini doğrudan etkilemiştir. ABD'de 1930'larda ortaya çıkan ve Büyük Buhran adıyla anılan ekonomik kriz sonucu devlet, seri üretimi gerçekleştirebilecek, ekonomik konut projelerini finanse etmeye başlamıştır. İkinci Dünya Savaşı ile konut üretimleri askeri harcamalara olan eğilim sebebiyle azalmıştır. Dolayısıyla, çok üniteli konut üretimi yerine tekil, deneysel teknik ve malzeme denemeleri ile karşılaşmıştır. Savaş

sonrası ise gaziler, göçmen ve yoksullar için toplu prefabrik konut üretimleri söz konusu olmuştur. İç mekanlar birçok fonksiyonun bir arada işlendiği tekil boşluklara dönüşmüştür. Bu dönüşüm standartlaşma ile birlikte tasarlanmış iç mekanları yok ettiğine dair eleştirilmiş olsa da dönemin ekonomik şartlarında ortaya çıkmıştır. Bir çok mekânsal fonksiyonun bir arada toplandığı iç mekanlar, kısıtlı ve hareketli mekan tasarımlarının gelişimine de önemli katkılarda bulunmuştur.

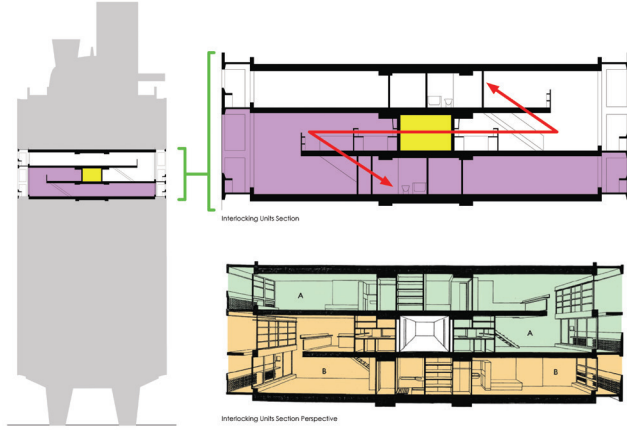
1940'larda prefabrikasyon yapım sistemi farklı malzeme ve teknikler ile birlikte kullanılarak deneysel çalışmalar üretilmiştir. Pier Luigi Nervi, betonarme prefabrik kafes taşıyıcılar ile 1940 yılında bir uçak hangarı üretmiştir. Geniş açıklıkların kolonsuz şekilde geçildiği bu yapı, prefabrikasyonun bu tip yapılara ne kadar uygun olduğunun da göstergesidir. Günümüzde benzer yapıların üretiminde prefabrikasyon tekniği sıklıkla kullanılmaktadır. Bu dönemin bir diğer önemli yapısı Marcel Breuer'in Plas-2-Point Evi'dir. Evin yenilikçi özelliği kontrplak alt yapısının ince likit plastik ile kaplanmış olmasıdır. Bu proje ile plastiğin gelecekte prefabrik konut yapımında güçlü bir rol alacağı tasarımcı tarafından öngörülmüştür (Moma, 2008, s. 88). Plas-2-Point Evi mekânsal anlamda da dönemindeki moda uyararak tüm fonksiyonların birleştiği ortak mekana sahip, yalnızca tuvalet ve banyonun kesin sınırlarla ayrıldığı, bir kurguya sahiptir.



Görsel 9. Marcel Breuer'in Plas-2-Point Evi. Erişim: 12.07.2016, <http://www.aaa.si.edu/collections/viewer/plas2point-prefabricated-house-scale-model-designed-marcel-breuer-874>

Yeni malzemelerin ve teknolojilerin kullanımı tüm bu örnekler ile sınırlı kalmamıştır. Dymaxion Evi ile önemli bir prefabrik yapı tasarımı ortaya koyan Fuller, 1944-1946 yılları arasında yaptığı Wichita Evi'nde sirkülasyon açısından daha tatminkar düzeyde akışkanlığa sahip bir iç mekan üretebilmeyi amaçlamıştır. Dymaxion Evi'ndeki sert, keskin köşeli tasarım, ölü alanlar oluşturmuş ve iç mekan sirkülasyonuna zarar vermiştir. Radyal plan, merkezden gelen açılarla bölündüğünde mekanlar arasındaki geçirgenlik de kesintiye uğramaktadır. Dymaxion Evi'ndeki parçalı iç mekanlar Wichita Evi'nde keskin hatlı tasarımın, yerini hafif eğrilere bırakması ile çözülmüştür. Bunun yanı sıra mekanlar arasındaki bölünmeler seyreltilerek daha açık bir iç mekan yaratılmıştır. Mahremiyet sağlama amacıyla kullanılan mekan ayırıcıları bir adım ileri giderek, üzerlerine mobilya fonksiyonu yüklenmiştir. Geometrik değişiklikler ile Dymaxion Evi'nin ötesinde bir iç mekan kurgusu oluşturulmaya çalışılsa da, hedeflenen teknolojik anlamda öne çıkan bir yapının sunulmasıdır. Fuller, yapı tasarımında uçak tasarım prensiplerini kullanmış, ana taşıyıcı sistemde strüktürel alüminyum, bağlantılarda ise perçin kullanılmıştır. Malzemenin getirdiği avantajla, yapının toplam ağırlığı oldukça düşürülmüştür. Öyle ki; yapı taşınacağı zaman tek bir kamyon tüm parçaları taşımak için yeterli olmaktadır. Fuller, aynı zamanda Wichita Evi'nin şantiye süresinin de yalnızca bir gün olacağını iddia etmiştir. Böylece yapının önceki tasarımdan daha üstün şekilde inşa edilmesi sağlanmıştır (Smith, 2010, s. 32). Bu konutun ilginç bir özelliği de tasarımında rüzgâr direncini azaltmaya yönelik çalışmalar yapılmış olmasıdır. Dymaxion Evi ise, deprem ve fırtına dirençli strüktüre sahiptir, merkez noktasından kablolarla desteklenmiştir. Bu merkezde kalıcı sistemler ve tesisatlar konumlandırılmıştır. Tesisat dışında kalan tüm iç mekan hacmi modüler olarak tasarlanmıştır. Fuller, mekanı katı sınırlarla sınırlandırmış ve bölmüştür. Bu mekânsal düzenin yaşama uygun olmadığı gerekçesiyle Wichita Evi'nde daha iyi bir iç mekan sirkülasyonu arayışında bulunmuş olması muhtemeldir. 100 metrekaRELİK bir alana sahip projede ana taşıyıcı merkezden geçen sütun içerisindedir ve modüler olarak tasarlanmıştır ve bu sütuna orta kısmından bağlanan mekânsal alanlar, çelik kablolarla desteklenerek üst kısımlarından taşıyıcı sütunun üst noktasına bağlanmıştır. Modüler parçalar alt bölümlerinden de çelik kablolar ile zemine sabitlenmiştir. Tasarım bunlara ek olarak, çatıda rüzgâr türbinleri ve geniş bir su depo sistemi ile su toplama ve dönüştürme özelliklerine de sahiptir. Banyo olarak da yine Dymaxion Banyosu kullanılmıştır. Wichita Evi, Dymaxion prototipi temelli olsa da prototipte kullanılan bazı sistemleri içermemektedir. Ancak ön üretimli sistemin sahip olduğu avantajlar ile fonksiyonları üst üste binen esnek mekânsal kurgulama hedefi iki mekan için de ortak görülebilir. Özetle, iki konutun üretiminde de asıl amaçlanan; teknolojik seviyenin sunulmasıdır. Bu sebeple mekânsal kaygılar ikinci planda kalmış ve prefabrikasyonun genel anlamda sağladığı mekânsal özelliklere, kısmen ulaşılmıştır.

Küçük ölçekli tekil konutların yanı sıra çok katlı ve çok birimli konut yapıları da seri üretim mantığı ile tasarlanıp uygulanmıştır. Bu uygulamaların en önemli örneklerinden biri, 1947-52 tarihleri arasında inşa edilen Le Corbusier'in Marsilya'daki Unite d'Habitation yapısıdır.

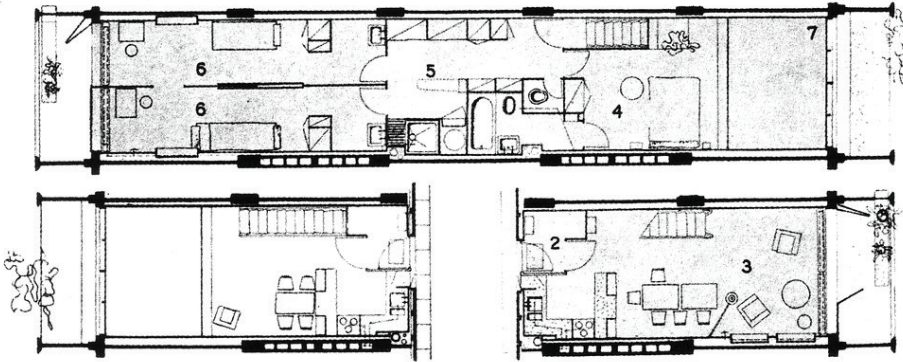


02
Plan - b

Unite d'Habitation, Marseilles, France by Le Corbusier
Gunawan Wibisono

Görsel 10. Gunawan Wibisono, 2011, Unite d'Habitation kesit görünüşü, mekansal oluşum ve sirkülasyon şeması. Erişim: 12.07.2016, <https://frozenmusicstudio.wordpress.com/2011/02/11/unite-dhabitation/>

Bu yapı 20 katlı beton konut bloğudur ve önemli seri konut üretimi örneklerinden biridir. Yapı iskeletindeki kavram, katların yatay raflar gibi üst üste gelip aralarına konut ünitelerinin yerleştirilmesi ile oluşmaktadır. Her ünite kendi başına bir birimdir ve katlar arasına yerleşir. Tasarlanan özerk üniteler sonraki yıllarda ortaya çıkacak mega strüktürlerin öncüsü olarak düşünülmektedir.



Görsel 11. Unite d'Habitation plan görünüşü. Erişim: 11/11/2016, <http://www.designofhomes.co.uk/017-palladio-and-le-corbusier.html>

Yapının iç mekanında kullanılan uygulamaların da prefabrik üretim süreci içerisinde önemli yerleri vardır. Her bir daire içerisine uygulanmış olan modüler mutfaklar, prefabrikasyon sisteminin iç mekanda modern anlamdaki ilk uygulamalarından biri olmuştur (Moma, 2008, s. 98). Unite d’Habitation, modern mimarlık ve tasarım içinde bir dönüm noktasıdır ve düşük gelirli aileler için tasarlanmış mekanlar yaratan ilk girişimdir. Le Corbusier mekanları ve mekansal boşlukları son derece verimli şekilde kullanmıştır.

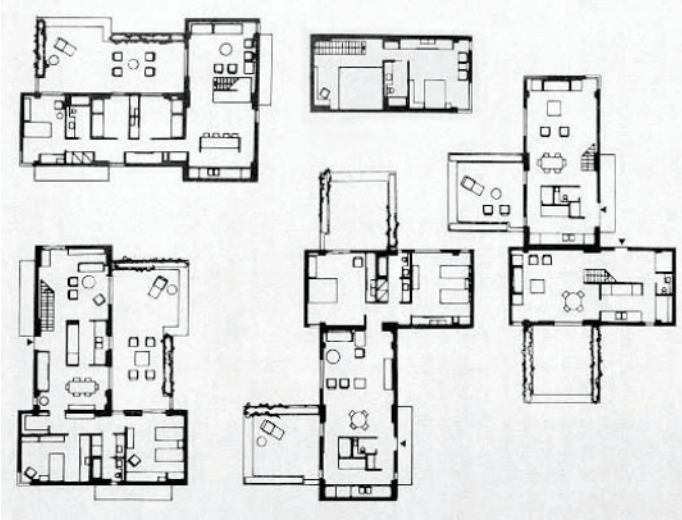
Tasarımı temelde yolcu gemilerinin biçimlenişinden etkilenir ve özellikle odaklandığı nokta, geminin küçük iç mekanlarında yolcuların tüm ihtiyaçlarını karşılamaıdır. Mutfak, alçak tezgâhı ve depolama hücreleri ile aşırı derecede kompakttır; ancak tasarımın verimliliğini ve yaşayanların mevcut alanların kullanımını en üst düzeye çıkarmaya izin vermektedir (Griffith ve Grady, 2013). Seri üretim anlayışının iç mekandaki gelişiminin somut ve başarılı bir örneği olmuştur. İç mekanlar içerisinde, Le Corbusier’in önceki çalışmalarında görüldüğü gibi farklı fonksiyonlara sahip mekanların bir arada toplandığı görülmektedir. Mekanlar arası sınırlar soyutlaşmıştır. Böylece sağlanan esnek tasarımı ile mekanlar arası bir bütünlük elde etmiştir. Yapı strüktüründen bağımsız olarak iç mekan birimlerinin oluşturulması, bu birimlerin hem kendi içlerinde ve donatılarında yine prefabrik yapıım tekniklerinin kullanılması, hem de birbirleri ile olan ilişkilerinin yapıım tekniği üzerinden kurulması, prefabrikasyonun doğrudan iç mekan biçimlenişinin kaynağını oluşturan temel tasarım düşüncesi olduğunu kanıtlamaktadır.

5. Modernizm Sonrası Dönem

“Yeni bir mimarlık” manifestosu sonrası 60’lı yıllara gelindiğinde prefabrik yapıım sistemine baskınlık kuran temel etmen; iç mekan biçimlenmesi üzerinden üretim olmuştur. Bu kavramın uygulamaya konduğu öncül yapılardan biri Moshe Safdie’nin Kanada, Montreal’de bulunan Habitat’67 isimli prekast beton konut projesidir. Konut kompleksi tamamen birbirine kenetli beton prefabrik modüllerin bir araya gelmesi ile oluşmuştur. 158 konutluk proje, şehir yaşamında, apartman yapılarındaki tekil daireler haline dönüşme ve manzara yoksunluğuna çözüm olması fikrinden yola çıkılarak tasarlanmıştır. Bu da yapıya bahçeli konut yaşam tarzını, toplu bir konutta bulundurma özelliği sağlamıştır (Demirkaya, 2009, s. 5). Safdie’nin birimleri birbirine kenetli ve birincil olarak yatay yönde örülmüştür. Böylece mega strüktürün altında serbest alanlar oluşmuştur. Gerekli dikey dolaşım çekirdeklerinin göz ardı edilmesi ile proje, genel strüktür ve bütüncül biçim yerine tekil ünite üzerine odaklanmıştır. Yani bütüncül bir dikey sirkülasyon şaftı yerine modüllerin dağınık yapısından kaynaklı lokal dikey sirkülasyon alanları bulunmaktadır. Bu noktada içten dışa tasarlanmış bir yapı olarak kabul edilebilir. İç mekanı kurgulayan birimlerin prefabrikasyonun sunduğu teknik ile tekil olarak üretilebilmesi ve bir araya getirilebilmesi, yapının mekan egemenliği sayesinde biçimlendiğini göstermektedir.



Görsel 12. Jade Doskow, Habitat 67. Erişim: 14.07.2016, <http://www.archdaily.com/404803/ad-classics-habitat-67-moshe-safdie/51e85396e8e44e33c3000013-ad-classics-habitat-67-moshe-safdie-image>



Görsel 13. Habitat 67 modül planları. Erişim: 11.11.2016, http://images.adsttc.com/media/images/51e8/56a8/e8e4/4e33/c300/001e/large_jpg/moshesafdie_habitat67_drawings_052.jpg?1374181030

Aynı zamanda Habitat 67 iç mekanları, dönemin genel kuralı haline gelmiş olan, serbest bir tasarım anlayışı ile kurgulanmıştır. Kısıtlı mekanlar kesin şekilde bölünmemiştir. Modüller en az da var olma fikri ile tasarlanmış ve yapı, bu modüllerin birlikteliğinden meydana getirilmiştir. Her modül kendi içinde tasarlanmıştır. Yapı kurgusu, iç mekanı da bu yönüyle desteklemiştir. Modüllerin yerleşimleri, tüm iç mekanların birbiri ile ilişkisini azaltıp, uzak-

laştırarak gün ışığı ve manzaradan yararlanılması amaçlanmıştır. Bu da çok katlı ve dairesel konutlar için yüksek bir standart olarak algılanabilir. Tüm bu kurgusal deneyim, prefabrik bir strüktürle kolaylıkla inşa edilebilmiştir. Dönemi için yenilikçi yapım yöntemi ve tasarımı ile Habitat'67, prefabrikasyonun mekan üretiminde baskın hale gelmesini sağlayan projelerden biri olarak ele alınabilir.

Temelde birimler kullanılarak, tümevarım üzerinden mekan üretime odaklanan bir diğer proje ise Kisho Kurokawa'nın tasarladığı, çelik ve beton kullanılarak, 1972 yılında tamamlanan Nakagin Kapsül Kulesi'dir. Yapı strüktürü çok sayıda çelik kafes kirişler ve beton kapsüllerden oluşmaktadır. Beton kaplı kapsüller 7x13 feet (yaklaşık 213x396 cm) ölçülerindedir ve her kapsül yatak, açılan banyo, elektronik ve mekanik birçok sisteme sahiptir. Kapsüller, şantiye dışında birleştirilip vinç ile yerleştirileceği yere kaldırılarak, 14 katlı dikey dolaşım strüktürüne sabitlenmektedir. Kapsüller tek kişiliktir ve gömme yatak ve banyo sistemlerine sahiptir. 4x2,5 metre boyutlarındaki bir alan içerisinde konut için gerekli tüm işlev alanlar çözülmüştür. Değişebilirlik ve geri dönüşüm fikirlerine odaklanan, Metabolizma hareketinin ürünü olan bu yapı, tümü ile endüstriyel tekniklerle elde edilmiş ve ünite mantığının belirginleşmeye başlamasını sağlamıştır (Kisho.co.jp, 2015). Prefabrikasyon yapım tekniği ile üretilen örnek iç mekanlarda küçük hacimli mekanların da son derece nitelikli ve kullanışlı olabileceği okunabilmektedir. İşlevsel iç mekan kurgusu oluşturabilme, yapım tekniğinin kolay uygulanabilirliği ve fabrikada üretilen kapsüllerin şantiye alanında montajıyla yapım sürecini hızlı bitirilebilme kapasitesi dolayısıyla prefabrikasyon yapım tekniği; hem iç mekan biçimlenişi hem de avantajları ile yapım sektörüne yeni bir anlam getirmiştir.



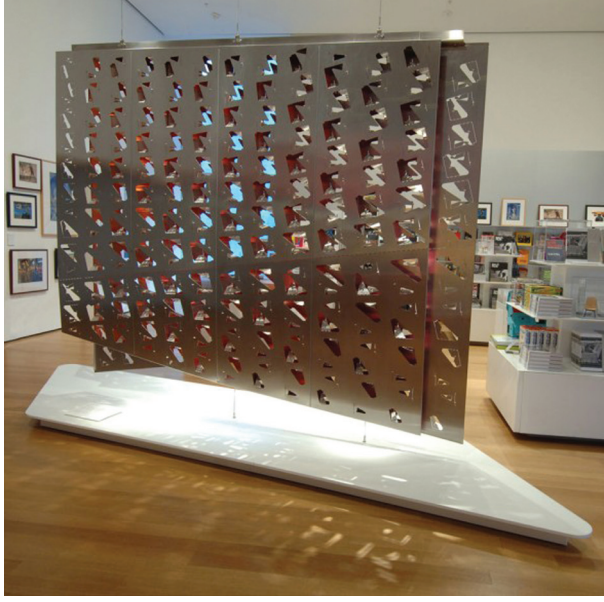
Görsel 14, 15. Arcspace, Nagakin Kapsül Kulesi ve standart modül iç mekan görünümü. Erişim: 14.07.2016, <http://www.archdaily.com/110745/ad-classics-nakagin-capsule-tower-kisho-kurokawa>

20. yüzyılın sonlarına doğru prefabrikasyon yapım tekniğinin uygulama hızı teknolojik gelişmeler doğrultusunda ilerlemiştir. Bilgisayarın mimarlık ve yapı sektörünün her aşamasında yoğunlukla kullanılan bir araç olmaya başlaması, yapı sektöründe tüm tasarım ve üretim

sürecini etkilemiştir. Bu etki prefabrikasyon yapım tekniğine de doğrudan yansımıştır. Greg Lynn'in tasarladığı Embriyo Evi geleneksel tasarım ve üretimin süreçlerinin dışında, bilgisayar ürünü bir araştırma eserdir. Yapı malzemesi olarak alüminyum ve cam paneller kullanılmıştır. Embriyo Evi dışarıda doğaya uyumu, içeride ise kullanıcı uyumu gözeten dinamik sistemlere sahiptir. Örneğin yapı kabuğu, ışık yoğunluğunu bilgisayar destekli programlar ile istenilen düzeye ve yöne getirebilmek üzere bir donanıma sahiptir. Bunun yanında iç mekan bileşikleri de yeniden organize edilebilir şekilde tasarlanmıştır. Mekansal dinamizm ile yapı mevcut etkenlere karşı tekrar programlanabilmektedir. Embriyo Evi, akıllı sistemlerin ötesinde, ancak gelecekte bunların yerini alma potansiyeline sahip bir teknolojiyle entegre şekilde üretilmiştir. Yeniden organize edilebilirliği, günümüzdeki anlayışla mekanın yeniden kurgulanışını anlatmamaktadır. Yapının dinamik sistemleri ile kullanıcının ihtiyacına anında cevap vererek şekil almasını anlatmaktadır. Bu durum iç mekanların formal düzeyde, kullanıcının ergonomik ölçülerine ve ihtiyaçlarına tam uyumlu hale (kullanıcı ile etkileşim gerçekleşir gerçekleşmez) gelebileceği anlamına gelmektedir. Standart tasarlanmış bir mekan, bu sistemlerle her kullanıcı için öznel hale getirilebilir. Bir fikir projesi olan Embriyo Evi 90'lardan sonra bu konuda ne gibi gelişmeler yaşanacağına dair ön fikirler vermektedir (Tekin, 2007, s. 85-86).

Günümüzde prefabrikasyon ürünleri, yapıların iskelet sistemlerinin yanı sıra iç mekanlarda ve cephelerde aynı anda kullanılacak yapı elemanlarının üretimine yoğunlaşmıştır. Bu ürünlere örnek bir tasarım 2008 yılında tasarlanmış, hem dış cephe kaplaması hem de iç mekan bölücü elemanı olabilen "Flatform" dur. Bu ürün, paslanmaz çelik ve standart ölçülü levhalar ile üretilmiş yeni dijital üretim teknikleri kullanan modüler panel sistemidir. Sistemin getireceği yenilikler yapı teknolojisine de alternatif çözümler sunmaktadır. Bu panel sistemi düz yüzeyli paslanmaz çelik bileşenlerin kesik, çentik ve katlama yöntemleri ile dış bağlayıcı olmaksızın (vida vb.) montajın yeni mantıklarını araştırmaktadır. Bağlayıcı eleman olmadan yapılan formunu koruyan bağlantılar yapı endüstrisi için vasıflı iş gücü zorunluluğunu, yüksek maliyetleri ve benzer yüklerin azaltılmasını sağlayacaktır. Aynı zamanda kullanıcının da kendi istediği form ve düzende uygulayabileceği iç mekan kurgu öğelerini oluşturmaktadır. Son dönemlerde çıkan prefabrik kökenli mekanlar ve ürünler kullanıcıyı tasarıma daha çok katacak tipte ürünleri oluşturmaktadır. Mekanların serbest planlı üretimi ve bunları ayırma amaçlı kullanılacak ürünlerin, artık kullanıcının birleştirebileceği kadar basitleştirilmesi, ileriki dönem mekanlarında kullanıcının daha da aktifleşeceğinin kanıtı olarak görülmektedir. Benzer bir çalışma da pleksiglas panel ve benzeri malzemelerin kesiminde yaygınlaşan, lazer kesim tekniği ile üretilen "Vektor Wall" tasarımıdır. Lazer kesim tekniği üçüncü boyutta da kesime olanak vermiş ve parçaların kullanım çeşitliliğini arttırmıştır (Moma, 2008, s. 186). Esnek mekanlar oluşturmak üzere modernizm manifestosu içerisinde sıklıkla kullanılan mekansal bölücüler (screen) bu ürünlerle teknolojik olarak elektronik bir boyuta ulaşmıştır. İç mekandaki esnekliği artık dış mekanda, cephede veya hacimsel olarak üretime sunmaktadırlar. Ürünlerin çok yönlü yapımları ve teknoloji entegreli üretimleri iç mekan oluşturma konusunda sınırları kullanıcıya bırakan anlayışı

destekleyerek, kullanıcılar tarafından tasarlanabilir mekan oluşturabilmeyi, ileri seviyelere taşımaktadır. Bu durum prefabrik iç mekan kavramının sahip olduğu önemli özelliklerden biridir. Yani kullanıcıya kendini tasarıma katma fırsatı vermektedir. Bunun yanında, ürün görsellerinden de anlaşılacağı gibi parçaların sınırsız yakın kombinasyonlar ile birleşme olanağı, mekan içerisinde, prefabrik ürünlerin bir çok farklı formun yaratılmasına izin verebileceğini göstermektedir.



Görsel 16. Jongseo Kim, Platform. Erişim: 14.07.2016, <http://marblefairbanks.com/flatfrom/ugfift-de3w4vakalizfc130m1wff89>



Görsel 17. Lindsay May, Vektor Wall. Erişim: 14.07.2016, www.archello.com/en/project/vector-wall

Prefabrikasyon tekniği ile oluşturulmuş mekanların günümüzdeki biçimlenişi, üç boyutlu yazıcı teknolojilerinin, prefabrik bileşenlerini oluşturma amaçlı kullanılmaları ile farklı bir boyuta ulaşmıştır. Bir birimin seri olarak yüksek miktarlarda üretilmesi ile büyük ölçekli yapılar oluşturulabilmektedir. Habitat 67 gibi yapılar, bu tip çok katlı prefabrik yapıların önünü açmıştır. Çok sayıda üretilen birimler birleştirilerek hem yapıyı hem de mekanları oluşturabilecek şekilde tasarımlar yapılmaktadır. WinSun Şirketi, üç boyutlu yazıcı teknolojisini ile 24 saatin altında bir süre içerisinde 10 adet tek katlı konutun seri üretimini gerçekleştirmiştir. Sistemin tasarım ve uygulama kesinliği, kalıp üretimine gerek duymamaktadır. Bu üretimin temelinde yatan fikir endüstriyel ve inşaat atıklarının geri dönüşümünü sağlayarak, inşaat işçileri için daha güvenli bir ortam sağlayıp, yapı-inşa maliyetlerini düşürmektedir (Stott, 2014). Bu üretimin yanı sıra bir konutu tamamıyla üç boyutlu yazıcıyla üretmeye yönelik birçok çalışma halen devam etmektedir. Prefabrikasyon, biçimleniş süreçlerinin yanı sıra üretimin de üç boyutlu yazıcılar yolu ile gerçekleştirilmesi yapısal uygulamaları farklı bir boyuta taşıyacaktır. Bu durum iç mekan üretiminde şimdiden tartışılabilir bir konu haline gelmiştir. Artık üretimin yapıldığı fabrikalar inşaat alanı haline dönüşmektedir. Tasarlanan bir yapı elemanı, mekansal bir birim ya da bir mobilya, üç boyutlu yazıcıdan doğrudan kullanılacağı alanda üretilebilmektedir. Prefabrikasyon yapım tekniği, tasarımın uygulamaya adapte edilebilmesi adına, üç boyutlu üretimi yapı sektörüne adapte etmeye başlamıştır. Kullanılan teknolojiler bununla da sınırlı değildir. İç mekanlar için tasarlanan, akıllı ve adaptif sistemler de mekânsal kurgunun, kullanıcıyla yüzde yüz uyumu konusunda araştırılmakta ve prefabrik üretim gibi fabrika ortamında gerçekleşen, teknik bir sistem üzerinde değerlendirilmektedir. Bu durum yalnız prefabrikasyon için değil; yapı sektörü için de önemli bir adım olarak görülmektedir. İç mekan prefabrikasyonu yıllardır sürdürdüğü yapı sektörünün laboratuvarı olma özelliğini halen sürdürmektedir.

6. Sonuç

Prefabrikasyonun tarihine ve gelişme sürecine yönelik yapılan bu çalışma ile; mimarlık yazını içerisinde prefabrikasyon mantığının yapım teknikleri içerisinde oldukça önemli bir gelişim süreci geçirdiği, günümüze kadar çok farklı ölçeklerde uygulanmaya devam ettiği ve çağdaş yaklaşımlar içerisinde, temelde mekânsal üretimin başat tekniklerinden biri olduğu bulgusuna ulaşılmıştır. Yerleşik yaşamla başlayan ön üretim mantığı, ilerleyen dönemler boyunca üzerindeki ilgiyi kaybetmemiş, sadece kullanılan farklı teknik ve teknolojilerle başkalaşıma uğramıştır. Asıl önemini 1930'lu yılların ardından kazanan prefabrikasyon, bundan sonra alanlarında başat mimarlar ve tasarımcılar tarafından kullanılmıştır.

Prefabrikasyon hız, ekonomi, zaman, maliyet gibi kavramlar açısından avantajlı bir sistemdir. Modernist söylem içerisinde, yapısal çevrelerin biçimleniş temelinde bu kavramlar üzerinden olmuştur. İşlevselciliğin ön plana çıkmasıyla prefabrikasyonun tercih edilirliliği ve kullanımı yaygınlaşmıştır. Temel olarak modernizm ve Endüstri Devrimi arasında kurulan bağ prefabrikasyon üzerinden okunduğunda daha anlamlı hale gelecektir. Modernizmin odaklandığı özellikler prefabrikasyonun kavramsal felsefesi ile eş değerlerle ilerlemiştir.

Bu durum dönemin mimarlarının prefabrikasyona sıklıkla başvurmasından da anlaşılabilir. Prefabrikasyonun sahip olduğu kavramlara dair ulaşılan sonuçlar bu tekniğin esnek, ekonomik, kullanıcı odaklı ve işlevsel özelliklere sahip olduğunu göstermektedir. Aynı kavramlar modernizmin sahip olduğu mimari görüşle ortaktır.

Modernizm ile prefabrikasyon sistemi profesyonel anlamda ele alınmaya başlanmıştır. Süreç içerisinde gerçekleştirilen deneysel çalışmalar ile prefabrikasyon yapı üretimi içerisinde daha da anlam kazanmıştır. Kırılma noktasını modernizm hareketinden alan prefabrikasyonun kullanımı siyasi ve toplumsal temelli değişimler ile yaygınlaşmaya devam etmiştir. Bunlardan en önemlisi İkinci Dünya Savaşı sonrası endüstriyel olarak gelişmiş ülkelerin prefabrikasyonu konut üretiminde etkin bir üretim yöntemi olarak görmesidir. Prefabrikasyon tüm bu deneysel ve söylemsel çalışmalar ile kendine farklı uygulama alanları bulmuştur.

Prefabrik yapı teknolojilerinin modernizmden günümüze kadar geçirdiği değişimler tekniğin farklı kazanımlar elde etmesine sebep olmuştur. Günümüz teknik ve teknolojilerine uyumu ile prefabrikasyon, gelişmiş teknolojilere sahip olan ve yüksek oranda tercih edilen bir sistem olmuştur. Kullanılan teknolojiler zaman içerisinde yapısal ölçekten çıkıp, öncelikli olarak iç mekan biçimlenişi üzerinden ilerlemiştir. Üretim teknolojileri, iç mekan biçimlenişinden ayrı düşünülemez hale gelmiş, sistemlerin kullanım ve üretimleri, mekansal oluşumlar üzerinden şekillenmeye başlamıştır. Ön üretimin temeli olan seri üretim anlayışı; maliyetleri düşürmüş, malzeme kaybını azaltmış ve sürekliliğe ihtiyaç duyan iç mekan sistemleri için sürdürülebilir ve seri üretim temelli, kişileştirilebilir ürünler vermeye devam etmektedir.

Kaynakça

Ataköy, Hakan. (2014). Antik Çağlarda Anadolu Uygarlıklarında Bir Yapım Yöntemi Olarak "Prefabrikasyon" Tekniği. *Beton Prefabrikasyon Dergisi*, 112, s. 5-17.

Ayaydın, Yükselen. (1981). *Büyük Açıklıklı Prefabrike Betonarme Yapılar*. İstanbul: Birsen Kitabevi Yayınları.

Demirkaya, Eren. (2009). Prefabrik Yapılar Üzerinde Bir Sentez Çalışması ve Prefabrik Bir Yapının Yatay Yükler Altında Davranışlarının İncelenmesi. (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi). Karadeniz Teknik Üniversitesi, Trabzon.

Ching, Francis, D., K. (2008). *İç Mekân Tasarımı – Resimli*. İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayın Evi.

Conrads, Ulrich. (1991). *20. Yüzyıl Mimarisinde Program ve Manifestolar*. Ankara: Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları.

Erturan, B., Eren, Ö. (2012). Modüler Yapım Tekniği İle Bina Etkinliğini ve Verimliliğini Geliştirme Yaklaşımının Değerlendirilmesi., *e-Journal of New World Sciences Academy*, 7, 4, s. 677-695.

Fracalossi, Igor, (2013). AD Classics: The Dymaxion House / Buckminster Fuller. Archdaily, Erişim: 14.07.2016, <http://www.archdaily.com/401528/ad-classics-the-dymaxion-house-buckminster-fuller>

Griffith, R., Grady, A. (2013). Le Corbusier Kitchen Conservation: Focus On Design. Moma, Erişim: 10.02.2014, http://www.moma.org/explore/inside_out/2013/03/13/le-corbusier-kitchen-conservation-focus-on-design

Herbers, Jill. (2004). *Prefab Modern*. New York: Colins Design International.

MOMA. (2008). *Home Delivery: Fabricating the Modern Dwelling*. New York: Published by The Museum Of Modern Arts.

Karagül, Mehmet Fatih. (2002). Seramik Yüzey Kaplamalarında Modüler Çözümler ve Mimaride Uygulama Alanları. (Yayımlanmış Doktora Tezi). Mimar Sinan Üniversitesi, İstanbul.

Kisho.co.jp. (2015). Erişim:12.07.2016, <http://www.kisho.co.jp/page/209.html>

Koca, Duygu. (2013). İşlev / İmge: Yaşam İçeren Mekan Üretimi. *Hacettepe Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Yazıları*, 29, s. 87-93.

Koca, Duygu. (2015). Cephenin Yapıdan, Mekândan ve Çevreden Kopuşu. *Hacettepe Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Yazıları*, 32, s. 125-138.

Koca, Duygu. (2016). The Dilemma of Representation through Facades. *Open House International*, 41/1, s. 6-13.

La Tour Eiffel. (2010). Erişim: 14.07.2016, <http://www.tou Eiffel.paris>

Meyer-Bohe, Walter. (1964). *Vorfertigung, Handbuch des Bauens mit Fertigteilen*, Almanya: Vulkan-Verlag Dr. W. Classen.

Schneiderman, Deborah. (2012). *Inside Prefab The Ready-Made Interior*. New York: Princeton Architectural Press.

Smith, Ryan E. (2010). *Prefab Architecture A Guide To Modular Design And Construction*. New Jersey: John Wiley & Sons, Inc.,.

Stott, Rorry. (2014). Chinese Company Showcases Ten 3D-Printed House. Erişim: 12.02.2015, <http://www.archdaily.com/543518/chinese-company-showcases-ten-3d-printed-houses>,

Tekin, Ayşe B. (2007). Alternatif Yaşam Modelleri ve Geleceğin Konutu: Konutun Kavramsal Değişimi ve Dönüşümü. (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.

Tümer, Çağatay. (2006). Prefabrik Yapılarda Kenetli Birleşimlerin Tasarımı. (Yayımlanmış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.

YENİ OLANAKLARIN MELEZLİĞİ: YENİ MEDYA SANAT FORMU OLARAK VIDEONUN DEĞİŞEN YAPISI

HYBRDITY OF NEW POSSIBILITIES:
THE CHANGING STRUCTURE OF THE VIDEO
AS NEW MEDIA ART FORM

ARŞ.GÖR. TUBA MERDEŞE

Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi
Heykel Bölümü
tubadoga@gmail.com

Öz: Video sanatının dünden bugüne değişim evresini ve yeni medyalarla sağladığı melez yaklaşımları inceleyen bu çalışma çağdaş sanat parametrelerine odaklanmaktadır. Bu parametrelerin çok katmanlı yapısı, videonun yapısal değişimini ve kavramsal alt yapısını da etkilemiştir. Bu etkileşim içerisinde yer alan hem biçimsel hem de kültürel melezlikler, bu çalışmada, multidisipliner, politik ve öznel yaklaşımların yeni bir bakış açısını sunmayı hedeflemiştir. İlk olarak video sanatının ortaya çıkışı ve süreç içerisinde videonun bilgisayar teknolojisi ile eklenerek ortaya çıkan yapısal değişimi incelenecektir. Daha sonra yeni medya teknolojilerinin zaman, mekân ve gerçeklik algısını ne şekilde biçimlendirdiği kuramsal açımları ile birlikte ele alınarak sanat bağlamında tartışılacaktır.

Anahtar Sözcükler: Yeni teknolojiler, yeni medya sanatı, video, melezlik.

Abstract: This article which scrutinizes changing phases of video art from past to today and hybrid approaches provided with new media, is focused on contemporary art parameters. Multilayered structure of these parameters also affected the structural change and conceptual infrastructure of video. Both stylistic and cultural hybridities included in this interaction aimed to present a new multidisciplinary, politic and subjective point of views. At first the definition of video is given and the resulting structural changes in articulation with computer technology of video in the process will be analyzed within art context. Later how the new media technologies form the perception of time, place and reality will be handled together considering their theoretic expansions and discussed in art context.

Keywords: New Technologies, new media art, video, hybridity.

Giriş

Bütün medya ve teknolojiler yalnızca dile benzemekle kalmazlar; dahası, köklerini temel olarak insanoğlunun kendisinin duyuları vasıtasıyla çevreye doğru genişletme yeteneğinden aldıkları için bizatihi dildirler (Powers'tan Aktaran Altay, 2005, s. 26).

Çağdaş sanat alanında kilit bir öneme sahip olan yeni medyanın sunmuş olduğu çeşitlilik sanatın değişkenlerini daha da gözler önüne sererek karma bir yapı inşa etmektedir. Bu yeni medya yeni olanaklar sunan bilgisayarlar, sanal gerçeklik sunan ara yüz ve yazılımlar, video kayıt sistemleri, bilgisayar programları, projektör ve ses sistemleri gibi teknolojik aygıtlardan oluşmaktadır. Teknoloji tabanlı yeniliklerin her geçen gün kendini yenilemesi ve geliştirmesi akabinde ortaya çıkan araçlar toplumsal, kültürel, endüstriyel alanda değişimlere yol açarken, eş zamanlı olarak, bu değişimler sanat alanında da kendini göstermektedir. 1980'lerde internetin ortaya çıkışı ve 1990'larda serbest şekilde internetin yaygın kullanımı endüstri sonrası toplumun Bilişim Çağı'na geçişini göstermektedir. Marshall McLuhan'a göre "kültürümüz nasıl iletişim kurduğumuza bağlı olarak şekillenir. İletişim teknolojisindeki bir buluş kültürel değişime yol açar." (Altay, 2005, s. 22). Bu ağ içerisinde her türlü bilgiye teknolojik yeniliklerin, politik söylemlerin, kültürel yapıların daha aklımıza gelmeyen pek çok şeyin bilgisine ulaşıyor olabilmemiz sanat alanının da sınırlarını bulanıklaştırmıştır. Sanatın çağdaş söylemlerini, dinamik alt yapısını oluşturan bilişim çağının araçları ve bu araçların kullanımıyla birlikte bilgiyi taşıma potansiyeli büyük bir etkileşim ağına da beraberinde getirmiştir. Bu ağ içerisindeki *bağlanılabilirlik* ile öncelikle mekân ve zaman algılarımız değişime uğramıştır.

Her şeyden önce, bağlantılılık kavramı gittikçe artan küresel-mekânsal "yakınlık" (proximity) anlamında ele alınabilir. Marx'ın *Grundrisse*'te (1973a) "mekânın zaman tarafından yok edilmesi" ve David Harvey'nin de (1989) "zaman-mekân sıkıştırılması" adını verdiği şeydir bu. Burada söz konusu olan, uzaklıkları aşmak için harcanan zamanın fiziksel (örneğin uçakla) ya da temsili (bilgi ve imgelerin elektronik araçlarla gönderilmesi) olarak büyük ölçüde kısaltılması yoluyla uzaklıkların da azaldığı duygusudur. Toplumsal ilişkilerin mesafeler boyunca "esnediği" (Giddens 1998, 1994b, 2002) düşüncesi, bir başka analiz düzeyinde, bağlantılılık kavramının mekânsal yakınlık kavramıyla iç içe geçmesine neden olur (Tomlinson, 2013, s. 14).

Buradan hareketle iletişim teknolojisinde yeni medyumların sağlamış olduğu dolayım, öznelere mekân ve zaman algısının ötesinde aynı zamanda sürekli akışkan bilgi aktarımı ile kültürlerin birbirine temas etme hallerini sunmaktadır. Kültür, farklılıkların sürekli teması ile melez bir kategoriye bürünmektedir. Kültürel enformasyon ile birlikte bilginin hızlı dağılımı ülkelerin "Kültür Modelleri"ni birbirleriyle etkileşim içerisine sokmuştur. Aracın sağladığı bilgi aktarımı bireyleri bir model olarak almakta ve Baudrillard'ın dediği gibi: "Anket yapmak amacıyla seçilen bir eşantıyon gibi tüm iletişim araçları yaydıkları mesaj ışınları aracılığıyla bizi çerçeve içine alarak kurgulamaya çalışmaktadırlar." (2002, s. 100). Hâkim

“kültür kodları”¹ ülkelerin kültür sistemlerini etkileyerek melez kültürler ortaya çıkarmıştır. Yani melezleşme süreci iktidar modellerinden biri olarak ortaya çıkmıştır.

Tomlinson’un da belirttiği gibi, melezleşmenin son kertede bir iktidar meselesi olarak ele alınabileceğini ortaya koymaktadır. Buradan hareketle, Nederveen-Pieterse gibi yazarlar, melezleşme olgusunun bir ‘yeniden biçimlendirme’ niteliği taşıdığını belirtmiştir: Melez kültür, egemen kültürün öğelerini içinde barındırmaktadır. Bütün yaptığı onu yeniden üretmenin ötesinde yeniden biçimlendirmektedir de (Kahraman, 2005, s. 177-178).

McLuhan ve Powers’a göre “Üç bin yıl süren dışa doğru patlamadan sonra içe doğru patlama çağına giriyoruz. Aynı andalığın elektrik alanı herkesi herkesle ilgilendiriyor. İletişim çağında bütün bireyler, arzuları ve doyumlarıyla bir arada var olmakta...” (Altay, 2005, s. 39). Bu temas ile sanatçıların ilgilendiği konular da bundan nasibini almış ve bilgisayar teknolojilerinin hızlı bir şekilde gelişmesi ile birlikte dijital düzlemde fotoğraf ile videonun işlenebilirliği artarak sanatçılara yepyeni ufuklar açmıştır. Bu bağlamda işlenmiş olan dijital görüntülerin geleneksel sanat formları ya da hazır yapımlar ile bir araya gelmesi disiplinlerarası yaklaşımlar olarak melez bir kulvar oluşturmuştur. Sanatçıların yaratıcılığına aracılık eden bu teknolojiler yeni olanaklar sağlayarak “Yeni Medya Sanatı”nın oluşumuna kaynaklık etmişlerdir. Teknolojik gelişimler doğrultusunda ortaya çıkan her yeni araç sanatın üretim koşullarını etkilemiş ve neticede sanatın geleneksel tanımlarını her seferinde doğal erozyona uğratmıştır. Baskı makinesi, fotoğraf makinesi, televizyon ve video kamera gibi aygıtların keşfi ile birlikte kimi sanatçılar geleneksel sanat uygulamalarındaki resmetme, modle etme, yontma gibi uygulamaların yerine bu yeni aygıtları kullanarak kendi sanatsal ifadelerini biçimlendirmişlerdir. Günümüzde de benzer bir şekilde teknolojik altyapıların gelişmesine paralel olarak bilgisayar ve bilgisayar yazılımları, görüntü ve ses teknolojileri, nano-teknolojiler, internet, bilişim teknolojisi gibi yeni olanaklar sanatçıların keşif yapacağı bir alan açarak kendi üretimlerini yaptıkları koca bir alan haline gelmiştir. Sanat bağlamında bu alan, niteliğini yeni kavramı ile daha da bütünleştirerek hızlı bir sürecin geçişken yapısına bürünmüştür. Günümüzün teknolojisi sürekli olarak kendisini yenilemesinden dolayı yeniliğin zamansallığını yitirmesine neden olmuştur. Yani değişimin ve gelişimin hızı teknolojik yapıntılarda oldukça fazladır. Bu yüzden “yeni” kavramı sorgulanmaya bu denli açık bir kavram haline gelmiştir. Diğer taraftan teknolojik yapıntıların hızlı ilerleyişine paralel, algılarımızda meydana gelen anlamlandırmalarımızdan bellek inşamıza kadar pek çok süreci yönlendiren bir yapılanma söz konusudur. İçinde bulunduğumuz dönemin teknolojik yapıntılarının araçları, gerçeklik algımıza yeni bir boyut katarak varlığımızın bulunduğu düzlemi sorunsallaştırır ve bireysel durumumuzdan toplumsal varoluşumuza kadar içeriğinde yer alan “yeni” konuları bize bildirir. Araçların değişim hızı ile iletişimin hızı yeniliğin saniyelerle eş değer durumunu yansıtır. O yüzden yeni olarak nitelendirdiğimiz şey kontrol

¹ Hall’in belirttiği gibi, “Hegemonyanın ima ettiği şey, belli oluşumların tahakkümünün ideolojik zor’la değil, kültürel önderlikle sağlandığıdır.” (1999, s. 119). Bu oluşumlar günümüzde enformasyon teknolojisi ile hâkim kültürün bu teknolojiyi kullanarak kitlelere ulaştırdığı ve kitleler üzerinde oluşturduğu rollerin kodlanmış halleridir. İktidar, kültür modellerini derleyerek onları medyanın hizmet politikası haline dönüştürür ve popüler kültür gibi tüketilen bir tür haline getirir.

dışıdır. Tanımlara sığmayan yapısı ile değişimin, geçişkenliğin hızı ile karşı karşıyayızdır. Kaçınılmaz olarak bu karma yapının içerisinde yapılan her tanımlama tüm yeni olanaklar ve olasılıklarla birlikte hibrit durumları belirteceğinden genel kategorizasyonlar olanaksızlaşacaktır. Yeni medyanın dinamik yapısı sanat bağlamında multidisipliner yaklaşımlarla çok yönlü bir karakterdedir. Bu yüzden yeni medya sanatı, yapısında çok çeşitlilik barındırdığı için kapsayıcı özelliği geniş bir alanı nitelemektedir. Dolayısıyla bu çalışmada yeni medya sanatı içerisindeki videonun yapısal değişimi incelenerek, günümüz sanat pratiklerindeki yeri, algı ve düşünce sistemleri incelenecektir. Bu yapı içerisinde videonun varlık gösterdiği alanlar hem fiziki hem de sanal mekânlar olarak şekillenirken aynı zamanda içeriğinde ya da konularında çeşitlilik göstermektedir. Varolan çeşitlilik bilişim teknolojisinin bir getirisi olan bireylerin ya da kitlelerin sürekli temas halinde olma durumunu açığa çıkaran bağlanabilirlik ile sağlanırken, aynı zamanda geçişken bilgi aktarımı ile yüzeysel etkiler bırakan sistemin eleştirisini de sağlamaktadır.

Yeni teknolojilerle birlikte küresel çapta yoğun bir görsel kültür ile karşı karşıya olduğumuz ve bilişim çağı olarak nitelendirilen bu çağda yeni medyumlarla ortaya çıkan melez yapılar ve sanat bağlamında bu kültürün etkileri bu çalışmanın ana karakteri olarak ele alınacaktır. Dolayısıyla kullanılmakta olan yeni medyumların dilsel yapıyla nasıl bir bağlantı oluşturduğu araştırılacaktır. Kültürel alanda ortaya çıkan bir takım veriler (sosyal, politik, felsefi) sanat alanında yeni medya sanat formlarından biri olan video ile işlenmekte ve yöntemsel olarak bu yazıda örneklendirilen çalışmalar ile farklı okumalar sağlanması amaçlanmaktadır. Çoklu ortamlar ile (günümüz yeni teknoloji araçlarının sağladığı) birleşen videonun melez olarak nitelendirebileceğimiz alanı ve buldukları ortama özgü sanallık kavramı üzerinden tanımlayabileceğimiz imgeleri, dijital ortamdaki kayıtlarından görüntülerine ve anlamlandırma aşamalarına değin bir dizi çeşitleme ve algı içermektedir. Teknoloji alanındaki bu yeni keşiflerin gerçeklik algısını ne şekilde biçimlendirdiği hem teorik anlamda hem de sanat pratikleri anlamında dikkate değer bir konu haline gelmiştir.

Aslında, doğal evrenin işleyişine dair keşfedenler ve teknolojik düzeyde insanlar tarafından yaratılan şeylerin karmaşıklığı dikkate alındığında, neyin gerçek olduğuna neyin olmadığına dair geleneksel tanımların anakronik kaldıkları görülecektir. Bu önemli bir husustur, çünkü bir bakıma, hem teoride hem pratikte, neyin gerçek neyin sanal olduğuna dair halihazırdaki kültürel ayrımlar, artık eskisi kadar güçlü bir biçimde uygulanamamaktadır. Başka bir deyişle, gerçekliğe ve sanal uzantılarına angaje olmanın anlamına dair daha karmaşık bir görüşün geliştirilmesini teşvik edip destekleyecek yeni tanımlara ihtiyaç var. Bu ihtiyaç, imgeler söz konusu olduğunda özellikle önemlidir, çünkü imgeler, oynadıkları rollere dair geleneksel açıklamaları yürürlükten kaldıracak kadar dönüştürülmeye ve dönüştürücü bir tarzda hareket etmeye muktedirler artık (Burnett, 2012, s. 99).

Videonun 1960 Sonrası Gelişim Evresi ve Yeni Medya Sanatı

Sanatın dönüşümünü etkileyen en büyük faktörlerden biri teknik ilerlemedir. Sanatçıların araçları bu ilerlemelerden dolayı doğal bir dönüşüm içerisinde kullanım değerine sahip

olmaktadır. Bu değerin oluşumu kullanılan aracın yeniliği doğrultusunda tarihsel bir ön kabul gerektirmektedir ve süreç içerisinde videonun sanat olarak ön kabulü aracın kitle ile teması neticesinde güçlenmiştir. Sanat bağlamında bu değerin yaratılması zorlu bir sürecin inşası ile mümkün olmuştur. Elektronik görüntünün tarihsel sürecine baktığımızda iki önemli teknik gelişme göze çarpmaktadır; video ve bilgisayar. Video sanatı ilk olarak 1960'larda bir sanat eğilimi olarak tanımlanmaya başlamıştır. Öncelikle, videonun teknik gelişiminin arka planında yer alan televizyon ekranının kitle ile olan bağıntısını görebiliriz.

Bir sanat olarak 1960'larda tartışılmaya başlanılan elektronik görüntünün teknolojik olarak bulunuşunun tarihi çoğu kişiyi şaşırır. Örneğin ilk televizyonun tarihi 1602'de fosforun bulunuşuyla başlar. 1897'de katot-ışın tüpünün bulunuşuna kadar televizyon sürekli gelişmiştir. Aynı dönemde radyo ve sesli filmin giderek yaygınlaşması televizyonun gelişmesini olumsuz etkiledi. Elektronik görüntü en büyük atağını 1936 Berlin Olimpiyat Oyunları sırasında yaptı. 180.000 kişi bu oyunu elektronik görüntü olarak televizyon ekranından izledi. Bu videonun teknik olarak gelişmesindeki en büyük adım idi (Kılıç, 2000, s. 3).

Elektronik görüntü fotoğraf gibi bir film yüzeyine değil de elektronik bir ortama kaydedilir. Bu kaydedilen görüntünün yüzeyi "EKTRAN"dır. Toplumsal pratikleri, kitle endüstrisini, sınıfsal pratikleri etkileyen ve en büyük dönüşümü getiren bu parlak yüzey ekranı, Postman şöyle tanımlamaktadır:

Elektronik tekniklerle yeni bir dünya (kah şu olayın, kah bu olayın bir anlık görüş alanına girdiği ve sonra hemen kaybolduğu bir ce-ee dünyası) yaratılıyordu. Bu, fazla bütünlüğü ya da anlamı olmayan, bizden bir şey istemeyen, aslında bizim herhangi bir şey yapmamıza olanak tanımayan, çocukların "ce-ee" oyunlarında olduğu gibi tamamen kendi içine kapalı bir dünyadır. Ancak "ce-ee" oyunu gibi müthiş de eğlencelidir (2014, s. 91).

İlk video sanatçısı olarak bilinen Nam June Paik 60'lı yıllarda Fluxus Grubu ile pek çok deneysel çalışma gerçekleştirmiştir. Grubun altyapısını oluşturan görüntü, medya, hareket, deneysel yaklaşım gibi kavramlar, süreç içerisinde ortak payda olan video alanına kaymıştır. Video sanatının ilk olarak bağımsızlığını ilan ettiği 60'lı yıllarda sanatçılar araç olarak televizyonu kullanmışlar ve televizyonun dünyayı kuşattığı ve toplumu şekillendirdiğine dair bir söylem geliştirmişlerdir. İlk dönem çalışmalarında görüntüleri manyetik bir alan ile bozmaya başlayan Paik, kitleler üzerinde etkin bir yönlendirici ve bağımlılık oluşturan televizyon ekranının eleştirisini sunmuştur (Görsel 1).

Daha sonra 1965'te Sony'nin taşınabilir kamerası Portapak'ı piyasaya sürmesi ile videonun demokratik altyapısı sanat bağlamına yerleşmeye hazır hale gelmiştir. Bireyin tek başına sahip olduğu bu aygıt, endüstrinin dışında kendi günlük yaşamına dair kayıtların elde edildiği sıradan bir aygıt olabilirken sanatçıların da bu demokratik zemin üzerinde kendi bağlamlarını oluşturduğu bir aygıt olmayı başarmıştır. Paik bu kamerayı ilk eline alan sanatçılardan biridir ve ilk deneysel yaklaşımı elektronik verileri değiştirerek elde ettiği soyut videobantlarla olmuştur.

İlk olarak video görüntülerinin aktarımını sağlayan monitörlerin bir araya gelerek oluşturduğu yapı video heykel ve video enstalasyon gibi tanımların oluşmasını öncelmiştir. Bu tanımlardan da anlaşılacağı gibi iki farklı yapının birlikteliği kaçınılmaz olarak melez bir yapının oluşmasına ön ayak olmuştur.



Görsel 1. Nam June Paik, 1965, Manyetik TV / Magnet TV Whitney Museum of American Art, New York. Erişim: 19.03.2016, <http://www.forbes.com/sites/jonathonkeats/2013/01/03/if-you-think-breaking-bad-is-edgy-you-obviously-havent-seen-nam-june-paiks-magnet-tv/#7c965d161fde>

Nam June Paik, Shigeko Kubota ve Marie Jo LaFontaine gibi sanatçılar kullanmış oldukları çoklu ekranların düzenlemesiyle video-heykel tanımını geliştirmişlerdir. Örneğin, Shigeko Kubota'nın ekranları heykelin geleneksel formları ile inşa edilirken dönemin kavramsal sanat yaklaşımları ile de bir araya gelerek bu formları içselleştirmektedir (Görsel 2).



Görsel 2. Marie-Jo Lafontaine, 1986, Çelik Gözyaşları / Les larmes d'acier. Erişim: 19.03.2016, <http://www.marie-jo-lafontaine.com/?page=28-21/videos/installations>

Video enstalasyon tanımının en can alıcı ilk düzenlemelerinden biri olan Paik'in "TV Buda"sı ise ekran, görüntü, düzenleme ve kavramı ile dönemin eleştirel bir yaklaşımını sunmaktadır (Görsel 3). Bu enstalasyonda toprağa gömülmüş bir monitör, sıradan bir mağazadan alınan Buda heykeli, toprak ve kamera yer almaktadır. Toprağın içine gömülmüş olan monitör karşısına konumlanan Buda heykelini eş zamanlı çekilen kamera ile görüntülemektedir. Buda'nın sahip olduğu kutsal bilgelik bu düzenleme de parlak ekranın eşzamanlı yapısı ile sıradanlaşmakta ve ekranın büyümesine evrilmektedir. Bu bağlamda video enstalasyon bakan kişi, görüntü ve gerçek mekân arasındaki yerde düzenlenen bir yapıyı temsil eder. "TV Buda" çalışmasındaki düzenlemelerin dışında ekranların üst üste yan yana gelmesi ile oluşan düzenlemeler, kimi zaman video heykel olarak da tanımlanabilen uygulamalar, reel mekân içinde heykelin epistemesine sahip üç boyutlu yapısının yanında ekrandaki görüntü ile yeni bir boyut kazanır.



Görsel 3. Nam June Paik, 1974, TV Buda / TV Buddha. Erişim: 06.01.2016, <https://switchtalk.wordpress.com/2010/01/01/tv-buddha-1974/>

Video heykel ve video yerleştirme izleyicinin de katılımıyla, alımlayıcı ile etkileşimli bir ilişki kurma konusunda benzerlik göstermektedirler. Ayrıştıkları nokta, video heykel, disiplinlerarası bir sınır sorgulaması ile video ve heykel sanatının kaynaşmasından oluşan bir melez yapı iken, video yerleştirme, video sanatının bir alt türü olarak video sanatının tarihi içerisinde değerlendirilmektedir. Ayrıca video heykeller, taşınabilirlikleri ve esneklikleri ile "ayrıştırılabilir" bir biçimde karakterize edilirken, yerleştirmeler genellikle buldukları "mekânlar" ile daha içsel bir ilişki kurarlar (Fricke, 2005; 597). Bu açıdan video heykeller geleneksel sanat biçimine daha yakın durmaktadır (Arapoğlu, 2009).

Video heykel ve video enstalasyondan sonra video performanslar dönemin avangart sanatçıları tarafından bir kayıt ve bir doküman olarak şekillenmişlerdir. Video, oluşumlar, happeningler ve özellikle 1970'lerde kavramsal sanatın bileşkeleri ile birtakım performansları özellikle vücut sanatçılarının eylemlerini kayıt altına almada önemli bir rol üstlenmiş ve sanatsal bağlamda galerilerde yeni bir sunum olanağı yaratmıştır.

Tarihsel gelişim içerisinde bir diğer önemli gelişme olan bilgisayarın devreye girmesi ile yeni açılımlar meydana gelmiştir. 1970'li yıllarda bilgisayara ulaşmak henüz zordu. Fakat özel araştırma merkezlerinde yapılandırma çalışmaları devam etmekteydi. Bu yeni teknoloji bilgisayar, ulaşılabilirliğinin daha kolay olduğu 80'li yıllara damgasını vurmuştur. Bu yeni araç sayesinde sanatçıların yaratıcılıklarında da yeni bir dönem başlamıştı. Dijital teknoloji alanında hızlı ilerlemelerin kaydedildiği bu dönemde Paintbrush ya da 1982'de kurulan Adobe System gibi yazılım programları, sanatçılara görüntülere istedikleri gibi müdahale etme ve işleme olanağı sağlıyordu.

1980'li yılların başından itibaren bilgisayar alanında ilkler yaşanmaya başlandı: Microsoft MS-DOS, Microsoft Windows, Apple (Macintosh), IBM-PC, compact disc, Commodore 64, Commodore Amiga gibi program sistemleri, oyunlar geliştirildi. Challenger faciasının yaşanışı (1986), müzik kanalı MTV'nin kuruluşu (1982) bu dönemde rastlar. Amatör kullanım için masaüstü (kişisel) bilgisayarların seri üretimi ve ucuzluğu tüm sektörlerde ve kültürel alanda yeni bir dönemi başlattı (Bozkurt, 2005, s. 212).

Bilgisayar video sistemini önemli ölçüde değişime sokmuş ve dijital düzlemde yeni çözümler ve olasılıklar meydana getirmiştir. Videonun kayıt sisteminden (video tape'lerin yerini CD'lerin alması sonrasında ise hard diskler (HDD), süper hızlı yeni sabit diskler (SSD), USB bellekler (flaş disk) gibi depolama cihazları) videonun işlenebilirliğine kadar (PC ortamında video 'ya istenildiği zaman müdahale etme olanağı) sayısız görüntü elde edilebilmekte ve tüm veriler farklı biçimler de depolanabilmektedir. 80'lerin sonuna doğru bilgisayar sistemlerinin, yazılımlarının ve eşzamanlı farklı teknolojilerin gelişmesi ve 1990'larda serbest şekilde internetin yaygın kullanımı Bilişim Çağı'na işaret etmektedir. Bilgisayarlar internetin kullanımı ile birlikte devasa veri yığınlarını depolama, paylaşma ve işleme kolaylığı sağlamış ve bu kolaylıkla birlikte bilişim teknolojilerinde önemli gelişmeler yaşanmıştır. İnternetin küresel çapta kullanılması kültürlerarası etkileşimi sağlarken aynı zaman da sanatçılar arasında ve kurumlar arasında da bir takım yeni diyalogların kurulmasını sağlamıştır.

Tüm bu gelişmelerin akabinde yeni akım çağdaş sanat ortamında tanımlanmaya çalışılan yeni medya sanatı, 90'larda yer edinmeye başlamış ve bir takım kurumlar ve galeriler tarafından da desteklenmeye büyük bir hızla devam etmiştir. Charlie Gere'nin belirttiği gibi 80'lerin sonu 90'ların başında teknoloji temelli sanat tekrar ortaya çıkmaya başladı.

1990'da, "San Francisco Modern Sanatlar Müzesi"nde yeni medya sanatının ilk etkinliği düzenlenirken, Tokyo'da NTT İletişim Merkezi açıldı... 1993'te New York'ta Guggenheim'da "Sanal Gerçeklik: Yeni Bir Araç" adıyla bir sergi düzenlendi, üç yıl sonra bu etkinliği "Mediascape" takip etti... 1997'de "Londra Barbican Sanat Galerisi"nde "Temkinli Oyunlar: Sanat, Teknoloji ve Etkileşim" adlı sergi düzenlendi. Hull'de, yeni medya sanatı üzerine odaklanan "Time-Based Arts" merkezi kuruldu... 2001'de San Francisco Modern Sanatlar Müzesi "010101" adlı Dijital Sanat sergisini sundu... 2003'de Liverpool'da yeni medya sanatları merkezi "FACT" açıldı (Paul, 2008, s. 21).²

² Çeviri Tuba Merdeşe tarafından yapılmıştır.

1990'ların sonuna doğru internetin ve görüntü işleme programlarının yaygınlaşmasıyla sanat, dijital düzlemde daha etkin bir yaratıcı ve erişim kulvarına ulaşmıştır. Teknolojik altyapıların, programların gelişmesi ve yaygınlaşmasıyla birlikte yeni medya sanatının diğer sanatlarla ilişkisi güçlenerek alternatif kategoriler gelişmiştir. Bu kategoriler dijital enstalasyon, video mapping, ses enstalasyonu gibi çoklu ortamlar yaratmıştır.

Mark Poster "Yeni" ve "Eski" medya teknolojilerinin kültürel anlamda alımlanmasını modern ve postmodern ayırımına dayandırır:

Mark Poster (1995), örneğin, radyo, televizyon ve telefonun olduğu "birinci medya çağı" ile etkileşimli, merkezsizleştirilmiş bilgisayar - dolayimli iletişim araçlarından - internet, bilişim ve "siberalan"dan - oluşan "ikinci medya çağı" arasında ayırım yapar. Bu bölünme, bu iletişim araçlarının kültürel anlamda alımlanmasındaki farklı düzenlerin ve farklı özne konumlarının analiziyle bağlantılıdır; her iki durum da modern / postmodern ayırımına dayanmaktadır (Tomlinson, 2013, s. 219).

Videonun "eski" ve "yeni" olanaklarındaki farklılık, süreç içerisinde daha da belirginleşen iletişim araçlarındaki farklılıktan kaynaklanır. Örneğin ilk dönem video çalışmalarında televizyon monitörlerindeki tek yönlü akış görüntülerin de izleyicinin deneyimi sabittir. Bu deneyim biçimi bakışın odak noktası olan ekranın ya da ekranların imge akışına bağımlıdır. Radyo, televizyon gibi eski medyaların tek yönelimli iletişim alanı, kimliği bilinen, belirli ötekilere yönelik değildir; "...belirsiz potansiyel alıcılardan oluşan bir grup için üretilir (kitle iletişimidir)." (Tomlinson, 2013, s. 230). Ekranın kendisi bir deneyimden çok eleştirel bir bakış açısının nesnesi konumundadır. Mark Poster' in "ikinci medya çağı" olarak nitelendirdiği dönemde ise çoklu ortamların sunduğu olanak yelpazesi deneyime büyük bir payda verir. Bu dönem "Bilişim Çağı" olarak nitelendirilen ve en büyük serüveni oluşturan bağlantılabilir ve etkileşimsel bir ortam sağlar. Geçen bu süreç içerisinde video çalışmaları deneyimin, katılımın büyük oranda sağlandığı bir tür çoklu medyanın ortamı haline gelir. Çoklu ortam sanatsal ifadenin bir tür yaratıcı faaliyetine dönüşürken, doğal olarak yapısında mevcut olan farklı medyumların bir arada olması ile melez bir yapıya işaret edecektir. Disiplinlerarası ya da multidisipliner olarak adlandırılan günümüz sanatı yapısı itibarıyla melez olanı çağırırken, iletişimin eş zamanlılığı ve sürekli bağlantılabilirlik sayesinde sosyal, politik, kültürel, bireysel tutumları ile konularında da melez olanı çağırır. Bedenin durumu (sanatçı, katılımcı) sanatsal ifadede deneyimin kıyısında kendi konumunu belirlerken, aynı zamanda gerçekliğini de (toplumsal, politik, kültürel ve bireysel) sorgulamaktadır.

Özellikle bedeni dönüştürme imkanı taşıyan teknolojilerin çeşitlenmesi, protez kullanımının yaygınlaşması ve sanal kimliklerin, taşıyıcılarına bedenlerine bağımlı kalmadıkları yaşam alanları sunması, bedenin kendinden menkul sayılan gerçekliğini ve sınırlarını tartışma konusu haline getiriyor. Böylece insan kavramının göbekten bağlı bulunduğu yurttaşlık veya çeşitli kimlikler ve aidiyetler yeni biçimler alır, yeni içerimler kazanırken, insanlığın belirleyici gösterenlerinden klasik beden de delik deşik ediliyor (Yardımcı, 2015, s. 147-148).

Türkiye’de çağdaş sanatın önemli figürlerinden biri olan Kutluğ Ataman’ın videoları hem içerikleri hem de ekranların boşlukta duruşları, yatay ya da dikey konumlanışları, boyutları gibi mekân içerisinde düzenleme şekli bakımından güçlü bir kurgu sunar. Merkezinde bireylerin yer aldığı bu kurgu içerisinde kimliklerin toplumsal yapıda nasıl şekillendiği ve bu yapı içerisinde kimliklerin nasıl askıda kaldığına dair bir söylem geliştiren sanatçı, çalışmalarında Doğu-Batı, gelenek-modernite, yerel-küresel gibi ikilikler ile melez bir kimlik inşasına girişir. Çalikoğlu, Kutluğ Ataman’ın çalışmalarıyla ilgili şu yorumu yapar:

Çalikoğlu, Kutluğ Ataman’ın çalışmalarında gerçek ile kurgunun, dolayısıyla roller ve anlatının sürekli olarak yer değiştirdiğini vurguluyor. Sanatçının gerçeğin inşa edilen bir bilgi olduğu, görsel dünyanın her türlü araçla manipüle edilmeye açık bir iktidar oluşturduğu görüşüyle, ekranda görünmeyen kişi olarak kahramanlarına verdiği güvenle aynı zamanda onların kendilerini tekrar tekrar oluşturmaları için bir zemin sunduğunu belirtiyor”(<http://www.istanbulmodern.org/tr/basin/basin-bultenleri/kutlug-atamanin-ilk-retrospektifi605.html>).



Görsel 4. Kutluğ Ataman, 2009, Mezopotamya Dramaturjileri, Kubbe / Mesopotamian Dramaturgies, Dome. Erişim: 18.03.2016, <http://www.arteari.net/magazine/articolo/istanbul-bienal-baliyor-2-boeluem/>

2009 yılında başladığı Mezopotamya Dramaturjileri serisinde “Kubbe” adlı çalışmasında da gerçekliği sosyal, politik, kültürel ve küresel yaklaşımlarla çok yönlü bir şekilde ele almaktadır (Görsel 4). Sanatçının bu çalışması içeriğinde kurgulanan melez kimlik inşası ile biçimsel olarak ortaya çıkan melez yapısı güçlü bir vurgu oluşturur. Doğu’nun ve Roma’nın önemli bir mimari yapısı olan kubbeden yola çıkarak tavana yerleştirdiği ekran üzerinden izleyiciyi yatar pozisyonda izlettiği video görüntüde, Özgen Yıldırım şunu ifade eder:

Ataman, bir grup genci uçar pozisyonunda göstermekte bu gençler modern batılı form-
da pozlar vermektedir. Ancak bu gençlerin tüm bu çabaları onların Doğulu Türk genci
olduğu gerçeğini gizleyememektedir. Bir tanesi elinde tespih ile poz verirken diğeri
kumaş pantolonun altında çıplak ayaklarıyla poz vermektedir (2011).

Ataman'ın kurduğu bu zemin üzerinde gerçeklik, Doğu-Batı sentezinde kurgulanan yapay
bir gerçekliktir. İzleyiciyi düzenlediği bu mekânlarda gezdirirken gerçeklik algımızı kültürel
bir deformasyon ile bozar. Ağ içerisindeki bireyler etkileşime geçtikleri kültürlerle birlikte
bireysel duruşlarını sergilerlerken gerçekte angaje oldukları sanal kimliklerin ifşasındadır-
lar.

Bilgisayarın sağladığı bilgi ve iletişimin büyük coğrafi alanlara yayılımı zaman ve mekândan
bağımsız olarak koca bir toplumsal ve kültürel ağ oluşturulmasına yol açmıştır. Shayegan'ın
belirttiği gibi içinde bulunduğumuz bu kaos dönemi eş zamanlılık ve birbirine bağlı-
lanabilirlik ile melez bir yapı oluşturmakta, ortaya çıkan olgu ise sanallaştırma kavramı ile
aktarılmaktadır.

Aydınlanma kazanımlarının mahvolması ve hegemonya kuran söylemlerin ortadan
kalkışı ise, diğer yandan, bilincin bastırılmış bütün düzeylerine değer kazandırılmıştır;
öyle ki söylemlerin birbirini izlediği düzenin yerini, Cıvalı Taş Devri'nden bilişime kadar
tarihsel bilincin tüm düzeylerinin eşzamanlılığı almıştır. Bu iki olguya paralel olarak,
aktarımlardaki devrim de hayli tuhaf bir olgu olan sanallaştırmayı yaratmıştı; bu olgu-
da, muhayyilemizin yanında, tam aynısı olmasa da en azından dış görünüm itibarıyla
şeylerin eski halindeki mitsel-şirsel dünyaya benzeyen bir sanal dünya ortaya çıkmak-
tadır. Bu parçalanma, mantıksal sonucu olan bir başka gerçekliği açığa vurmaktadır:
Kelimenin en geniş anlamıyla birbirine-bağlanılabilirlik, yani bütün alanlarda ağların
yaratılması. Kültürler düzeyinde bu birbirine-bağlanılabilirlik, bütün kültürlerin birbi-
riyle iç içe geçerek karma ve melez bir bilince neden olduğu bir tür mozaik görü-
nümüyle (Deleuze'cü anlamda) rizomatik ilişkileri öne çıkarır. Bilgi düzeyinde yorum
yelpazesıyla kendini gösterir; büyük metafizik hakikatler değersizleştirildiği ölçüde
ise, bizzat varlık, çeşitli yorumlardan oluşan sonsuz süreç haline gelir. Kimlikler düze-
yine, yamalı bohça diye adlandırdığım çoğul kimliklerle tercüme olur; öyle ki, modern
insanın genişlemiş bilincine hiçbir kültür tek başına cevap verememektedir. Medya
düzeyinde ise, sanallaştırmaya ve şu meşhur Web'e yer açmıştır (Shayegan, 2014, s.
25-26).

Yeni algılama biçimlerimiz bu meşhur Web sayesinde genişlemiştir. Kültürlerarası etkileşi-
min devasa yapısını sunan internet ağları bilginin sürekli güncellenen halleri ile sonsuz bir
seçim güzergâhı sunar. Bu seçim güzergâhında duran 21. yüzyıl insanını "Yaptakçı"³ (bri-

³ 1. Shayegan'ın tanımıyla 21. yüzyılın yeni insan tipi: iki-arada-bir deredelik sınırında yaşayan kişi (2014, s. 27).

2. Lévi - Strauss'un "Yaban Düşünce" adlı eserinde kullandığı terim olan yaptakçı (bricoleur): Eski anlamına göre,
bricoleur eylemi top ve bilardo oyununda, avcılık ve bincilik alanında, ama hep araya karışan bir devinimi, topun geri
sıçramasını, köpeğin amaçsız dolaşmasını, bir engelden sakınmak için atın düz yoldan sapmasını belirtmek için kul-
lanılır. Günümüzde de, bricoleur (yaptakçı) dediğimiz kişi meslek adamının kullandığından daha dolambaçlı araçlar
kullanarak elleriyle çalışan kişi olarak kalır... Yazar bu terimin sanat sorununu da sıyrıp geçtiğini düşünür: çünkü
herkesin bildiği gibi, sanatçı hem bilgine benzer, hem de yaptakçıya: zanaatçı olanaklarıyla, aynı zamanda bir bilgi
konusu da olan, elle tutulur nesnelere yapar. Bilgin ile yaptakçıyı araç ve amaç düzleminde olay ile yapıya verdikleri
ters görevlerle ayırmıştı birbirinden: biri yapılar aracılığıyla olaylar oluşturuyordu (dünyayı değiştirmek), öbürü de
olaylar aracılığıyla yapılar... (Lévi- Strauss, 1984, s. 40-45).

coleur) olarak nitelendiren Shayegan, bu yüzyıl insanının: “Bir kültürel sahadan bir diğerine kayabileceğini, başka tarihsel belleklerden beslenebileceğini, tüm bu unsurları kaynak alıp kendince bir sentez yapabileceğini söyler.” (2014, s. 27). Böylece bu yeni teknoloji aygıtlarının sunduğu verileri depolayan, harmanlayan, bir araya getiren ve yine bu yeni teknoloji ile çalışmalarını gerçekleştiren sanatçı, kültürü tekrar tekrar üretir.

Zira kültür, sözün eseri olmakla birlikte, resimden hiyeroglif, alfabeden televizyona her iletişim aracıyla yeni baştan yaratılmaktadır. Dilin kendisi gibi her araç da (medium) düşünceye, ifadeye ve duyarlılığa yeni bir yönelim kazandırarak benzersiz bir söylem tarzının ortaya çıkmasını sağlar. McLuhan’ın “araç, mesajdır” demekle kastettiği kuşkusuz budur (Postman, 2014, s. 19).

Bilişim çağının yeni toplumu şekillendirmesi ile enformasyon toplumu oluşmuş ve küresel çapta büyük değişimler meydana gelmiştir. Bilişim teknolojilerinin getirmiş olduğu yeni yapılanmalar fotoğraf, sinema, resim, heykel gibi geleneksel formların dönüşümünü sağlarken aynı zaman da yeni yaratım olanakları da sağlamıştır. Bu olanakların sunulduğu ortam sanal bir mekân yaratır ve “ Dijital dünyalar, imgelerin insan etkinliğinin her alanına dâhil edilmesiyle yakından ilgilidirler ve bu yüzden imgelerin nasıl düşündüklerini anlamının öneminin altını çizerek.” (Burnett, 2012, s. 73). Bu durumda sanal olanın neden gerçek olandan bu kadar farklı algılandığının ayırt edilmesi gerektiğini vurgulayan Burnett şunu ifade etmeye çalışır:

Batı kültüründeki çeşitli resim geleneklerinin tarihinin açıkça ortaya koyduğu gibi, gerçek ile sanal arasındaki bağlantıların net ve kesintisiz bir sürekliliği vardır (Gruau 2003). Bu bağlantılar, enformasyonun veriden görselleştirmeye geçmesini sağlayan temellerdir. Melezleşme sürecinin gücünü korumasını sağlayan zeminler aynı zamanda... Sanal dünyalar, gerçekliğin çözülmesiyle değil, özne/nesne ilişkisine dair makinelerle ve günümüzde pek çok toplumun sahip olduğuengin teknolojik altyapıyla olan ihtilafli ilişkilerini çözüme yollarının bir ifadesidir (2012, s. 98).

Artık hepimiz biliyoruz ki teknolojik yapıtlar hayatlarımızda önemli bir alan kaplamaktadır. Cep telefonlarından televizyon ekranlarına, 3D görüntü teknolojilerinden bilgisayar ağlarına pek çok teknoloji dolayımlanmış ortam sağlayıcılar olarak insanların birebir iletişim ilişkilerini dönüştürerek bedensiz diyaloglar yaratmıştır. Yeni medyanın sağlamış olduğu ortam ya ağ üzerinden ya da birtakım görüntü ve işitsel teknolojiler üzerinden sağlanan ortam olarak varlık gösterir. Bu varlık duyuusal evrenimizde sanal uzantılar ile gerçekliği yerinden etmekte ve yeniden tanımlamaktadır. Bu yeni tanımlamanın içinde bedeninin konumu ve merkezi karakteri bu sonsuz ağ ortamında ve sağlanmış yeni teknoloji ortamında ortadan kalkmaktadır.

Yeni medya sanatçılarının uğraşı haline gelen gerçeklik sanal olanla ifadelendirilmeye çalışılır. Örneğin Tony Oursler’in “kuklalarının varlığı, gerçek ve video alanları arasında ifade edildiği dinamik karşıtlıklar tarafından daha güçlü hale gelir.” (Nick, 2008) (Görsel 5). Böylece, Oursler’in çalışmalarında gerçeklik varlığını yoğun bir şekilde hissettiren sanal görüntü gerçekliği algılamada ve yargılamada teatral bir yapı inşa eder. “Oursler’in ensta-

lasyon tasarımının yeri, tam anlamıyla ve mecazi anlamda projeksiyonun sanal eylemi ve kimliğini desteklemek için hizmet görür, o yüzden ister istemez gerçek mekânlardaki bu sanal karakterler ortaya konulur ve kapana kısırlılırlar. Bu varlıkların, varlıkları belirli bir anlamda provoke edilirken, böyle çifte bir hareket videonun işlenmiş mekânsal karmaşıklıkla oynamaya ve onu güçlendirmeye devam eder.” (Nick, 2008). Videonun projeksiyon ışığı ile varlık gösterdiği yüzeyler çeşitlenmektedir. Oursler’in çalışmalarında bu yüzeyler kukla bedenlerle şekillenir. Video’ya eklemlenen bu bedenler neticesinde ortaya çıkan hibrit bir varlıktır.

Oursler’in imge dünyasında kuklaların varlığı ifadelendirilmiş sanal bakışların varlığı ile eşitlenir. Kuklaların insan eli ile şekillenmiş yapay varlıkları ile projeksiyonun ışığında şekillenmiş ifadeleri yer değiştirir. Kuklalar sabitlenmiş bedenleri ile kukla olma durumlarının ötesinde oyunlarını teatral yapı sunan o sanal bakışlarla oynarlar.

Delayımın, imgelerin ve deneyimin ne denli birleşmiş olduğunu gözden kaçırın argümanlar, genellikle hem projeksiyonun yaratıcılığını hem de tahayyülün yaratıcı hâkimiyetini marjinalleştirmektedir... Buradaki güçlük, imgelerin ya ekranlarda ya da projeksiyonlar olarak perde de uçup gitmeleridir ki bu da imgelerin, izleyicilerin ya da kullanıcıların idraklarının ötesindeymiş gibi görünmesine neden olur. “Sanal olan”, izleyicileri, sentetik karakterine karşı her direnişin üstesinden gelecek kadar güçlü ve ikna edici olan zihinsel ve fiziksel bir mekânın içine daha da gömer gibidir (Burnett, 2012, s. 120).



Görsel 5. Tony Oursler, 1995, Arzularımızın Hiçbir Özgürlüğü Yok / We Have No Free Will.
Erişim: 21.12.2015, http://csw.art.pl/new/99/ouster_e.html

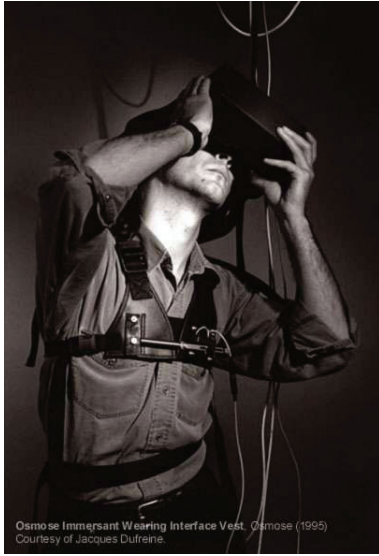
Yeni medyalarla sağlanan ortamda mekânsal manipülasyonlar imgenin çağrışımlarını güçlendirir. Örneğin Ceal Floyer'ın çalışmalarında imgenin çağrışımları genellikle aşırı mantıksal bulunabilir. Örneğin "Aşırı Büyüme" (Overgrowth) adlı çalışmasında küçük bir bonsai bitkisini normal bir ağaç boyutlarında yüzeye yansıtılmaktadır ve burada doğal ve yapay arasındaki belirsizliği deneyimlemektedir (Görsel 6).



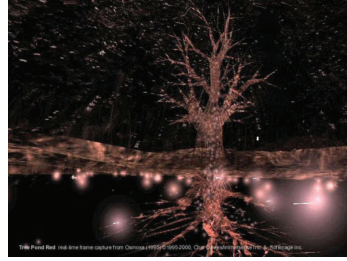
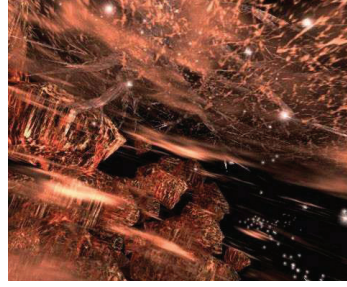
Görsel 6. Ceal Floyer, 2004, Aşırı Büyüme / Overgrowth. Erişim:14.03.2016, <http://www.contemporaryartdaily.com/2010/04/ceal-floyer-at-moca-north-miami/floyer-overgrowth/>

Başlıklar bu nedenle önemlidir. Floyer'ın kavramsal metodu malzeme dönüşümünü ve görsel olarak çarpıcılığı, görkemi reddeder. Sanatçı genellikle boşluğu doldurarak pratik sanat için ayrılan alana dikkatle odaklanır. Aynı zamanda beklenti ve algı arasındaki etkileşime odaklanır. Floyer sık sık değişmez olan (gerçek) ve dünyevi arasındaki diyalektik gerilimi kullanarak, yaratıcı bir yapı inşa eder. Günlük nesnelere kullanarak gerçeği sanal olanla çakıştırır, algımızla oynar ve bunu mekânsal manipülasyonlarla sağlar.

Videonun dijital düzlemde oynanabilir yapısı ve farklı medyumlarla eklemlenmesi sonucunda duyumsal bir etki ortaya çıkmaktadır. 3D teknolojiler ve yazılım programlarının yaygınlaşması ile ortaya çıkan yeni olanaklar ve ortam sağlayıcı araçlar (ses sistemleri, görüntü sistemleri, vb.) video için yepyeni bir zemin hazırlamıştır. Farklı medyumların biraradalığı ile oluşan melez formlar katılımcıyı, gerçeklik ve sanallık kavramlarının içinde bir yerlere yerleştirir. Deneyimin gerçekliği ya da sanallığı kavramsal boyutta imgelerin düşünüyü kurdurur. Char Davies'in Osmose çalışmasında katılımcıya eklemlenen görüntü birimi olan gözlük ve hareket algılayıcı yelek ile etkileşimli bir alan yaratılmaktadır (Görsel 7).



Osmose Immersant Wearing Interface Vest, Osmose (1995)
Courtesy of Jacques Dufrenoy



Görsel 7. Charlotte Davies, 1995, Osmoz / Osmose. Erişim: 07.06.2016,
<http://www.fondation-langlois.org/html/e/page.php?NumPage=103>

Bu yeni zemin üzerinde “Osmose” adlı bu çalışmanın çok katmanlı yapısındaki video ayağı, iki boyutlu bir düzine resmin stereoskopik 3D bilgisayar grafiği ile bir araya getirilerek oluşturulduğu hareketli görüntülerin bütünüdür. Stereoskopik 3D görüntü tekniği derinlik illüzyonu yaratarak iki farklı açıdan iki resmin bir araya getirilmiş halidir. Uzamsal bir etki yaratan bu grafiklerin birlikteliği videonun oluşumuna yardımcı olmuştur. Videonun yapısı tümüyle bilgisayar programıyla ortaya çıkmakta ve farklı bir takım bileşkelele de çalışma bütün olarak tamamlanmaktadır.

Formların yetkinliği neredeyse araçların sağladığı görsel, işitsel, dokunsal kısacası duymusal etkilerin büyüğü ile eşleşmiştir. Formlar nesnel dünyanın eğretilmeli bakış açısına sahiptir. İçkinlik* her şeydir onlar için.

Osmose, stereoskopik 3D bilgisayar grafiği, uzamsallaştırılmış 3D ses ve gerçek-zaman etkileşimi gibi ileri teknolojilerden faydalanılarak yaratılmıştı. Katılımcı izleyiciler, görsel uzamı deneyimlemelerini sağlayacak şekilde nefeslerini ve dengelerini kaydeden bir başa takılan görüntü birimi ve bir hareket takibi yeleği kullanıyorlardı. Durmadan değişen, yarı-saydam öğelerden oluşan Osmose, bir orman, açık alan, havuz ve toprak altı dahil olmak üzere bir düzine uzamsal diyar ve bunun yanı sıra, doğaya, cisimleşmeye ve teknolojiye atıfta bulunan felsefi metinlerden bir üst-alan ve yazılım

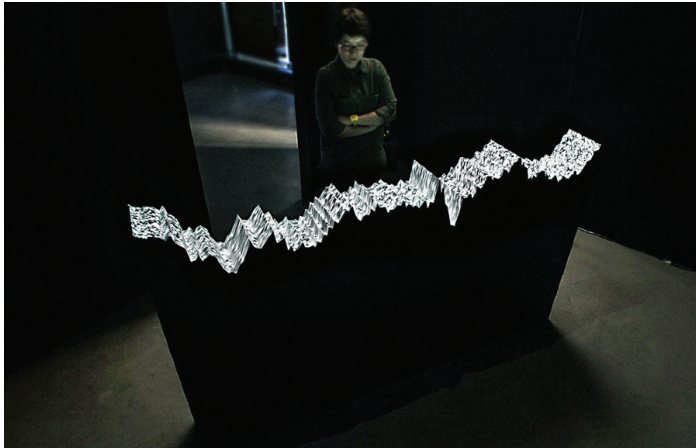
⁴ Deleuze’un içkinlik kavramından hareketle maddi olanla maddi olmayanın aynı düzlemde bir araya geldiği etkinlikte imgenin gücünü görebiliriz. “Örneğin bu kitabı çevrimiçi okuyorsanız, ekranı kaydırarak ya da fareyi tıklayarak sayfaları çevirmeniz, satırları okumanız, hatta belki sayfa üzerinde notlar almanız bile mümkün olurdu, yine de hala kitabın “maddesi”yle herhangi bir şekilde temas 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 keşiştiği noktada yaklaşabiliriz ki içkinlik düzlemi dediğimiz şey de budur. Yani asıl mesele maddi olanla olmayanın keşiştiği düzlemdir.” (Sutton ve Jones, 2014, s.49).

kodu katmanı barındırmaktadır. Osmose, nefesin bir arayüz aracı olarak, saydamlığın da gerçek-zamanda kullanıldığı ilk sanal ortamdı. Asıl olarak 2002’de, büyük bir bilgisayarda işletilmek üzere tasarlanmış olan Osmose ile onun kendisinden sonraki örneği Ephemere, daha sonra PC’de işleyecek şekilde yeniden yazılmışlardı (Wands, 2006, s. 28).

Sanatçıların yoğun uğraşı haline gelen dijital medyaların ortaya çıkardığı etkileşim alanı duyularımızın harekete geçtiği uzamsal bir alan oluşturur. Türkiye’de yeni medya sanatının önde gelen genç sanatçılarından biri olan Candaş Şişman’ın çalışmalarında gerçek ve sanal arasında oluşturulan duyumsal etkileri görmek mümkündür. Gerçek alanlardaki oluşumlar ve buna eklenen dijital veriler sanatçının çalışmalarına melez bir bütünlük sağlar. Çalışmalarının temelinde yer alan hareket unsuru sesin, görüntünün devinimi ile birleşerek bir yoğunluk oluşturur. Bu yoğunluk zamanın akışkan varlığı ile tümleşir. Deleuze’un yaklaşımı ile hareket değişen bir bütünün süresiyle ilişkilendirilir:

O halde, hareketin bir anlamda iki yüzü vardır. Bir taraftan, nesnelere ya da parçalar arasında olup bitendir, diğer taraftan süreyi ya da bütünü ifade eden şeydir. Bu da demektir ki, süre nitelik değiştirmek suretiyle nesnelere içinde bölünür ve nesnelere de derinlik kazanarak, dış hatlarını kaybederek sürenin içinde birleşirler. Hareketin, kapalı bir sistemin nesnelere açık süreye ve süreyi de açılmaya zorladığı sistemin nesnelereyle ilişkilendirdiğini söyleyeceğiz o halde (2014, s. 23).

Candaş Şişman’ın “Noisefloor” (Gürültü Tabanı) adlı çalışmasında üç boyutlu bir formun inişli çıkışlı üst yüzeyine yansıttığı görüntü, sesin dijital kayıtla görsel bir ifadeye bürünmüş halidir (Görsel 8). Bir kondenser mikrofon ile sessiz bir ortamda 10 milisaniye içinde kaydedilen seslerin somut verisi olan görüntü, duymamızın bile olanaksız olduğu sesleri görünür yapar (www.csismn.com). Somut varlığı ile formun yapısı hem yeryüzünün hem de ses dalgalarının temsili niteliğindedir. Dijital olanın varlığı ise ses kaydının işlenmiş somut video verisidir. İki düzeneğin bir araya geldiği çalışma gerçek ve sanal varlığın melez bir ifadesidir.



Görsel 8. Candaş Şişman, 2012, Gürültü Tabanı / Noisefloor. Erişim: 10.06.2016, <http://www.csismn.com/filter/installation/Noisefloor>

Türkiye’de yeni medya sanatı alanında önemli bir rol üstlenen bir diğer genç sanatçı Erdal İnci’nin çalışmalarına baktığımızda hareket, zaman, mekân gibi kavramlarla oynayarak kendini klonladığı videoları sonsuz bir döngünün içinde hipnotize görüntüler sunar. İnci’nin sonsuz tekrar ile oluşturduğu GIF yöntemi, beden dâhil olduğu mekân içerisindeki hareketin ritmi ile çoğaltılmış bedenler olarak bedenin kendi varlığını sarsar. Küratörlüğünü Ebru Yetişkin’in yaptığı “Dalgalar” sergisindeki “Formaphone” adlı çalışması ile Erdal İnci izleyiciye görsel-işitsel ve interaktif bir alan açar (Görsel 9).



Görsel 9. Erdal İnci, 2015, Formaphon / Formaphone. Erişim: 10.06.2016, <http://waves-waves.com/portfolio-posts/formaphone/>

“Formaphone” görsel örüntüler ile müziğin benzerliğini kurar. Kamera, kadraja giren ışığı yazılıma görsel girdi olarak iletir. Yazılım ışığın havadaki hareket hızına göre ses frekansı üretir. Ses, hareket hızlandıkça tizleşir, yavaşladıkça pesleşir. Yazılım yalnızca hareket hızını ses frekansına dönüştürme görevi görmez. Buna ek olarak hareketin havada izlediği yolu, kameranın gördüğü açıdan, gerçek zamanlı görsel çıktı olarak perdeye yansıtır. Bu sayede kullanıcı çizimini eş zamanlı olarak perdede görebilecektir. Kullanıcı istediğini çizmekte özgür olmasına rağmen ses çıktısını ritmik olarak duyma eğilimi gösterecektir. Bu nedenle hareketlerini belli bir tempoda yapar. Omuz ve kol hareketleriyle yapacağı zikzaklar veya eğrilerin hızları, nota zenginliği ortaya koyacağı için bunları çeşitlendirmek isteyecektir. Sabit bir tempoda yapılan hareketin hızını çeşitlendirmek için hareketin büyüklüğü ile oynarsınız (<http://waves-waves.com/portfolio-posts/formaphone/>).

Günümüzde iletişimin ve medyanın çok yönlü yapısı sanat alanında da izleyiciye etkileşimsel bir alan açar. Bunu da interaktif katılım ile sağlayan bazı çalışmalar mekânsal kurgular ile zamanın yapısal değişimini sunar. Beden kurguya eklemlediği anda sanatın uçuşan imgeleri devreye girer. Bu imgelerin sağladığı okumalar Kutluğ Ataman’ın çalışmalarında örneklediğimiz gibi, bazen kültürel ara yollar açar ya da Tony Oursler’da olduğu gibi, teatral bir yapı içerisinde bedenin konumunu sezdirir, bazen de Erdal İnci’nin klonlanmış

bedeninde yahut çoğaltılmış ışık nesnelerinde olduğu gibi, politik bir inşaya yönelir ya da Candaş Şişman'ın çalışmalarındaki sanal ve gerçek düzlemlerde bir varlık belirtisi gösterir.

Sonuç

Yeni olanakların melezliği olarak nitelendirebileceğimiz yeni medya sanatının formlarından biri olan videonun değişen yapısını inceleyen bu çalışma çeşitli örneklerle desteklenerek günümüzde algılama biçimlerimizin de ne kadar değişken bir yapıda olduğunu göstermektedir. Bu değişken yapı içerisindeki iletişim araçlarımız algılarımızın ve anlamlandırmalarımızın büyük paydasını oluşturmaktadır. O yüzden üreten ve izleyen olarak sanatçı, devasa veri yığınları içinde bağlanılabilirlik kavramı ile dünyayı tekrar tekrar anlamlandıran bir örüntüyle “modern seyyah” durumundadır. “Bir başka deyişle, kültürlerin melezleşmesiyle büyüyen tercih yelpazemiz, zaman ve mekânın ötesinde serüvene çıkmak için yorum bilgisinin dar çemberini kırar. Bu yolculuklar her birimizi çok bireyselleşmiş ve çok özel bir Homo viator (seyyah insan) haline getirir” (Shayegan, 2014, s. 26). Böylece yeni olanaklar yeni gerçekçilik düzleminde kişilerin dünyayla kurdukları ilişki tiplerini ortaya koyarlar. Bu bağlamda sanatçı bir anlık durduğu noktayı ya nesnel ya politik, ya sosyal ya da kültürel bir söylem üzerinden şekillendirir. Bu dönem, rüzgârın hızıyla nefesimizin kesildiği fakat bir anlık durulan noktada tekrar o nefesi alışımızla ilintilidir.

Çağdaş söylem içerisinde yeni bir alternatif sunum olanağı yaratan *video alanlarda* dünyayı algılayış biçimlerimiz gerçek ve onun tezahürü olan sanal ortamlarla şekillenir. Burada video alanlarla kastedilen sanat bağlamında sadece mekânsal bir takım veriler ya da girdiler değil aynı zamanda videonun süreç içerisinde farklı deneyim, yaratım ve etkileşim ilişkilerinin de bir tür yapısal formatıdır. Sanat bağlamında kullanılan bu ortam yaratım sürecinde kültürel, bireysel ve politik yaklaşımlar olarak sanatçının bir nevi dünya algısını şekillendirir. Önemli olan bu algı içerisinde ortamın ne' ligine dair bir duruş sergileyebilmektir. Her birey farklı dünya algısı içerisinde bir değer üretir ve bu değer ardı sıra ortaya çıkan her ürün yeni bir bakış ve yeni bir dünya yaratır. O yüzden video alanlar bu yenedünya söyleminde durduğumuz zeminin ya da kaydığımız zeminin dilini oluştururlar.

Çağdaş dönemin değişen parametrelerinde yeni medyumların varlığı ve bunun peşi sıra ortaya çıkan iletişim araçlarındaki farklılık, sanat anlayışının değişen veri depolarında yansımaları bulmaktadır. Eski medyadan yeni medyaya geçişte iletişimin çift yönlülüğü bağlantılılık (connectivity) kavramı ile melezleşme sürecinin büyük bir potansiyelini tetiklemektedir. Doğal olarak bu medyumlardaki gelişim bilginin (verinin) yayılımını hızlandırıp farklı formatlarıyla sisteme angaje olmaktadır. Kaçınılmaz olarak sistem içerisinde sanatın paydası bu yayılım çerçevesinde farklı medyumlarla çoklu ortamlar hazırlamış ve sanat bünyesinde melez bir yapı inşasını olanaklı kılmıştır. Tüm bu sistem içerisinde sanatın konularındaki çeşitlilik medyumun sağladığı ulaşılabilir verilerle sağlanmakta ve aynı zamanda öznenin durumu zamansal, mekânsal düzlemlerde ikircikli bir varlığa dönüşmektedir. Gerçek alanlarda özne hem vardır hem de yoktur. Özellikle örneklediğimiz bazı çalışmalarda izleyicinin

içinde bulunduğu mekân farklı bir takım sistemlerle donatılarak (yeni medyumlar), katılımcı algısında ve duyuşsal etkinliğinde zamansal' lığın yitirilışine tanık olur. Bu tanıklık ile birlikte gerçeklik algımız, ölçülebilir değerler üreten göstergeler vasıtasıyla işleyen ve ucu açık özgürlükçü söylemler ile şekillenmeye doğru yol almaktadır. Bu bağlamda imgelerin rolü daha karmaşık ve devingen bir yapı içerisinde yer almaktadır. "Göstergeler bizim imgelemimize başvurarak güce hizmet ederler ve bize bir bilgi modeline itaat etme ilkesini kabul ettirirler" (Sauvagnargues, 2010, s. 45). Öte yandan Deleuze farklı bir bakış açısıyla, bu güç ilişkilerinin göstergelerinin sunmuş olduğu anlam dizgelerinden duyumuna geçer ve imgeyi şöyle tanımlar: "İmge bir sözce değildir ve sözel olmayan bir duyumun mantığını gerektirir, anlamın mantığını değil" (Sauvagnargues, 2010, s. 31). Sonuçta imge üreticisi olarak sanatçı belirli gerçeklik dolayimleri içerisinde sarmalanmış bir dünyada kendi temsillerini üreterek dolanımda olan sistemin arzularını görünür kılacak ya da varlığını sorunsallaştırarak araçlarını geliştirecek ve sanat bağlamına geri dönüşüm yapacaktır.

Diğer taraftan bu örüntü içindeki diyaloglarla birlikte sanal bir uzantı haline gelen mekân da, eşzamanlılık üreten aygıtlar ile gerçeklik kavramına angaje olan geçişken bir algı kavramıyla ilişkilendirilir. "Bu etki alginın eyleme uzanmak yerine düşünceyle ilişki kurduğu ve imgenin zamana ulaşmaktansa devinimle yetinmekten vazgeçtiği anda gerçekleşir" (Sauvagnargues, 2010, s. 189-190). Bu noktada McLuhan'ın belirttiği aracın sağladığı iletişimle kültürün modellenmesine, oradan da Tomlinson'un melez kültürü bir iktidar meselesi olarak ele almasına değin küresel bir algı politikasının üzerinden oluşturulan bağintı çerçevesi, yeni teknolojilerin sanat alanına entegre olma serüveni ile eşleşmiştir. Bu eşleşme yeni medya sanat mefhumunun varlık alanını sorunsallaştırmış ve melez karakterinin alımlanmasını sağlamıştır. Yeni medyanın karma yapısı içerisinde videonun mevcudiyetinin tüm bu bağintılarla oluşturulan durumu incelenmiş ve gelinen noktada videonun çağdaş sanat ortamındaki varlığı can alıcı bir odak noktası oluşturmuştur. Bu odak, hem formlar bir yetkinlik, hem de çeşitli bağlamsal içerikler sağlamaktadır. Tüm bunların sonucunda sürekli temas halinde olma durumunu yansıtan iletişim teknolojisi nasıl ki kültürü melez bir karaktere soktuysa aynı şekilde bu teknolojinin araçları sanat alanını da melez bir karaktere bürümüştür.

Kaynakça

Altay, Derya. (2005). Mc Luhan'ın Çalışmalarına Işık Tutan Düşünceleri ve Kuramları. Nurdoğan Rigel (Ed.). *Kadife Karanlık*, s. 9-48. İstanbul: Su Yayınevi.

Arapoğlu, Fırat. (2009). İletişim Kurmak Mı Güncel Durmak Mı? Neden Video? *Genç Sanat Dergisi*. Erişim: 02.11.2015, <http://firatarapoglu.blogspot.com.tr/2010/05/iletisim-kurmak-m-guncel-durmak-m-neden.html>

Baudrillard, Jean. (2002). *Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm* (O. Adanır, Çev.). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

Bozkurt, Muammer. (2005). *Video Sanatı: Enstalasyon / Film / Performans*. İstanbul: Bileşim Yayınevi.

Burnett, Ron. (2012). *İmgeler Nasıl Düşünür* (G. Pular, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Dalgalar. Erişim: 10.06.2016, <http://waves-waves.com/portfolio-posts/formaphone/>

Deleuze, Gilles. (2014). *Hareket-İmge* (S. Özdemir, Çev.). İstanbul: Norgunk Yayıncılık.

Gere, Charlie. (2008). New Media Art and Gallery in the Digital Age. Christiane Paul (Ed.). *New Media in the White Cube and Beyond*. s.13-26. London: Universty of California Press.

Hall, Stuart. (1999). İdeolojinin Yeniden Keşfi: Medya Çalışmalarında Baskı Altında Tutulanın Geri Dönüşü. Mehmet Küçük (Ed.). *Medya, İktidar, İdeoloji* (M. Küçük, Çev.). s.77. Ankara: Ark Yayınevi.

İstanbul Modern. Erişim: 28.02.2016, http://www.istanbulmodern.org/tr/basin/basin-bultenleri/kutlug-atamanin-ilk-retrospektifi_605.html

Kahraman, Hasan Bülent. (2005). *Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri*. İstanbul: Agora Kitaplığı.

Kılıç, Levend. (2000). *Görüntü Estetiği*. İstanbul: İnkılap Kitapevi Yayınları.

Levi- Strauss, Claude. (1984). *Yaban Düşünce* (T. Yücel, Çev.). İstanbul: Hürriyet Vakfı Yayınları.

Nick, Kaye. (2008). Video Presence: Tony Oursler's Media Entities. Erişim: 10.10.2015, http://www.jstor.org/stable/pdf/30131068.pdf?_=1460012228444.

Postman, Neil. (2014). *Televizyon: Öldüren Eğlence* (O. Akinhay, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

- Sauvagnargues, Anne. (2010). *Deleuze ve Sanat* (N. Sarıca, Çev.). Ankara: De Ki Basım.
- Shayegan, Daryush. (2014). *Melez Bilinç* (H. Bayrı, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Sutton, D. , Martin Jones, D. (2008). *Yeni Bir Bakışla: Deleuze* (M. Özbank, Y. Başkavak, Çev.). İstanbul: Kolektif Kitap. (2014).
- Candaş Şişman.(t.y.). Erişim:10.06.2016, <http://www.csismn.com/filter/installation/Noisefloor>
- Tomlinson, John. (2013). *Küreselleşme ve Kültür* (A. Eker, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Yardımcı, Sibel. (2015). Kültüralizm Ne Zamandı?/ Huzurlarınızda Siborg: Bedenlerimiz Niçin Derimizde Bitsin ki? Ali Artun (Ed.). *Çağdaş Sanat ve Kültüralizm*, s. 147-148. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Yıldırım, Özgen. (2011). Bir Kutluğ Ataman Sergisi: Mezopotamya Dramaturjileri. Bosphorus Art Newspaper/ 54. Erişim: 18.03.2016, <http://ozgenyildirim.blogspot.com.tr/2011/11/bir-kutlug-ataman-sergisi-mezopotamya.html>
- Wands, Bruce. (2006). *Dijital Çağın Sanatı* (O. Akınhay, Çev.). İstanbul: Akbank Kültür Sanat Yayınları.

HAREKETE DAYALI MİMARLIĞI YENİDEN DÜŞÜNMEK

RE-THINKING MOVEMENT-BASED ARCHITECTURE

ARŞ.GÖR. SELİM SERTEL ÖZTÜRK

Başkent Üniversitesi Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi
İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü
ssozturk@baskent.edu.tr

Öz: Modernite ile birlikte görme ve görüntü rejimi değişimiyle imge modeli parçacıl ve harekete dayalı bir durum kazanır. Buradan temellenerek mimarlığın hareket halinde deneyimlenmesi, gözlemcinin mimarlığı dönüştürebilmesi fikrini açığa çıkarır. Bu yaklaşımın modern mimarlık tarihindeki yansıması, Le Corbusier'in "mimari gezinti" (promenade architecturale) kavramı ile belirginleşir. Gözlemci yapısal çevre boyunca mimari hareket elemanları üzerinden mimarlığı deneyimler. Bu deneyimin başta mimarlığa olan etkisi algısal bir dönüşümdür. Makalenin amacı, hareket kavramını mimarlıkta yapısal karşılığı olarak düşünölen dolaşım elemanları üzerinden tekrar düşünerek, mimarlığı tekrar dönüştürme ve üretmedeki potansiyelini sorgulamaktır. Bu sorgulama, hareket kavramının farklılaŐtıĐı iki farklı döneme odaklanır. Bu farklılaşma, mekân ve gözlemci/kullanıcı modeli esas alınarak modern ve modern sonrası olarak ikiye ayrılır. Bu iki döneme ait görme ve görüntü rejimindeki değişimler, mimarlıkla eş zamanlı bir okumaya tutularak, hareket kavramı üzerinden iki mimara; Le Corbusier ve Bernard Tschumi'nin mimarlıklarına odaklanır. Bu odaklanıŐ, mimarlık ile kurulan ilişki üzerinden gözlemcinin/ kullanıcının mekânla kurduğu ilişki biçimini de okumayı olanaklı kılar.

Anahtar Sözcükler: Hareket Mimarlığı, Le Corbusier, Bernard Tschumi, Görme ve Görüntü, Mekân ve Gözlemci/Kullanıcı ilişkisi.

Abstract: With modernity, image model has fragmented and become motion-based due the changing understanding of vision and visuality techniques. From this point of view, experiencing architecture with movement unveils the idea of how observer/ user can 'translate' the architectural space/ elements. The reflection of this idea in architecture becomes clearer

within the concept of Le Corbusier's 'promenade architecturale'. Observer experiences the built environment with circulation elements by bodily movement. The first impact of this bodily movement through built environment to architecture is a receptive transformation. This article will be an inquiry into reproductive and transformative role of circulatory elements as structural responses of movement in the discipline of architecture. This study focuses on two different periods where the concept of movement differs from as modern and post-modern and aims to read two architects; Le Corbusier and Bernard Tschumi who are differently questioning the idea of movement. It enables us to read the changing role of the observer/user over the relationship established with space.

Keywords: *Architecture of Movement, Le Corbusier, Bernard Tschumi, Vision and Visuality, Relationship between Observer/User and Space.*

Giriş

“Mimarlık, dolaşımdır”
(Le Corbusier, 1999, s. 47)

19. yüzyılda görme biçimi ve görüntü aygıtlarının geçirdiği değişimle birlikte parçacıl ve harekete dayalı bir imge modeline geçilir. Bu durum, gözlemci modelini daha hareketli ve bütünlü kurduğu ilişkiyi daha parçacıl kılar. 19. yüzyıla kadar içeriye kapatılan ve bedensiz bırakılan gözlemci modeli arkada bırakılarak, imgenin önemi keşfedilir. Gözlemcinin bedensel varlığı ile hareket etmesi fikri, mimarlığın hareket halinde deneyimlenmesi düşüncesini de bu anlamda beraberinde getirir. Sinemanın montajı keşfetmesiyle birlikte parçaların birleşerek bütünü değiştirebilmesi, benzer bir yaklaşımla mimarlık için yapının gözlemci/kullanıcı ile kurduğu ilişkide aranabilir. Bu anlamda gözlemcinin mimarlığı algısal olarak dönüştürebilmesi fikri açığa çıkar.

Makale buradan temellenerek mimarlığı hareket merkezli bir yaklaşımla ele almaktadır. Bunu yaparken başta gözlemci modelinin yapılı çevre ile kurduğu ilişkiye odaklanır. Açığa çıkan gözlemci modeli, mimari üzerinden kendi montaj anlatısını oluşturabilecektir. Bu anlatı, ‘mimari gezinti’ üzerinden ele alınır. Modernist mimarlığın evrensel tavrının önemli söylemlerinden ‘yaşam makinası’ fikri, içerisindeki sinematik söylemi keşfederek ‘görme makinası’ olarak ele alınacak ve bunun nasıl yapılaştağı fikri makalede sorgulanacaktır. Bu yapısal keşfediş, modern sonrası döneme gelindiğinde algısal bir dönüşümden çok, programatik bir dönüşüme karşılık gelir. Hareketin ‘olaylar’ yaratan dönüştürücü tavrının mimarlıkla kurduğu ilişki de benzerdir.

Yöntem olarak ele alınan hareket kavramı, mimarlık alanındaki yapısal karşılığı olarak yatay ve dikey dolaşım elemanları üzerinden bir sorgulamaya tutulur. Bu elemanlar üzerinden mekânın algısal bir dönüşümden programatik bir dönüşüme nasıl geçtiği makalede incelenir. Modernite ile başlayan hareketin mimarlıkla kurduğu ilişkiyi anlamaya dair süreç, bu anlamda dönüştürücü bir hareketin varlığını arar. Bunu yaparken modern ve modern sonrası dönemde, hareket kavramının ele alınışındaki farklılaşma dolayısıyla modern ve modern sonrası döneme ait iki dönemden seçilen iki mimarın yaklaşımları üzerinde durulur. Bu makale, baştan itibaren gözlemci ile kullanıcı modelini unutmuyarak ikisi arasındaki ilişkiyi dönemsel olarak değerlendirmeye çalışır ve gözlemci/kullanıcı modeli ile mimarlık/mekân ilişkisinin bu anlamda birbirlerini nasıl ürettiklerini ve dönüştürdüklerini yapılan incelemeler üzerinden anlamaya çalışır.

Hareket ve Modernlik

Modernite öncesi imge üretimini, dönemin görme ve görüntü aygıtları ile eş zamanlı olarak okumak mümkündür. İmge, durağan ve sınırlandırılan ‘karanlık oda’ (*camera obscura*) ile düşünülmekte iken, 19. yüzyılda görme ve görüntü teknolojilerindeki gelişim ile birlikte yeni bir imge üretim süreci başlar (Crary, 2004, s. 19). Endüstri Devrimi’ne girilen bu süreçte değişen üretim modeli için, bilim ve teknikteki buluşlar etkili olur. Buhar gücünün

kullanılması ve özellikle kara (demiryolu) ulaşımının gelişimiyle kıtalar bu bağlamda birbirine yaklaşır kıtalar arası mesafeler azalırken, üretim modellerindeki gelişmeyle insanın ve parçanın da hareket kazandığı görülür. “Modernleşme, kapitalizmin yerleşik olanı kökünden söküp ‘hareketli’ kıldığı, serbest dolaşımı engelleyeni ortadan kaldırdığı, nesneyi değiş tokuş edilebilir hale getirdiği bir süreçtir” (Crary, 2004, s. 22). Harekete dayalı parçacıl bir algının açığa çıkmasıyla bu durum, yeni gözlemci modelini de tanımlar.

19. yüzyıla kadar hâkim olan en önemli görüntü üretimi, bakılan ile görülen arasındaki ‘gerçeklik’ ve ‘doğalcılık’ üzerinden ‘dışardaki’ dünya karşısında ‘içeride’ konumlandırılan bir gözlemciyi tanımlayan; gözlemci ile optik alet arasındaki gerçeklik aygıtı olarak da adlandırılan *camera obscura* üzerinden üretilen imgeye bağlıdır (Crary, 2004, s. 47). *Camera Obscura*’da görüntü, karanlık bir ortama açılan küçük bir delikten giren ışığın, dışarıdaki görüntünün tümüyle ters bir yansımasının elde edilmesi üzerinden üretilir. Doğru perspektifin yakalanması için kullanılan bu yöntem, ‘doğru’ görüntünün de elde edildiğini savunur. *Camera obscura*’nın katılığı, doğrusal optik sistemi, sabit konumu, algı ve nesneyi özdeşleştirmesi, artık hızla değişen kültürel ve siyasi koşullar için yeterince esnek ve hareketli değildir. Görme aygıtı da adeta gözlemcinin imgesi gibi parçacıl ve harekete dayalı bir durum kazanır. Modernite, klasik görme modellerinin ve bunların sabit temsil alanlarının çöktüğü bir duruma karşılık gelir; gözlem, artık belirli bir mekâna göndermede bulunmayan, eşdeğerli duyumlar ve uyarılar meselesidir (Crary, 2004, s. 37).

Buna bağlı olarak nesnel gerçeklikten öznel gerçekliğe geçilen bu dönemde, bütüncül, sabit, değişmez imgeler yerine parçacıl, harekete dayalı, açık uçlu ve bitimsiz imgeler üretilir. Nesnelere hareket halinde deneyimleme, bellekte durağan olan değerleri de dönüştürmüştür¹.

Bu anlamda gözlemcinin hareketi, 19. yüzyılda parçacıl ve harekete dayalı bir durum kazanırken, yapıcı çevre içinde aynı zamanda gittikçe çoğalan bir dizi optik ve duyuşal deneyimi eş zamanlı olarak tüketen bir konumdadır. Charles Baudelaire, yeni görme rejimi üzerinden moderniteyi sorgularken şair ve ressamların yeni bir durumunu öne çıkarır. Yeni bir gözlemci modeli olan *flâneur* (aylak kent gezgini), aldatıcı imgelerden oluşan kesintisiz bir dizinin kahramanıdır. Şehrin modern ve aydınlanmış gezgini *flâneur*, “kendini ancak kalabalığın içinde, pasajlarda sokak ile iç mekân arasında bir geçiş oluşturan eşiklerde evinde hisseden biridir” (Antmen, 2008, s. 18). Hareket halinde olan *flâneur* için deneyim, görme duyusu üzerinden iç içe geçmeye başlar.

¹ Bu noktada, eşzamanlı olarak özellikle Kübizm’in direkt katkı sağladığı söylenebilir. Kübizmin ‘parçalı modernizm’i çoklu ardaşık anları durağan bir resmin içinde eşzamanlı sunarak çizgisel perspektifi kırılmaya uğratar. Kübist ressamlar, zaman ve mekânda tek bir çerçeve içindeki eşzamanlı, art arda (sequential) anları temsil etmeye çalışmış; çoklu mekân-zamansal farklı katmanlar temsil edebilen, tamamıyla parçalı bir resim yüzeyine dördüncü boyut kavramı olan ‘zaman’ı sunmuşlardır. Resmin mekânsal (uzamsal) olarak parçalanmış yüzeyi, aynı zamanda zamansal bir parçalanmayı da işaret eder; çoklu sinematografik ‘çekimler’ eşzamanlı olarak tek bir çerçeve içinde hareket halindedirler. Kübist resimde olduğu gibi, çerçeve içinin tahmin edilemez oluşu, iki boyutlu eserden ayrılan üç boyutlu cismin her yüzeyinin, her cephesinin aynı olamayacağı ve bu bağlamda öngörülemez oluşu, farklı görüş ve bakış açıları üçüncü boyutta bir eşzamanlılık sunmaktadır. Kübist anlayışta gözlemci, bir nesneyi kavramak için o nesnenin etrafında dolaşmak durumundadır. Kübizm, parçaladığı bütünü yeniden kurgulayarak farklı bakış ve görüş açıları sunmaktadır.

Endüstrileşen modern kentte gözlemci, modernlik deneyimine katılırken gördüklerini belleklerdeki görüntüyle çarpıştırır. Görüntü ile görülen arasındaki ilişkiyi bir anlamda muğlaklaştırır ve kentin sokaklarını dolaşarak parçalanmış yapıyı üst üste veya yan yana getirerek tekrar üretir. *Camera obscura* içeriye kapatılan, bedensiz bırakılan bir özne imgesi sunarken, yerini modernite ile birlikte değişen yeni görme rejimi sonucu bütüncül imgeyi parçalara bölerek belli bir sıra ve hızla izlenmeye başlanan, 'öznelleşen'; tekrar bedene kavuşan, parçacıl ve harekete dayalı yeni bir imgeye bırakır.

Gözlemci modelinden yola çıkarak imge modelinin barındırdığı parçacıl ve harekete dayalı olma durumunu Walter Benjamin, çağın mimarisinde eş zamanlı olarak okur. Benjamin, Pasajlar kitabında çağın gerçekliğine dair en berrak tanımını mimarisinde bulur ve 19. yüzyılın karakterini, bir ortaklaşalık, endüstri devrimiyle birlikte cam ve çelik malzemelerinin getirdiği şeffaflık kavramıyla belirginleşen bir iç/dış birlikteliği olarak görülebilecek pasaj yapıları üzerinden değerlendirir (Benjamin, 2013). Bu gelişmeler tipik olarak 19. yüzyıl mimarlığına yansırken; pasajlar, sokağın 'dış dünyası' ile evin 'iç mekânı' arasında bir eşik oluşturur. Gerçekten de 'dışarı' olmayan bir 'içerisi' meydana getirir; "biçimleri, ancak içeride ortaya serilir, herhangi bir dışa sahip değildirler ya da en azından, kolaylıkla hayal edebileceğimiz türden değildir" (Heynen, 2011, s. 142).

Gözlemcinin modelinin parçacıl ve harekete dayalı tavrı ile mimari ürünün de bu anlamda parçacıl bir dile kavuşması, Sigfried Gideon'un 1928 tarihli *Building in France, Building in Iron, Building in Ferroconcrete* adlı kitabında kavramsallaştıracağı "iç içe geçme" (*durchdringung*) kavramıyla daha da belirginleşir (Gideon, 1995, s. 3). Pasajlar kitabında tanımlanan bu yeni mekâna dair durum, *Building in France, Building in Iron, Building in Ferroconcrete* adlı kitapta Endüstri Devrimi ile birlikte yeni malzeme ve yapım tekniklerinin gelişmesiyle birlikte Fransa'da mimarlığın 19. ve 20. yüzyıldaki gelişiminin altı çizilir. Gideon'un mekânsal *durchdringung* (iç içe geçme) söylemini Heynen, "Modernite: Bir Eleştirisi" (2011) adlı kitabında çarpıcı bulur ve bu durumu, 'yeni mekân' kavramıyla pek çok alandaki iç içe geçmelerle hem toplumsal, hem de mimari modellerde hiyerarşik modellerin yaygınlaştırılması olarak değerlendirir. Bu dil, önceki çağın mimarlık anlayışına nazaran daha çok berraklık ve açıklık niteliklerine sahiptir. Gideon, Kübizm'den ve Fütürizm'den aldığı "uzamsal temsil yöntemleri ve harekete dair durumları" ile harekete dayalı bu mimarlık anlayışının niteliklerini tartışır.

Yeni mimarinin niteliklerini tanımlamak için kullanılan "iç içe geçme" (*durchdringung*) kavramının, Gideon'un Eiffel kulesi gibi 19. yüzyıl çelik inşaatlarının doğurduğu duygulara dayandığı söylenebilir (Heynen, 2011, s. 51). Gideon'un bu yapılardan büyülenmesi, şüphesiz hareket duygusundan ve mekânların birbirine geçmesi deneyiminden kaynaklanır. Gideon şöyle der:

Eiffel kulesi'nin hava akımlı merdivenlerinde, Pont Transbordeur'un çelik kollarında, bugün inşasının temel estetik deneyimiyle karşılaşırız: havada asılı duran zarif bir demir ağ içinden akıp giden şeyler, gemileri deniz, evler, direkler, peyzaj ve liman.

Formların sınırlanmışlığı gevşiyor: biri alçılırken aynı anda birbirlerine dolanıp iç içe geçiyorlar (Aktaran Heynen, 2011, s. 55).

Dikey bir eksen etrafında dikey dolaşım elemanı ile hareket halindeki kullanıcı, zemin kottundan yaklaşık 300 m yükseklikteki döşemeye ulaşana kadar ara kotlarda durarak, şehri tam anlamıyla her açıdan deneyimler, şehri bu anlamda algısal olarak üretir ve bunu bir montajlama sürecine sokar. Çoğu yapı bu çerçevelerin içinde farklı anlam ilişkileri üzerinden montajlanır ve bu anlamda Paris, Gideon'un bahsettiği gibi algısal olarak çerçevelerin 'iç içe' geçmesiyle tekrar ve tekrar dönüşür.

Erken modern mimarlıktaki geçicilik, şeffaflık ve esneklik kavramlarının yeni malzeme teknolojileri ve gözlemci modelindeki durumla birlikte yeni mekân kavramı, zamanı dördüncü boyut olarak ifade eder. Değişen imge modeline bağlı durum gibi bu deneyim, sabit bir mekânın durağan nitelikleriyle ilgilenmez; aksine, çeşitli mekânsal karakterde eş zamanlı deneyimlerin kesintisiz olarak algılanabilmesiyle oluşurken, uzamsal (mekânsal) gerçekliklere ilişkin deneyimimiz, hareket örüntüleri ve birbirine nüfus eden unsurlarla belirlenir.

Gideon yeni mekân kavramını, yeni mimarlığın en tipik niteliği olarak belirtirken bu gelişmeleri perspektife dayalı olmayan, eş zamanlılığa (bir nesnenin aynı anda farklı görüş açılarından tasviri) vurgu yapan ve nesnelerin hareketi üzerinde yoğunlaşmış bu hareketi resimde tasvir etmeye çalışarak devinimselliği öne çıkaran yeni bir mekân öngörüsü sunar. Kütle dilinin hareket kazanmaya başlayarak iç içe geçtiği (*durchdringung*) ve bütünü parçalanarak yüzeylerin eş zamanlı bir aradılığı, iç-dış ikiliğinin bu bağlamda sorgulandığı görülür.

Parçacıl ve harekete dayalı bu tavır, Le Corbusier'in bahsettiği gibi "mimarlık dolaşımdır" söylemini olumladığı söylenebilir. Gideon'un akademik ortama taşıdığı iç içelik ve onunla gelen mekânsal tartışmalar, Le Corbusier tarafından da tartışılmaktadır. Le Corbusier bunu yaparken sinemadan da beslenir ve kökenleri sinemaya dayanan "mimari gezinti" (*promenade architecturale*) kavramı, gözlemcinin/kullanıcının yapı çevre içindeki hareket içinde olduğu fikrini tartışır. Mimari içindeki bedensel hareketin kavramsallaştığı ve gözlemcinin yapı çevre içinde bir izlek boyunca hareketine dayanan bu kavram, mimarlığının bu söylemle kurduğu omurgayı oluşturur (Stickells, 2010, s. 41). Le Corbusier'in kimi konutlarında olduğu gibi katların kısmen eksiltilmesiyle mekânların çeşitli düzeylerde iç içe geçirilmesi ve saydam duvarların kullanımıyla iç ve dış mekânların birliğinde ya da Bauhaus binasındaki gibi², iç içe geçme durumu "binanın eşdeğer hacimlerini etkileşimi sayesinde sınırları

² İç içe geçmeye ve eş zamanlılığın kırılması resim sanatındaki gelişmeyle dikkate değer bir paralellik söz edilebilir: Kübizm ve Fütürizm'i takiben aynı dönemde yeni ifade araçları ortaya çıkarak, Gideon'un deyimleriyle sanatsal mekân-zaman denkliliği yaratmışlardır. Örneğin, Walter Gropius'un Dessau'daki Bauhaus'u, Picasso'nun L'Arlesienne'i birlikte ele alan Heynen için her iki işin de özellikleri arasında yer alan saydamlık ve eş zamanlılığın yaratılması ve duvarların şeffaflığı, iç içe kavramı üzerinden birlikte okunabilecek iki önemli eserdir. L'Arlesienne'de, üst üste geçen yüzeylerin şeffaflığı ve aynı nesnenin farklı yüzeylerinin eş zamanlı sunumu ile Bauhaus okulu arasında kavramsal bir ilişki de mevcuttur (Heynen, 2011, s. 63).

ayırt edilemeyecek şekilde bağlanmış farklı hacimlerin yan yana getirilmesinde” görülebilir (Heynen, 2011, s. 54).

Le Corbusier ve “Mimari Gezinti” (*Promenade Architecturale*) Kavramı

Le Corbusier’in gözlemcinin/kullanıcının yapılı çevre içinde hareket halinde olması fikri ile ilk olarak Villa La Roche (1925) yapısında karşılaşıyoruz. Le Corbusier’in ‘Modern Mimarlığın Beş Noktası’ olarak tanımladığı beş maddeden birisi olan yatay pencere, rampa üzerinden çeşitli çerçeveler³ sunar (Frampton, 1992, s. 157) (Görsel 1). Villa La Roche (1925) ve Villa Savoye (1931)’da hareket halindeki gözlemci, *promenade* üzerinden mekânları deneyimlerken, oluşturulan farklı çerçeveler ve o çerçeveler içindeki ‘anlık’ görüntüler üzerinden değişen perspektiflere bağlı olan mekânı, devamlılık üzerinden kendi montaj deneyimine sokar. Le Corbusier’in yatay penceresi özelinde çerçeve yaklaşımı, gözlemciyi/ kullanıcıyı sabitlenmemiş, asla ‘şey’leşmemiş ve “yönü olmayan, mekânizmaya ya da figürün hareketine göre bir ileriye bir geriye giden bir sekansa götürür” (Colomina, 2011, s. 139).

Bu durumda rampa, plan-kesit ilişkilerini daha kaygan hale getirir. Mimarlık tarihçisi Beatriz Colomina, Le Corbusier’in Villa Savoye’sini görme makinası olarak değerlendirirken, *promenade architecturale* kavramını mekân içindeki hareketli deneyimi montajlama sürecine çevirdiğinden bahseder. Modern evin içinde yaşanan bir makina olduğu kadar, yapının kendisi de bir görme makinasına dönüşür.

Yapısal karşılığını rampa üzerinden bulan hareket kavramı üzerinden yapı içinde gezinen kullanıcı, yapıyı tasarımcının her birini tıpkı bir fotoğraf karesindeki çerçeveler gibi gördüğü açıklıkları birbirlerinin ardı ardına (*juxtaposé*) ya da üst üste (*superimposé*) koyarak birleştirir ve yapıyı algısal dönüşüme uğratar. Değişken, beklenmedik ama dikkatli bir şekilde oluşturulmuş perspektif bakışları mimari gezinti yolu (*promenade*) üzerinden açılır (Görsel 2). Ayrıca rampa, işlevsel (*functional*) ve dolaşım sal (*circulatory*) elemanlar olmanın yanı sıra, mekânları birbiriyle ilişkilendiren yapısal bir bağlaç olarak ele alınır.

Le Corbusier, bu yaklaşımıyla özneyi sürekli evin merkezine değil de çevresine yönlendirecek şekilde kurgular. Bakış kasten dışarıya yönlendirilerek bu konutları bir görüş alanının çerçeveleri olarak okumamız önerilir. Dış mekândan iç mekâna bakıldığında bakış, tam da bu çerçevelerden geçerek manzaraya ulaşır. Bu çerçevelere zamansallık kazandıran da aynı zamanda *promenade*’dır. Mekanlar arası bağlantı kurarken bağlayıcı ‘boşluklar’ı birleştirici ‘rampa ve yüzeyler’ ile yer değiştirmeyi önerir. Her bir çerçeve, bir izlek üzerinde bir araya gelirken mekan sekansları oluşturulur ve mevcut yapı, bütün üzerinden dönüşüme başlar (Görsel 3).

³ Sinematografik bir terim olan çerçeve, “film parçası üzerinde yer alan resimlerden her birini çevreleyen siyah çubuklardır” (Özön, 1984, s. 23). Çerçeve, çekiminin her biri anıdır.



Görsel 1. Le Corbusier, 1931, Villa Savoye. Fondation Le Corbusier.
Erişim: 24.09.2015. <http://www.fondationlecorbusier.fr>



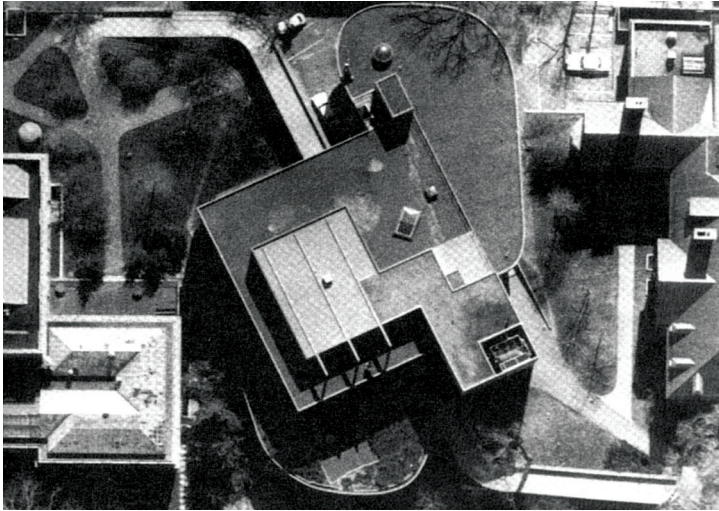
Görsel 2. Le Corbusier, 1931, Villa Savoye. Fondation Le Corbusier.
Erişim: 24.09.2015. <http://www.fondationlecorbusier.fr>



Görsel 3. Le Corbusier, 1931, Villa Savoye. Fondation Le Corbusier.
Erişim: 24.09.2015. <http://www.fondationlecorbusier.fr>

Le Corbusier'in harekete ve mimarlığa dair bir başka yaklaşımı Carpenter Görsel Sanatlar Merkezi (1961-1964) özelinde ele alınabilir. Yapı iki organik biçimli farklı aktiviteleri barındıran kütle ve onları ayıran/bağlayan rampa ile bağlanır. Yapının en dikkat çekici elemanı, komşu sokakları ve yapıyı bulunduğu alana bağlayan, yaya yolu olarak başlayıp, yavaşça yükselerek rampaya dönüşen ve iki kütleli hem ayıran hem de bağlayan "S" formundaki rampadır (Görsel 4). Ziyaretçi, yolun devamı olarak bağlanan eğimli strüktür üzerine çekilerek zeminden yükseltilir ve içeriye tam anlamıyla alınmadan 'arada' bırakılarak kampüse dair edindiği imgeyi belki de daha önceden görmediği bir bakış açısıyla yeniden üretir. Bu izlek, yapının fiziksel sınırları boyunca gözlemciyi hareketli kılarak 'içeriye' 'dışarıya' açar (Görsel 5).

Bu yapısal eleman, insanları bir anda yapının içine çeker ve kütlelerle buluşturur. Hareket halinde olma durumu ve onun oluşturduğu devinimsellik, mimari yaklaşımın yapısal karşılığını oluştururken hareketli gözlemci için de "tasarlanmış/ belirlenmiş görsel anlatılar" oluşturulur. Rampa, binayla fiziksel anlamda çok fazla temas halinde değildir, adeta kendi otonom varlığını ilan eder. Parçalar arasından adeta kayarak yapısal sistemin açıklığını bir anda görünür kılar. Ziyaretçi yapıya girmez, oradan 'geçip gider'. Üçüncü kata alınan gözlemci, tam anlamıyla binaya giriş yapamamıştır ve bu anlamda daha 'aradadır'. Bu durum, binaya giriş algısını da uzatarak yapıya dair edinilmiş imgeyi dönüşüm sürecine sokar. Bu arada mekânın şeffaflığı arasında içeri ile dışarı arasındaki ilişki de bu anlamda muğlaklaşır (Görsel 6).



Görsel 4. Le Corbusier, 1961-1964, Carpenter Görsel Sanatlar Merkezi.
Fondation Le Corbusier. Erişim: 24.09.2015. <http://www.fondationlecorbusier.fr>



Görsel 5. Le Corbusier, 1961-1964, Carpenter Görsel Sanatlar Merkezi.
Fondation Le Corbusier. Erişim: 24.09.2015. <http://www.fondationlecorbusier.fr>



Görsel 6. Le Corbusier, 1961-1964, Carpenter Görsel Sanatlar Merkezi.
Fondation Le Corbusier. Erişim: 24.09.2015. <http://www.fondationlecorbusier.fr>

Yapının cephe karakteristiğini oluşturan betonarme her bir güneş kırıcı eleman, sinematik birer çerçeve gibi davranarak yapıyı hem içeriden hem de dışarıdan deneyimleyen biri için hareketi bir sonrakine aktarır. Rampayı takiben mimari gezinti yolu üzerinde hareket halindeki gözlemci, 'çizilen' hareketli kesitlerin izini sürer.

Carpenter Görsel Sanatlar Merkezi'nde gözlemci/kullanıcı her ne kadar *promenade architecturale* kavramı ile hareket halinde yapıyı deneyimlese de, gözlemcinin deneyimi ve algısı üzerinden yapı algısal olarak tekrar üretilir. Fakat fiziksel kopukluk dolayısıyla iç mekânların birbirleriyle kurduğu ilişki/biçimi, sınırlı olarak bırakılmış ve tasarımcı tarafından 'çerçevelemiş'tir. Yapının mekânsal ve biçimsel durumları üzerinden sosyal ilişkiler

kurduktan sonra tasarlanan rampa, içinden geçirdiği caddenin ana yaya aksı ile bu izleğe takılan gözlemcilerle yaşadığı farklı deneyimlerle, aslında fiziksel bir ayrışma da yaratır. Buradaki rampaya dayalı olarak tasarlanan yapı, mekânları ve programları kuşatarak yeni programları açığa çıkaran bir eleman değildir. Betonarme rampa kesişen, degen, üzerinden kayarak geçilen, birbiriyle etkileşen yapının hacimleriyle her zaman gözleme dayalı bir ilişki kurar. Yapının hacimleri birbirleriyle kesişmez, birlikteliklerine tanıklık etmez. Görsel olarak iç içe geçen (*durchdringung*) hacimler, rampa üzerinden bir anlamda ayrıştırılır; kesişmez. Rampa, yapısal bir bağlaç olmanın ötesinde; mekânsal deneyim inşa eder.

Bernard Tschumi ve 'Olay Mimarlığı' Kavramı

Sigfried Gideon'un yeni mimarlık olarak tanımladığı iç içe geçme (*durchdringung*) kavramı ile Le Corbusier'in "mimarlık dolaşımdır" ifadesi, beden üzerinden deneyimlenen ve bu bağlamda kullanıcının da yapının bir görsel bileşeni olarak kabul edildiği bir mimarlık anlayışını olanaklı kılar. Fakat özellikle 1960'lardan sonraki mimarlık söyleminde hareket kavramını daha 'dönüştürücü' olarak tarif etmek gerekir. Bernard Tschumi bu dönüşümü, 'mekân, hareket ve olay' (space, movement and event) ara kesitindeki ilişkide açığa çıktığını ifade eder (Tschumi, 1996, s. 18). Burada ele alınan hareket kavramı yaklaşımı için, dönemin gözlemci modelinin kentle kurduğu ilişki ayrıca önemlidir⁴.

Promenade Architecturale'in Tschumi mimarlığının karşılığı olarak görülebilecek "kopma, ayrışma" (*disjunction*) kavramı Tschumi'ye göre, "modern dönemde aktarılan biçim ile işlevin, program ile bağlamın strüktür ile anlamın kaynaşması gibi karşılıklı durumların sorgulanmasıdır (Tschumi, 1996, s. 207-209). Bu karşılıklı ilişkilerin altında yatan şey, kendi özerkliği yapının biçimsel özerkliğine yansıyan, birleştirilmiş, merkezileştirilmiş ve kendi-üreten bir özneye duyulan ihtiyaçtır. Bu durum, günümüzün kendi içindeki çatlamları ve kopmaları, parçalanmaları ve çözülmeleri nedeniyle yerleşmiş anlam kategorilerinin ve bağlamsal geçmişlerin bir yana atılması gerektiğini düşündürür. Böyle bir yaklaşım, rastlantısallığını ve kırılgenliğini öne çıkararak, biçimselcilikten uzaklaşır. Bugün, gösteren ile gösterilen ya da mimarlık açısından mekân ile edim, biçim ile işlev gibi terimlerin yerinden oynamasına tanık olmamız, yalnızca işlevselci kuramların ortadan kalkmasına değil, belki aynı zamanda mimarlığın kendisinin kural oluşturma işlevine dikkat çeker (Tschumi, 1996, s. 207-209).

Le Fresnoy Sanat Merkezi, 1920'li yıllara ait hangar yapısı için ısıtma, havalandırma ve iklimlendirme sistemlerini içeren bir çatı örtüsü eklentisidir. Eski ile yeni çatı arasındaki yürüyüş yolları üzerindeki mekânlar, çeşitli yerleştirmeler ve film gösterimleri için yer sağ-larlar (Görsel 7).

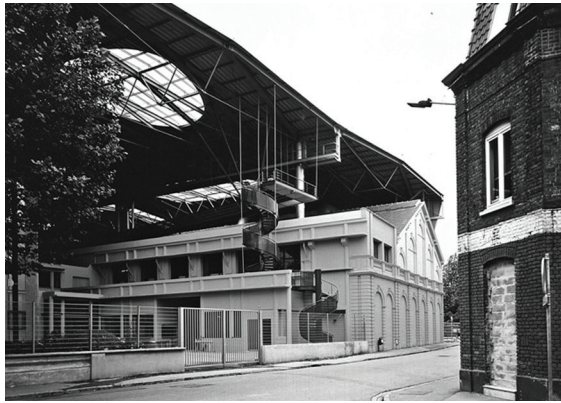
⁴ Başta geniş bir öğrenci kitlesinin baskıcı, katı ve muhafazakâr eğitim sistemine ve hükümete karşı olarak başlat-tıkları Paris'teki 1968 yılına dair bu hareket bir 'direniş hareketi'ne dönüşürken, şehrin tamamında (daha sonra da diğer ülkeye yayılan) bir takım 'kendiliğinden oluşan gösteriler ve performanslar'a dönüşmüştür. Bernard Tschumi, 1968 Mayıs olayları üzerinden bu kentsel hareketi, mimarlığını şekillendiren bir başlangıç olarak tarifler (Tschumi, 1996, s. 4-5).

Mevcut durumdaki Le Fresnoy Çağdaş Sanatlar Merkezi'nde çeşitli aktiviteler yapılmakla birlikte, yeni yapılan asma 'eklentî' içerisinde sergi mekânları, ses stüdyoları ve üretim, kütüphane, sinema, yemekhane ile fakülte ve öğrenciler için apartmanlar yer almaktadır. Ek, tüm bu aktiviteleri çerçeveleyen ve hava koşullarından koruyan bir zarf halini alır. Çatı, projenin ortak bağlacı olarak düşünülebilir. Projenin şeması tesadüfi olayları (*event*) çeşitli elemanlarla çatı altında yan yana getirir. Birbirleriyle çarpışma ve kopmaları mekansal zenginliği olanaklı kılar (Görsel 8).

Le Fresnoy Görsel Sanatlar Merkezi, Tschumi tarafından iki ayrışık imgenin, eski ile yenin, nesnelleşmiş (objektif) ile yeni 'olaylara' açık hale getiren öznelleşen (subjektif) parçaları bir araya gelmesidir. 'Arada' olma durumu, görünür hale gelir (Görsel 9).



Görsel 7. Bernard Tschumi, 1991-1997, Le Fresnoy Görsel Sanatlar Merkezi. Tschumi. Erişim: 24.09.2015. <http://www.tschumi.com/projects/14/>



Görsel 8. Bernard Tschumi, 1991-1997, Le Fresnoy Görsel Sanatlar Merkezi. Tschumi. Erişim: 24.09.2015. <http://www.tschumi.com/projects/14/>



Görsel 9. Bernard Tschumi, 1991-1997, Le Fresnoy Görsel Sanatlar Merkezi. Tschumi.
Erişim: 24.09.2015. <http://www.tschumi.com/projects/14/>

Le Fresnoy Çağdaş Sanatlar Merkezi projesinde geniş üst örtü ve onunla birlikte getirilen dikeyde ve yatayda dolaşım elemanları, önceden var olan hangar yapısıyla arasında muğlak bir önerme sunarak yeni programlamalara açık bölümü bu anlamda gölgeler. Beklenmedik olanın, programlanmamış olanın meydana gelebileceği yer olan “arada” (in-between) olaylar, bu anlamda programın aslında düşünülmemiş taraflarıdır.

Benzer bir okumayla bir başka örnek üzerinden Albert Lerner Hall Öğrenci Merkezi, Bernard Tschumi'nin Columbia Üniversitesi içinde tasarladığı kampüsün 1890 yılına ait yerleşim planına saygı duyacak şekilde gelişen bir anlayışa sahiptir. İşlevsel odalar, ikili olarak dikdörtgen hacimler içine yerleştirilip, geniş kamusal mekânlar- ana lobi, oditoryum, tiyatro- iki kanat arasında gelişir (Görsel 10).

Cam rampalar boşlukta çapraz olarak geçerek öğrenci merkezindeki farklı kotları ve aktiviteleri birbirlerine bağlarken, devasa cam duvar ışığı yapı içine alarak kampüs dışından da görülebilen; içeriği dışarıya açan perspektifler sunar. “Hub” adındaki işlevlendirilmemiş hacimler (*void-space*) öğrencilerin ve ziyaretçilerin rampa boyunca hareketi ile belirlenir. Gün boyunca, asma cam rampalar vasıtasıyla ışık filtrelenir. Gece ise ışık içeriden parlaklıkça, rota boyunca hareket halindeki figürler sesli tiyatrodalarmış gibi belirirler. Bu bir öğrenci merkezine göre yerleşemeyen işlevsellikteki ‘değişim’ mekanı, aynı zamanda bir sergileme mekanıdır (Görsel 11, 12).

Proje, dışarıya karşı ideal olmaya çalışan bu yaklaşımı benimserken, mevcut yapının mimarı McKim tarihi yerleşim planına sabit kalır, fakat buna ek olarak işlevsiz hacimler (*void-space*) ve rampa ile ilişkilenen işlevsiz programlar önerir. Proje, McKim'in cephe karakteristiğini oluşturan tuğla ve granit kuralına saygı duyar, fakat onu ilerletmek istemez. Kanatlar arasındaki yarığa ait mekânların yenilikçi potansiyeli ile karşı çıkar. Sonuç olarak melez olarak nitelendirilebilecek bu yapı, mimari stratejinin berraklığı ile mevcut durumunun zıtlaştığı bir durumdadır (Stickells, 2010, s. 49-50).

Rampanın merkez boşluğunda yer alan sayısız aktivite, yapının çerperinde yer alarak görünür kılınır. Bu aktiviteler, öğrenci merkezini küçük bir şehir kılar. Bir yerine birden çok rampa ile karşılaşılır.



Görsel 10. Bernard Tschumi, 1994-1999, Albert Lerner Hall Öğrenci Merkezi. Tschumi. Erişim: 24.09.2015. <http://www.tschumi.com/projects/13/>



Görsel 11. Bernard Tschumi, 1994-1999, Albert Lerner Hall Öğrenci Merkezi. Tschumi. Erişim: 24.09.2015. <http://www.tschumi.com/projects/13/>



Görsel 12. Bernard Tschumi, 1994-1999, Albert Lerner Hall Öğrenci Merkezi. Tschumi. Erişim: 24.09.2015. <http://www.tschumi.com/projects/13/>

Sonuç

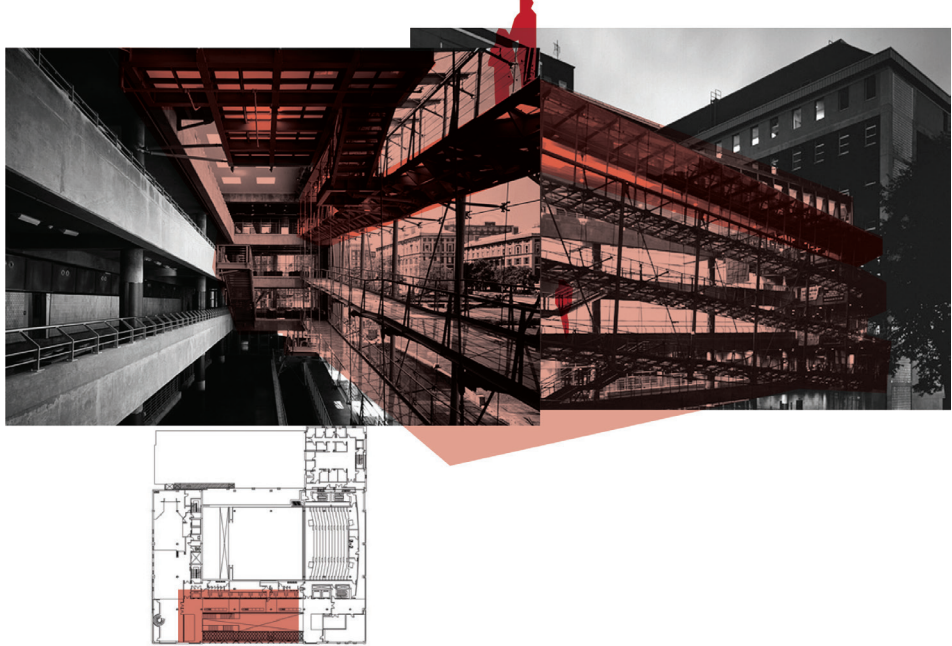
Görme ve görüntü aygıtları ile eş zamanlı olarak okunmaya çalışılan harekete dayalı bir mimarlık anlayışı, kuşkusuz gözlemci/kullanıcı modelindeki değişimi de beraberinde okumayı gerekli kılar. Modernite ile birlikte içeriye kapatılan ve bedensiz bırakılan bu model, parçacıl ve harekete dayalı bir durum kazanarak imge modelini de bu anlamda dönüşüme uğrattır. Makalede iki dönemin, Le Corbusier ile Bernard Tschumi'nin ortaya koyduğu 'mimari gezinti' (*promenade architecturale*) ve 'olay mimarlığı' (*architecture of event*) üzerinden ele alınmasının sebebi, tamamıyla gözlemci modelinin mimarlığı dönüştürmedeki rolüdür. Her iki kavramın hareketin yapısal karşılığı olarak düşünülen dolaşım elemanları üzerinden okunması, sonuç olarak iki durumu ortaya koyar. Bunlar; Le Corbusier'in mimari gezinti yaklaşımı ile yapılan tartışmalarda "mekân, gözlemci modelini 'üretmesi", buna karşılık Tschumi'nin olay mimarlığı üzerinden gözlemci/kullanıcı modelinin mekânı programatik anlamda dönüştürmesidir. Mekân, gözlemci modelinin algı modelini biçimlendirir. Burada anlatının omurgasını oluşturan rampa, 'iç- dış', 'plan- kesit' ilişkilerini de algısal dönüşüme açık anlamıyla daha kavgan bir durumda tutar. Mekânların algıda bir sekans oluşturacak şekilde bir izlek üzerinden deneyimlenmesiyle birlikte mekân, eylem ve hareket arasındaki ilişki üzerinden şekillenir. Fakat burada dönüştüren, kullanıcıdan çok yapının kendisidir ve 'algısal bir dönüşüm' fikrine ulaşılır (Görsel 13).

Buna karşın 'olay mimarlığı', geçmiş ile şimdi gibi farklı mekân-zaman katmanları tek bir yapı içinde üst üste çakışır. Bunu yaparken gözlemci modelinin belirli mekân örüntüleri

içinde kalması beklenmez, kendisi de mekânları oluşturabilir niteliktedir. Başka bir deyişle olayı için mekân tasarlar (Görsel 14). Dolayısıyla gözlemcinin mekânı programatik anlamda dönüştürdüğü söylenebilir.



Görsel 13. Selim Sertel Öztürk, 2016, Le Corbusier'in Carpenter Görsel Sanatlar Merkezi'nin gözlemci/kullanıcı tarafından algısal dönüşümü için kolaj.



Görsel 14. Selim Sertel Öztürk., 2016, Le Corbusier'in Carpenter Görsel Sanatlar Merkezi'nin gözlemci/kullanıcı tarafından programatik dönüşümü için kolaj.

Sonuç olarak makale, harekete dayalı mimarlık düşüncesi olan “mekanın gözlemci modelini ürettiği” fikrine karşın, “gözlemcinin mekanı programatik olarak üretebilmesi” fikrini tartışır. Bunu sadece hareket kavramının mimari yapısal karşılığı olan dolaşım elemanlarına bakarak okumaya çalışır. Bu okumayı, en güncel haline 2000’li yıllardan önceye giderek görme ve görüntü rejimi ve aygıtları özelindeki değişimler üzerinden yapar. Günümüz görme ve görüntü teknolojileri ile mimarlığı bu anlamda eş zamanlı olarak yeniden düşünmek, kuşkusuz gözlemci/kullanıcı modeli ile mimarlık arasında ileriye dönük olasılıkları tekrar düşündürtecektir.

Kaynakça

- Antmen, Ahu. (2008). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Benjamin, Walter. (2013). *Pasajlar* (A. Cemal, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Colomina, Beatriz. (2011). *Mahremiyet ve Kamusalılık: Kitle İletişim Aracı Olarak Modern Mimari* (A. U. Kılıç, Çev.). İstanbul: Metis Yayıncılık.
- Crary, Jonathan. (2004). *Gözlemcinin Teknikleri: On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite Üzerine* (E. Daldeniz, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Frampton, Kenneth. (1992). *Modern Architecture: A Critical History*. London: Thames&Hudson.
- Gideon, Sigfried. (1995). *Building in France, Building in Iron, Building in Ferroconcrete*. Los Angeles, CA: The Getty Center for the History of Art.
- Heynen, Hilde. (2011). *Mimarlık ve Modernite: Bir Eleştiri* (N. Bahçekapılı ve R. Öğdül, Çev.). İstanbul: Versus Kitap.
- Le Corbusier. (1999). *Le Corbusier Talks with Students*. New York: Princeton.
- Özön, Nejat. (1984). *100 Soruda Sinema Sanatı*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Stickells, Lee. (2010). *Conceiving An Architecture Of Movement*. Architectural Research Quarterly, s. 41-51.
- Tschumi, Bernard. (1996). *Architecture and Disjunction*. Cambridge: The MIT Press.

YENİ MEDYA SANATI: YENİ BİR FELSEFE, YENİ BİR VARLIK DÜZENİ

NEW MEDIA ART: A NEW PHILOSOPHY, A NEW ONTHOLOGY

PROF. RIFAT ŞAHİNER

Yıldız Teknik Üniversitesi

Sanat ve Tasarım Fakóltesi Sanat Bölümü

rsahiner@yahoo.com

Öz: 1990'ların ortalarından bu yana Yeni Medya, gelişen teknolojiler sayesinde estetik, sosyal, bilimsel, kültürel ve siyasi alanlarda meydana gelen değişimlerin sanattaki yaratıcı girişimleri nasıl etkilediğini tanımlamak için kullanılan önemli bir terim olmuştur. Yeni Medya sanatı yaygın olarak, bu sanat pratiğinin önemli bir bölümünü oluşturan ve bilhassa kavramsal gelişmişliği, teknolojik yeniliği, ya da sosyal ilişkileri yansıtmakta olağanüstü derecede etkili olan işlere odaklanılan 1994 yılında benimsenmiştir. Yeni Medya kapsamındaki yaratıcı uygulamalar, bilim ve teknolojiyle etkileşimi yüzünden sanatta transdisipliner uygulamaları da kapsamaktadır. Bu bağlamda, Yeni Medya sanatı, disiplinlerötesi/yaratıcı yollarla ve farklı tanımlamalarla çok çeşitli alanlarda uygulanan farklı araçların ve süreçlerin bileşiminden oluşan hibrit yapılar olarak kabul edilebilir.

Anahtar Sözcükler: Yeni Medya Sanatı, Hibritlik, Disiplinlerötesilik, Fenomenoloji, Kültürel Arayüz, Sanal ve Gerçek.

Abstract: Since the mid-1990's, New Media has been the essential term to describe how the transformations in the aesthetics, social, scientific, cultural, and political fields influence the creative attempts in art through emerging technologies. Forming an important part of New Media art practice and involving an exceptional degree of conceptual sophistication, technological innovation, and social relevance, New Media art was commonly embraced in 1994. The creative applications in the context of New Media also encompass transdisciplinary artistic implementations through the interaction of science and technology. In this respect, New Media art, with different definitions, could be regarded as hybrid structures involving the

incorporation of different media and processes implemented in very diverse fields through transdisciplinary and creative ways.

Keywords: *New Media Art, Hybridity, Transdisciplinary, Phenomenology, Cultural Interface, Virtual and Real.*

Giriş

Rönesans'tan bu yana sanatçılar bilimin gelişimini aydınlatmak için çalışmışlardır. Leonardo da Vinci'nin makine ve anatomi resimlerden, Muybridge'in "Hareket Halindeki At" isimli sinematik çalışmasına varıncaya dek sanat, hem teknolojiden yararlanmış, hem de onu doğayla iletişim kurmanın bir yolu olarak kullanmıştır.

Bilim, ayrıntılı ve karmaşık olmasına rağmen, izleyicilerin interaktif medya kullanımı sayesinde doğrudan öğrenme deneyimleri kazanmasına olanak sağlar. Günümüzde birçok yeni medya sanatçısı sergilerine doğrudan bilimsel uygulamaları dahil etmiş durumdadır. Bundan ötürü de bio-sanatçılardan Ken Goldberg ve Amy Youngs'ın *Telegarden* ve *Hydroponic Solar Garden* gibi işlerini değerlendirirken, bitki yetiştirme ve organik tarım yöntemlerinden nasıl yararlandıklarını da analiz etmek gerekmektedir (Görsel 1, 2). Bilimsel uygulamalar, bu bağlamda oldukça çarpıcı sonuçlar doğururken, bir yandan da gücüyle bizi rahatsız eder. Her ne kadar saf bilimin amacı doğal dünyayı anlamakla alakalıysa da, uygulamalı bilimler insanın bu bilgiyi nasıl kullandığıyla ilintilidir. Kimisine göre bilimin amacı ve uygulandığı arasında bir ayrım yokken, kimisine göre ise bunun sürekli sorgulanması gerekmektedir. Birçok medya sanatçısı eleştirel amaçla bilimsel tabanlı yapılaşmalar oluşturmaktadırlar. Örneğin; Eduardo Kac, *Disembodied Cuisine* adlı işinde, et üretimi yaparak, günümüzdeki mekanize gıda üretim ve dağıtım sistemlerini eleştirel olarak yorumlamaktadır (Görsel 3).

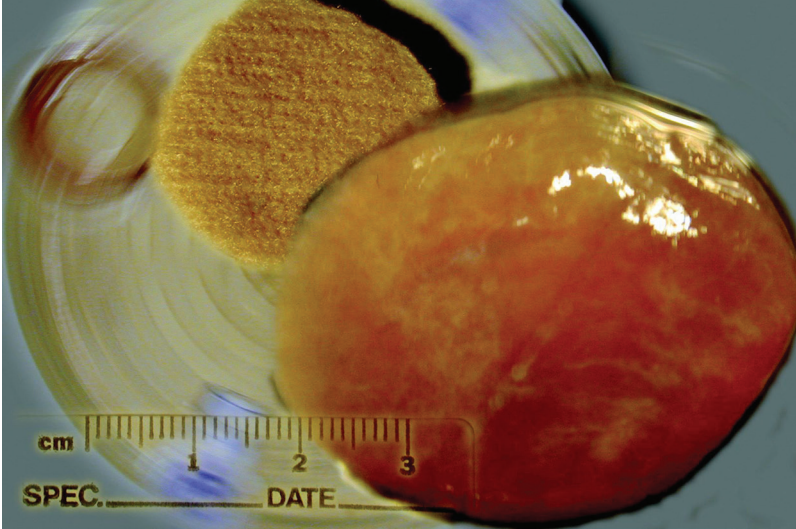


Görsel 1. Ken Goldberg, 1995-2004, Telebahçe/Telegarden.

The Telegarden. Erişim 14.06.2016. <http://goldberg.berkeley.edu/garden/Ars/>



Görsel 2. Amy Youngs ve Ken Rinaldo, 2005, Hidroponik Solar Bahçe / Hydroponic Solar Garden. Ken Rinaldo. Erişim 14.06.2016. <http://www.kenrinaldo.com/portfolio/hydroponic-herb-garden-2006/>



Görsel 3. Eduardo Kac, 2003, Bedensiz Mutfak / Disembodied CuisineGeneologic Research. Erişim 14.06.2016. <http://www.genetology.net/index.php/category/biologie/page/5/>

Christine Paul'e göre; "günümüzde yeni medya sanatı, sanat dünyası ve sanat pazarına entegre olmaktan çok uzakta ve çoklu bağlamlarda varolmaktadır. Bu sanat formu, ancak, sanat dünyasının radarına takıldığı oranda görünürlük kazandığından, varlığını bu pazara borçlu değildir" (Paul, 2008, s. 3). Çünkü yeni medya sanatı, bilgi toplumunda -ağ yapıları ve kültürel üretime dayalı yeni formlar yaratarak günümüz kültürel iklimini derinden etkileyen işbirliğine açık kanallarla iç içe geçmiş durumdadır. Bundan ötürü de galeriler ve sanat dünyası için yeni alanlar yaratmaktadır. Yeni medya uygulamaları, üretim, yayma ve alımlama süreçlerinde "özerk alanlar" yaratarak giderek daha kapsamlı sonuçlara ulaşmaktadır.

Öte yandan Paul, neredeyse herkesin 'yeni medya' sözcüğünün kullanışsızlığı konusunda hemfikir olduğunu dile getiriyor. Bunun nedenlerinden biri, bu terimin dijital araçların estetik ve karakteristik özelliklerini tarif etmekteki yetersizliğidir. "Yenilik" iddiası, aynı zamanda bu ortamda yeni olanın kesin olarak ne olduğu yönünde bir soru da doğurur. Bu alanda kullanılan bazı kavramlar, neredeyse bir asırdan beri dijital sanat tarihince keşfedilmiş durumdadır. Hatta bazı uygulamalar, çeşitli geleneksel sanat yöntemlerine bile dayandırılabilir.

Gerçekte yeni medya sanatının 'yenilik'i, dijital teknolojinin ilerlemesiyle, yaratma ve sanat deneyimi için tamamen yeni olanakları gündeme getirmesinden ibaret gibi görünüyor. Neredeyse birkaç ayda bir meydana gelen değişikliklerle, dijital teknolojiler sürekli kendini yeniden tanımlayarak yeni medya alanını zorlayan bir hızda geliyor. Paul'e göre:

Teknolojik sanat formları için terminoloji hep değişken olmuştur ve dijital sanat zaten birçok kez isim değişikliğine uğramıştır. Daha önceleri ağırlıklı olarak 'bilgisayar sanatı' ve daha sonra 'multimedya sanatı' olarak adlandırılan bu alan, yirminci yüzyılın sonunda, film / video, ses sanatı ve çeşitli hibrit formları nitelemek amacıyla "yeni medya" olarak kullanılmaya başlanmıştır. Yeni medya böylece analogdan dijitale akışkan bir geçişi de ifade eder hale geldi (2008, s. 4).

Dijital ve Yeni Medya Sanatı'nı tartışırken, bir ortam ya da araç olarak dijital teknolojiler arasındaki ayrımı da açıkça ortaya koymamız gerekiyor. Zira sanatçılar artık yaygın olarak geleneksel sanat formları üretmek için (örneğin bir heykel ve bir baskı v.b) ya da işlerini saklamak ve paylaşmak (internette bir resim veya DVD'de bir videonun dijital versiyonu) için dijital teknolojiyi bir araç olarak kullanıyorlar.

Öncelikle dijital araçların dijital baskı, fotoğraf ve heykel estetiğini nasıl etkilediğini araştırmak gerekirken, sonrasında ise büyük ölçüde nesne yönelimli işlere göre donatılmış müzelerin yeni medya uygulamalarının sergilenmesi, koleksiyonu ve korunması konusunda da yeni temsil modelleri geliştirmesi üzerinde durmak gerekmektedir. Her ne kadar yeni medya uygulamaları gerek doğaları gereği (internet sanatı, taktik medya v.b genel sanat sistemine yönelik tavırlarından ötürü) gerekse sanatçıların tercihlerinden ötürü çoğu kez müzeleştirilmeye uygun görünmüyor ise de, teknolojinin sürekli değişiminden ötürü uzun vadede altyapısal sorunlarla karşılaşmamak adına alternatif korunma yöntemleriyle gele-

cek kuşaklara aktarılmalıdır. Nitekim bu konuda henüz müzelerin geniş geneli herhangi bir teşebbüste bulunmuyorsa da, başta New Museum, Guggenheim Museum ve MoMA olmak üzere bazı önemli kurumlar bu alana ilişkin koleksiyon oluşturma hamleleri yapıyorlar.

Fiziksel ve sanal ortamda süregiden bir dizi tartışmanın odak noktasında yer almasına ve genellikle bu yaklaşımın teknolojik ve kavramsal alanda işgal ettiği konumdan ötürü sürekli değişkenlik göstermesine rağmen, yeni medya sanatı tanımının oturmasının en önemli nedenlerinden biri; bu tanımın genel olarak pek çok sanatçı, küratör ve uygulayıcı tarafından benimsenmiş olmasındandır.

Bu alanı küçümsemek ya da güvenli bir şekilde kategorize etmek kadar, kurumsallaştırmak ve onu metalaştırmak da imkansız görünüyor; dahası, yeni medya sanatı, uygulayıcılarının olmasını istediğinden bile daha canlı ifade ediyor. Sanatsal uygulamaları kategorize etmek, her zaman tehlikelidir. Ancak tanımlamalar bazen sınırları ana hatlarıyla çizmek için kullanılır ve elbette bunlar belli bir oranda genellemeler de içerir. Fakat aynı zamanda, taksonomiler bir yön sağlar ve bu metin boyunca irdelenecek ve tartışılacak meseleler de yeni medyanın tanımlayıcı özellikleri ve düşünsel doğasına ilişkin ayırt edici bazı saptamalar üzerinden ilerleyecektir.

“Yeni medya” bazen üretimi ya da sunumu için belirli aşamalarda dijital teknoloji içeren biyoteknoloji ve genetik mühendisliğinin sanatsal niteliğini keşfetmek için kullanılır. Yeni medya sanatı genellikle süreç odaklı, zaman tabanlı, dinamik ve gerçek zamanlı olarak karakterize edilir. Katılımcı işbirlikçi ve performatif; modüler, değişken, üretken ve özelleştirilebilir niteliklere sahiptir. Bu özellikler, belirli bir işteki tüm yüzeye gereksinim duymaz, ancak değişen kombinasyonlarla ortaya çıkabilir.

Manovich ve Yeni Medya'nın Dili

Yeni Medya kuramcılarında Lev Manovich, 2001 yılında Yeni Medya'nın Dili (The Language of New Media) adlı bir kitap yayınladı. Akademik çevrelerde yankılar uyandıran bu kitapta Manovich, bilgisayarların kullanılmaya başlanmasının sadece üretim olarak değil, depolama ve yayma özelliklerinden ötürü de “yeni medya”yı kavramsal hale getirdiğini vurguluyordu. Yeni Medya, böylece aynı süreçte ortaya çıkan iki teknolojinin karşı karşıya gelmesinin bir sonucu: Kitle iletişim araçları ve veri işleme. Bu karşılaşma, basit bir hesaplama aygıtından daha sofistike hale gelen bilgisayarların kimliğini değiştirdiği kadar medyaninkini de değiştirmişti. “Yeni Medya” kavramının başarısı onun doğrudan ilişkilendiği bir akademik disiplin olan “Yeni Medya Çalışmaları” ile yükselişe geçti. Yeni Medya Çalışmaları, Manovich'in, Noah Wardrip-Fruin ve Nick Montfort'un The New Media Reader (Yeni Medya Okuryazarlığı) kitabına yazdığı sunum yazısında kullandığı bir terimdi. Bu sunum yazısında Manovich, teknolojik ve ticari açıdan olduğu kadar sanatla ilişkisi açısından da “Yeni Medya” ve “Yeni Medya Sanatı” arasında bir ayrım yapmayı kesin olarak reddeden öğretici bir yazı kaleme almıştı.

Manovich'e göre; sanat ve medya, sanatçı ve programcılarının yakın temas halinde olduğu tek bir arenada üretiliyordu. Manovich daha da ileri giderek yeni medya ve anti-sanatın hikayesinin aynı kökenden geldiğini, her ikisinin de avangard hareketlerin tetiklediği devrimin gerçek varisleri olduğunu iddia ediyordu. Manovich, bunun belki Joyce'un romanlarında, Pollock'un resimlerinde ya da Rauschenberg'in sanatındaki gibi değil de, farede, grafik arayüzde, World Wide Web ve Photoshop'da yapıldığını ileri sürüyordu (Manovich, 2001, s. 69).

Lev Manovich, *Yeni Medya'nın Dili*'nde, yeni medya sanatını bir dizi sembolik süreç olarak nitelendirir. Sanatçıların uygulama aşamasında yürüttükleri süreçleri ve bu süreçten öğrendiklerini tanımlamak yerine, yeni medya sanatının sayısal temsiliyet, modülerlik, otomasyon, değişkenlik, kodlama gibi mantıksal süreçlerini açıklar. Manovich için bu faaliyetlerle olan ilişkimiz, teknolojiyle olan ilişkimizle eşanlamlıdır.

Manovich bir sanatçı gözüyle yeni medyayı anlamaya çalışır. Ona göre; "her sanat yapıtı için iki malzeme gereklidir. Birincisi; mevcut medyanın etkisidir. Manovich'in teorisindeki anahtar kavram 'kültürel arayüz'dür (Manovich, 2001, s. 69). İnsan-bilgisayar arayüzü aşmasında daha çok, insan ve bilgisayar arasındaki etkileşimsel yapı, kültürel arayüzler sayesinde kullanıcıları kültür (ya da "kültürel veriler") ile etkileşime sokar. CD-ROM'ların, web sayfalarının, oyunların ve uygulamaların arayüzleri tüm kültürel arayüzleri oluşturmaktadır. Yeni Medya, sık sık eski medyanın düşünme sistematiğini, biçim ve yöntemlerini kullanır. Bundan ötürü de yeni kültürel arayüzler, aynı zamanda dergiler, gazeteler, fotoğraflar ya da aslında sinema gibi aşına olduğumuz daha eski kaynaklardan elde edilir. İkincisi, yeni medya, sanatçılara yeni teknolojik olanaklar ve olasılıklar sunar. Bu yeni araçlarla elde edilen deneyimler sayesinde yeni yöntemler ortaya çıkmaktadır. Yani, yeni medyanın dilini anlamak için onun geçmişine ve bilgisayarın olanaklarına bakmak gerekmektedir.

Öte yandan, medya teknolojilerindeki değişiklikler toplumsal organizasyon değişiklikleri ile yakından bağlantılıdır. Eski medya mantığı endüstriyel kitle toplumunun mantığına karşılık gelirken, yeni medyanın mantığı kişisel değişkenliğinden ötürü sanayi sonrası toplumla özdeşleşir. Endüstriyel kitle toplumunda herkes aynı ürünlere benzer tepkiler verdiği için, bu aynı zamanda medya teknolojisinin mantığını oluşturmaktadır. "Bir medya nesnesi, tıpkı bir Hollywood stüdyosu gibi fabrikada monte edilmiştir. Milyonlarca kopya bir usta tarafından üretilerek tüm vatandaşlara dağıtılır. Bütün yayınlar, film dağıtım ve baskı teknolojileri bu mantıkla yaygınlaştırılır ve kitleselleştirilir" (Manovich, 2001, s. 26).

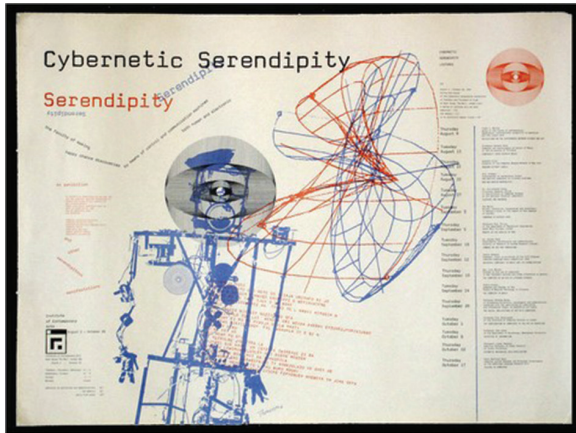
Bir post-endüstriyel toplumda, her vatandaş kendi özel yaşam tarzını inşa edebilir ve sonsuz olmasa da geniş bir seçim yelpazesi içinden kendi ideolojisini de belirleyebilir. Bu süreçte, büyük bir grup aynı nesnelere / bilgiye yönlendirilmek yerine, pazarlama yöntemleriyle her birey ayrı hedefler için çalışmaktadır. İşte yeni medya teknolojisinin mantığı da bu yeni durumu mükemmelen yansıtmaktadır. Bir Web sitesine gelen her ziyaretçi otomatik olarak veritabanından anında oluşturulan sitenin kendi özel versiyonunu edinir. Her okuyucu kendi metnini, kendi versiyonunu edinir. Bir interaktif yerleştirmenin her katılıanı kendi işini üretir. Böylece de yeni medya teknolojisi, benzersiz bireylerden oluşan mükemmel bir

toplum ütopyasının en mükemmel şekilde gerçekleştirilmesine olanak sağlar. Manovich'e göre; "yeni medya nesnelere, kullanıcılarının kendi seçimlerine imkan veren yapıyla - ve bu nedenle, bunların altında yatan düşünce ve arzularını – benzersiz ve önceden programlanmış biçimde başkalarıyla paylaşmalarına da olanak sağlamaktadır" (Manovich, 2001, s. 26).

Diğer yandan *New Media Art*'ın yazarlarından ve yeni medya alanında otorite kabul edilen Mark Tribe ve Reena Jana da "yeni medya" kavramını tarif ederlerken kesin bir teknolojik temeli olan bir türü ima ediyor görünmektedirler. Dahası, Tribe ve Jana, "Yeni Medya Sanatı" terimini kullanırken bunu, belirli bir süreç ve belirli bir toplulukla ilişkilendirmektedirler. Domenico Quaranta ile yaptıkları bir röportajda bunu açıkça ortaya koyarlar:

Ben, Yeni Medya Sanatı'nın tarihsel olarak 20. yüzyılın sonundaki birkaç önemli sanat akımından biri olduğunu düşünüyorum. Her ne kadar bu süreçte tarihsel olarak ana-bileceğimiz birçok yaklaşım olsa da bunların hiçbirini bizatihi bir sanat hareketi olarak ele alamayız (Tribe). Bizim odaklandığımız nokta; 1990'lar boyunca bir kitle iletişim aracı olan internetin popüler yükü ve hane halkları arasında bilgisayarların kullanımının yaygınlaşması sonucunda, bu araçların sanatsal amaçla kullanımının, toplum ve kültür üzerindeki etkilerini yorumlamaktır (Jana) (Quaranta, 2006, s. 1).

Tribe ve Jana da Yeni Medya Sanatı'nı belli bir kronolojik zamana dayandırmanın ne denli güç olduğunu vurgulamaktadır. Her iki yazar da bu alanın sadece "sanat ve teknoloji" ve "Medya Sanatı" kategorilerine ait olduğunu belirtmekte ve bu süreci 1990'larla çerçevelemeyi tercih etmektedirler. Onlara göre bu medyayı ilgilendirmeyen radyo, video, tv vb. artık yeni olmayan araçlardansa bu terimin doğasına ilişkin en doğru perspektif, Dijital Sanat üzerinden 1960'lara kadar götürülebilir. Bunlar; Bilgisayar Sanatı ve Londra'da ICA'da gerçekleştirilen *Cybernetic Serendipity* (1968) adlı tarihi sergi ile "sanat ve teknoloji" ve "elektronik sanat" gibi terimlerin de kullanıldığı sergilerdir. Yazarlar, tarihsel bir perspektife yerleştirmek gerekirse yeni medyayı tarihsel avangard hareketlere kadar dayandırmanın yerinde olacağını vurgulamaktadırlar (Görsel 4).



Görsel 4. Sibernetik Tesadüf / Cybernetic Serendipity, 1968

Media Art Net. Erişim: 14.06.2016. <http://www.medienkunstnetz.de/exhibitions/serendipity/>

Yeni Medya Üzerine Yeni Bir Fenomenoloji

Mark Hansen'in *Yeni Medya İçin Yeni Bir Felsefe (New Philosophy of New Media)*, adlı kitabına yazdığı sunum metninde Tim Lenoir, "okülermerkezci (ocularcentrism) ve düzensiz olarak içiçe geçmiş temaların yirmi yıldan biraz fazla bir zamandan beri yeni medyanın eleştirel çalışmalarının merkezine yerleştiğini belirtmektedir." (2004, s.13). Yeni Medya, her ne kadar nesnesizlik ve soyutluk nosyonlarının bütünleşmesiyle yepyeni metaforlar yaratmakta ve bilgisayar üretimli imajlarla radikal yeni boyutlara ulaşıyorsa da, "elektronik dijitalleşme, gerçeğin içini boşaltmak, referansları tasfiye etmek, doğru ve nesnel olanı yok etmekle suçlanmaktadır"(Baudrillard, 1983, s. 2-4).

Analog fotoğraflar, üretim biçiminin fiziksel modları sayesinde gerçeğe yapışık iken, dijital görüntüler, maddi mimetik nitelikleri olan film, (predigital) fotoğraf, ya da (analog) televizyonun tersine hiçbir iz bırakmayan algoritmik bilgisayar işleme katmanları üzerinden üretilmektedir. Dijital görüntü, rakamların bir matrisi, tamsayılardan oluşan bir tablo, bilgisayar belleğinde depolama özelliğine sahip hücreleri olan, bir görüntüleme cihazı tarafından elektronik olarak iletilen ve yorumlanan (örneğin, bir video ekranı gibi) bir yapıdadır (Lenoir, 2014, s. 13).

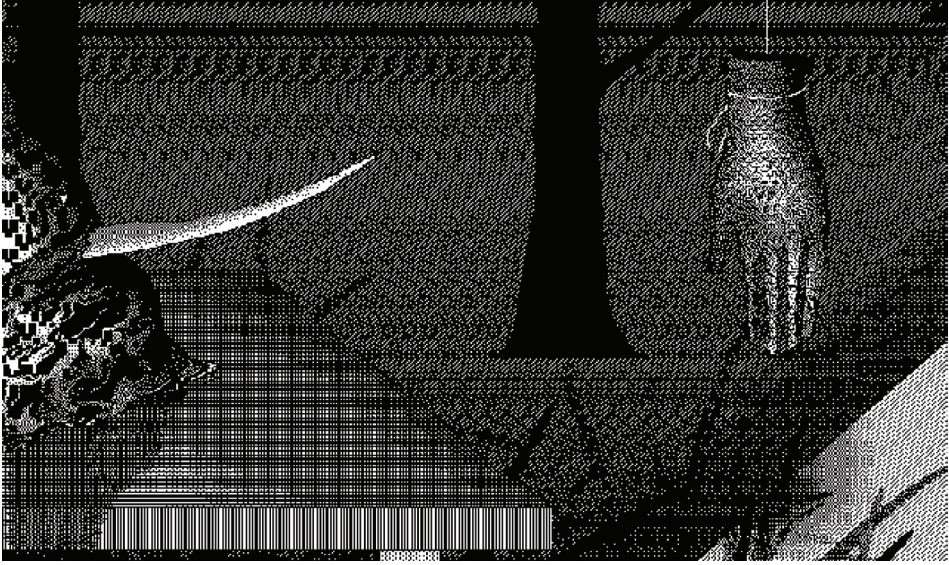
Dijital kayıt ve işleme süreçlerinin fotoğrafın yerini almaya başladığı yıllarda,1989'da William Mitchell'in post-fotoğrafik çağın şafağı olarak nitelenebilecek şu sözleri ilginçtir: "Post-fotoğrafik çağdaki görüntüler, artık görsel doğruluğu- hatta sabit bir anlam ve değeri bile- garanti edemezler" (1992, s. 57).

Elektronik dijitalleşme, post-fotoğrafik çağa geçerken, insan öznesinin çok da gerisinde olmayan bir yerinden yurdundan etmeyle endişenin topraklarına girdi. Görüntülerin üretimindeki referans kaybına yakından odaklanan Paul Virilio, Jonathan Crary ve William Mitchell gibi düşünür ve medya kuramcılarına göre; kaydetme süreçlerindeki değişim, gözlemcinin konumunu da kökünden değiştirir ve gerçekte onu bile nesnesiz bir dünyaya hapseder. Jonathan Crary, yeni görüntü üretim teknolojilerinin, yeni inanç yapılarına eşlik eden geleneksel kurumları yeniden yapılandırması ve sosyal uygulamaları dönüştürmesi ile askeriye, tıp, bilim, medya ve sanat içinde geniş ölçüde kurumsallaşmış bir yapı haline geldiğini iddia etmiştir. Mitchell göre ise "dijital görüntüleme sistemlerinin, dünya çapında bir ağ oluşturarak merkezsizleşmiş bir özne olarak 'bakış'ı hızla ve sessizce yeniden oluşturduğunu ifade ediyordu" (1992, s. 84).

Crary'e göre; bilgisayar tabanlı görüntü işleme süreçlerinin bir sonucu olarak görsel kültürde meydana gelen bu değişimden ötürü insan gözünün optik açıdan "gerçek" olarak algıladığı görsel imgeler, artık gözlemcinin konumuna herhangi bir referans vermemektedir. Crary şöyle yazıyor:

Bu görüntülerin, milyonlarca bitlik elektronik matematik verilere başvurduğu söylenbilir. Bu görsellik giderek, soyut ve dilsel unsurların birbiriyle denkleştiği ve küresel alışverişte dağıtılarak tüketildiği siberetik ve elektro-manyetik alanda yer alacak (Crary, 1992, s. 2).

Crary, Virilio, Mitchell'in yazıları, yeni görselleştirme teknolojilerinin manipülasyon gücüne ve izleyicinin dokunsal olarak dijital görüntüyle bütünleşmesini sağlayan ve fiziksel konumu somutlaştıran "orada-bulunma" eğilimine dikkat çekmektedirler. Dijital görüntüleme ile bağlantılı referans sorunları üzerine düşünceler giderek zenginleşmiş,1980'lerin ortalarında ve 1990'ların başında sanal gerçeklik üzerine yapılan erken dönem çalışmalar giderek diğer duyuları da kapsar hale gelmiştir (Görsel 5).



Görsel 5. Peter Burr, 2013, Dolgular / Fills

Plan 9 Channel 12. Erişim: 14.06.2016. <http://www.plan9channel12.com/i>

Yeni Medya İçin Yeni Bir Felsefe'de Mark Hansen, posthumanizm ile tartışmaların odağında yer alan bu yapılaşmalar, eğilimler ve dijitalleşme olgusu üzerinde durur. Hansen kilit konumunu, Friedrich Kittler'in tezlerine yaptığı güçlü eleştirilerle elde eder. Kittler, *Gramafon, Film, Daktilo* adlı çalışmasında Shannon-Weaver modelinden¹ hareketle, bilgiyi insanın bedeninden ayırarak kendi yeni medya teorisinin merkezine yerleştirmiştir.

Sayılarla her şey yapabilirsin. Modülasyon, dönüşüm, senkronizasyon; Gecikme, depolama, transpozisyon; tarama, haritalama- dijital taban ağı üzerindeki bağlantılar, araç konseptini tamamen silecektir. İnsanları ve teknolojileri kontrol etmek yerine, mutlak bilginin sonsuz bir döngüsünü sağlayacaktır (Kittler, 1999, s. 1-2).

¹ Bu model; iletişimin, bir kaynaktan gönderilen enformasyonun, bir aracı alet tarafından belli bir sinyal kullanılarak, hedefe ulaştığını belirtir. Burada kaynak, karar alıcı bir konumdadır. Yani iletişimi başlatan asıl kişi veya kurumdur. Kaynak istediği bir bilgiyi, istediği bir hedefe iletmek arzusunu duyar. Bu kaynak, bir kişi olabildiği gibi resmi bir kurum da olabilir. Kaynak, iletişime başlarken "enformasyon" kavramına ihtiyaç duyar. Kabaca bilgi anlamına gelse de burada kastedilen, sadece iletilen konunun içeriği değildir. Bkz: <http://www.onurcoban.com/2011/09/shannon-weaver-modeli.html>

Hansen, Kittler'in, "malzeme sonrası durum'da verilerin saf akışının insanın algısal sınırlarına adapte edilmesi gerekmez" ifadesine abartılı biçimde saldırır. Kittler'in tersine, dijital medyayı Walter Benjamin, Henri Bergson ve Gilles Deleuze'un çalışmalarında vurguladıkları diyalog kavramı üzerinden ele alır ve bedenle eklenenen, dokunsal boyutları olan özenli bir fenomenoloji geliştirir. Hansen'e göre, görsellik soyut bir güce sahip olan görme yerine organsız bedensel unsurlar tarafından şekillendirilir ve hatta bir dijital rejimde bile beden, görselliğin aktif sınırlaması olmaya devam eder (2004, s. 7).

Hansen, dijital görüntünün süreçsel ve interaktif özelliklerinin, Deleuze'un savladığı gibi zaman görüntü ve hareket-görüntü kavramlarını değiştirmek için uygun bir zemin hazırladığını ileri sürüyor. Onların yerine yeni bir görüntü rejimi, dijital görüntü ortaya çıkmaktadır. Bilginin çerçeveselenmesi eylemine dayanarak Hansen, interaktif tekno-sensorimotor bir melezliğe sahip dijital görüntünün, vücudun bilgiyi farkedebilmesi için tasarlanmış herhangi bir teknik çerçeve için kaynak olarak görülmesi gerektiği tezini savunmaktadır. *Yeni Medya İçin Yeni Bir Felsefe*, Hansen için, Deleuze'un hareketli görüntü için önerdiği "sinematik görüntünün insan bedeniyle bütünleşerek saflaştırılması" düşüncesini eleştirdiği ve revize ettiği, bilişim teknolojisindeki ve yeni medya sanatındaki son gelişmeler ekseninde Bergson'un bedenin birincil çerçeveleme fonksiyonu kavramını güncelleyerek yeniden gündeme getirdiği ihtisamlı bir fenomenolojik yolculuktu.

Hansen, dijital de dahil olmak üzere her görüntü rejiminin, öncelikle insan bedeniyle bir "embriyo" bağlantısıyla çerçeveslendiğini savunuyor. Bedenle korelasyona giren ama gerçekte bir ekran olarak bedene yazılmış olan görüntünün kaynağını teknik olarak çerçeveleyen Deleuze'un argümanlarının aksine Hansen, Bergsonist bir tavırla insan bedeninin biçimlenme potansiyelinin olmadığı yerde hiçbir bilgi ya da görüntünün varolamayacağını savlamaktadır (2004, s. 13) Hansen'in belirttiği gibi, sinema-dijital-video melez tekniği, doğal bir algı gibi görünür olmanın ötesinde izleyicinin duyuşsal açıdan her dakika değişim yaşamasına olanak sağlar. Örneğin, Bill Viola'nın enstalasyonları teknik olarak "şimdi"yi genişleterek, deneyimin bilinç akışında oynadığı rolü ortaya çıkarmaktadır. Mekanik bileşenlerin işlenmesi ve bilinç akışını kontrol etmek yerine, Viola'nın çalışmaları dijital görüntüyü algılanamayan duygusal süreçleri çerçeveleyerek görünür hale getirmek için dijital teknolojiyi bir arabulucu olarak kullanır. Bu örnek, Hansen'in *Yeni Medya İçin Yeni Felsefe* boyunca işlediği tezi simgeliyor. Viola'nın hibrid dijital video enstalasyonu, teknolojinin bedenle pozitif olarak nasıl bütünleşebileceğini göstermektedir (Görsel 6).



Görsel 6. Bill Viola, 2014, Tersine Doğum / Inverted Birth.
James Cohan. Erişim: 14.06.2016. <http://www.jamescohan.com/artists/bill-viola>

Sanallık ve Gerçeklik

Yeni Medya tartışmalarında üzerinde durulan meselelerden biri de; sanallık ve gerçeklik'tir. Bu ilişki, varlık kavrayışı, zaman-mekan mefhumları ve varlıksızların yapılamaları açısından radikal bir ötekiliği ifade etmekte. Ne ki birbirine oldukça zıt görünen bu katmanlar sanatçı ve alımlayıcı açısından da oldukça zengin açılımlara olanak sağlamakta. Üstelik çoğu zaman gerçekliğin müphem hale geldiği böylesi bir deneyim alanı beden ve elektronik medyalar arasındaki ilişkiyi anlamak açısından da yeni bilgi edinme biçimlerini gündeme getiriyor. Bu ontoloji, varlığın oluş ve oluşuş süreçlerine ve dinamiklerine dair yepyeni algı alanları açarken, bu bilginin nasıl değerlendirilebileceği (axiologie) üzerine de yeni bir teoriyi gereksiniyor. Sanallık ve gerçeklikle ilgili karşıtlıkları işlerinde kullanan Char Davies gibi sanatçılar bir dizi ayrıksı unsuru kombine ederek eşsiz deneyim alanları yaratıyorlar.

Char Davies, uluslararası ortamda sanal gerçeklik teknolojilerini kullandığı öncü sanat yapıtlarıyla tanınır. Sanatçının ilk VR anvironmanı Osmose (1995), yeni medya sanatı için

bir dönüm noktası olarak kabul edilir. Aslen bir ressam olan Davies, 80'lerin sonunda dijital medyayla uğraşmaya başlamış ve 3-D yazılım şirketi Softimage'ın kurucu direktörü olmuştur. Son zamanlarda, Davies'in sanatsal kaygıları "sanal" mekandan "gerçek" mekana doğru genişlemiştir. Neredeyse otuz yıldır; ormanlar, akarsular, kayalar ve çevresindeki ufku ikonik unsurlar olarak konu edinen sanatçı, çalışmalarını Quebec'in güneyindeki 500 dönümlük bir alanda sürükleyici bir ortam yaratarak sürdürmektedir (Görsel 7).



Görsel 7. Char Davies, 1998, Orman Akıntısı / Forest Stream, Immersence. Erişim: 14.06.2016.
<http://www.immersence.com/publications/2012/2012-NBailey.html>

Yeni Medya'da yapısalcılık, minimalizm ve dijital soyutlamaya dönüşür. Osmose gibi işler, katılımcıyı ışıkla oluşturulan geometrik şekillerden, parçalardan ve çizgisel segmentlerle biçimlendirilmiş manzaralar, ormanlar ve bedensel organlardan oluşan sanal bir dünyaya davet eder. Sanallık ve Gerçeklik meselesine felsefi açıdan odaklandığımızda ise, ilk etapta Deleuze ve Lévy gibi düşünürlerin argümanlarına göz atmak yerinde olacaktır.

Gillies Deleuze ve daha yakın zamanda da Pierre Lévy için, aktüel ve sanal eşit derecede gerçeklerdir. Deleuze'e göre 'olmak' kipinin dört hali; gerçek, aktüel, sanal ve olası olandır. Düşünüre göre; "çoğu kez yanlış anlaşıldığı üzere aktüel ve sanal karşıt değil, sadece olmanın farklı biçimleridir" (1994, s. 208). Lévy ise sanalı "bir durum, olay, nesne veya varlığa eşlik eden eğilimler ya da güçlerin düğüm noktası ve çözüm sürecini başlatan: gerçekleştirmek" olarak tanımlamaktadır. Bu sayede Lévy, sanalı, "yaratılış sürecini genişleterek geleceğe açılan ve fiziksel varlığın aceleci sıradanlığının altındaki çekirdeğe enjekte edilen (gerçek gibi) bir olma modu" olarak konumlandırır (1998, s. 16).

Lévy aktüeli gerçekle, sanalı ise algısal bir çeviri olarak değil, kendi açısından "olmanın" gerçek bir modu ile karşılar. Bu nedenle, sanal tanımı artık kendi sinyalizasyon, algı ve etkileşime açık potansiyelinden ötürü daha geniş bir uygulama alanına sahip hale gelir. Bundan böyle, gerçek ve sanal birbirinden ayrı, karşıt iki şey değil, daha çok birbirini ta-

mamlayan, birbirinin niteliğini arttırarak kabul edilebilir biçimde birleştirerek üçüncü bir durum olarak “melezlik”i yaratan varlık durumlarıdır.

Sonuç

Her ne kadar kökenlerini geçtiğimiz yüzyılın başındaki avangard hareketlere dek dayandırabilirsek de Yeni Medya Sanatı, 90’ların başından günümüze dek süregelen yeni bir paradigma değişimi olarak değerlendirilebilir. “Yeni” öneki bazı yazarlarca sorunlu bulunsa da gerek sanatçılar, gerekse birçok teorisyen tarafından giderek benimsenmesinden ve belki de eski medyalardan belirgin biçimde ayırt edilmesi amacıyla bilinçli biçimde kullanılmasından ötürü giderek yerleşik bir hal almış görünüyor. İnternet sanatından, ‘sibernetik’e, bio-teknolojik sanattan dijital kültüre dek yaşamımızda önemli bir yer tutmaya başlayan ve yeni bir düşünme sistematiği ortaya koyan yeni medya sanatını sadece bir teknolojizm olarak görmek doğru değildir. Yeni medya sanatı, sibernetik ve taktik medya başta olmak üzere beden ve teknoloji, birey ve toplum, kültür ve doğa arasındaki gerilimleri yeni medyumlarla ve sistemlerle düşünme ve eleştirel olarak konumlanma olanakları sunmaktadır. Dahası yeni bir varlık düzenini, yeni bir kültürel oluş halini, yeni bir öznellik pozisyonunu ve yepyeni bir toplumsal yapıyı tariflemektedir. Bu yeni varlık düzeninin Deleuze ve Levy’nin nitelediği gibi her daim olma olasılıklarını barındıran ya da hep bir oluş kipinde görebileceğimiz, sanal ve gerçekten türetilen yepyeni bir varlık hali, hibrit bir yapılaşma olduğu söylenebilir. Dolayısıyla bu yeni varlık durumu, kendine özgü bir epistemik düzen tarif ediyor. Hansen’in fenomenolojisi yeni medya sanatının gereksindiği bu felsefi zemini anlamakta önemli çıkış noktaları sunuyor. Paul, Tribe ve Jana, Quranta, Shanken ve Manovich gibi yazarlar ise son yirmi-yirmi beş yıla yayılan bu sürecin karakteristiklerini bulgulamaya ve anaakım sanat dünyası ile olan ilişkilerini irdelemeye çalışıyorlar. Konunun özellikle akademik dünyada lisansüstü düzeyde birçok teze ve araştırmaya konu olması, disiplinlerarası ve disiplinlerötesi niteliğinden kaynaklanmakta.

Öte yandan yeni medya, post-humanist bir evren tasarımına, beden ve teknoloji ilişkisine, interaktif sanatsal deneyimlere, sanatsal bilginin üretimi, yayılımı ve paylaşımına dair yepyeni sunum yöntemleri geliştirirken, katılımcı sanat anlayışı ve yeni bir sanat okuryazarlık bilinci de yerleştiriyor.

Kaynakça

Baudrillard, Jean. (1983). *Simulations*. New York: Semiotext(e).

Crary, Jonathan. (1992). *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge, Mass.: MIT Press.

Deleuze, Gilles. (1994). *Difference and Repetition*. London: Athlone Press. The Topological Media Lab, Erişim: 14.06.2016. <http://topologicalmedialab.net/xinwei/classes/readings/Deleuze/Difference-and-Repetition/English/DifferenceRepetition01.pdf>

Hansen, Mark. (2004). *New Philosophy for New Media*. Cambridge, MA: MIT Press.

Kittler, Friedrich. (1999). *Gramophone, Film Typewriter*, tr. Geoffrey Winthrop-Young and Michael Wutz, Stanford, Calif.: Stanford University Press.

Lenoir, Tim. (2004). "Haptic Vision: Computation, Media, and Embodiment in Mark Hansen's New Phenomenology", foreword to Mark Hansen B.N. Hansen's New Philosophy of New Media. Cambridge, Massachusetts London: The Mit Press.

Lévy, Pierre. (1998). *Becoming Virtual: Reality in the Digital Age*. New York: Plenum Trade.

Manovich, Lev. (2001). *The Language of New Media*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press/Leonardo Books.

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

Paul, Christine. (2008). "Introduction" *New Media in the White Cube and Beyond Curatorial Models for Digital Art*. Christiane Paul (Ed.), Berkeley, LA, London Uni. of California Press.

Quaranta, Domenico. (2013). *Beyond New Media Art*. Brescia: Link Editions.

MAĞAZA İÇ MEKAN TASARIM BİLEŞENLERİ

THE COMPONENTS OF STORE INTERIOR DESIGN

DR. NAZLI NAZENDE YILDIRIM

Atılım Üniversitesi Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakóltesi
İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü
nazli.yildirim@atilim.edu.tr

Öz: Mağaza iç mekan tasarımı; İç mimarlık disiplininin bir alt bileőenini oluşturmakta ve iç mimarların uzmanlık alanlarına girmektedir. Dolayısıyla, mağaza atmosferi ya da mağaza iç mekân kalitesi bağlamında yetkin söz söyleyecek disiplin İç Mimarlık olarak görölmektedir. Çalışma, üç ana eksen çevresinde kurgulanmaktadır. İlki; tasarım perspektifinden mağaza iç mekan tasarımının analizinin yapılmasını içermektedir. Bu bağlamda, iç mekan tasarımını oluşturan, plan Şeması ve mekan organizasyonu, aydınlatma, akustik, iklimlendirme, güvenlik ve yangın, renk, malzeme, koku, müzik ve sergileme tasarımı gibi etmenler incelenmektedir. Bir diğer bileően ise; tasarımın ayrı düşünölemeyeceği kullanıcı faktörüdür. Bu kapsamda, kullanıcı algısı ele alınmaktadır. Son bileően olarak, kurum kimliği ve imajı mağaza iç mekan tasarımı bağlamında analiz edilmektedir. Çalışmanın sonucunda; mağaza iç mekan bileşenlerini oluşturan unsurlar analiz edilmiş, iç mimarlık disiplinince sistematize edilerek tanımlanmıştır. Çalışma, bu yönü ile iç mimarlık disiplini ve diğer disiplinler için temel kaynak niteliği taşıması hedeflenmektedir.

Anahtar Sözcükler: Mağaza tasarımı, İç mekan, İç mimarlık, Mağaza atmosferi, Kullanıcı algısı.

Abstract: Interior store design that is a sub-component of the interior architecture come within the area of interior architect's expertise. Therefore, the discipline of Interior Architecture is seen as authotiry in the context of the store atmosphere and/or the quality of store interior design. The study is organized around three main axes.First, from the design perspective involves analyzing the store interior design. In this context, factors that constituting the interior design

such as plan scheme and organization of space, lighting, acoustics, air conditioning, security and fire, color, material, smell, music and display design are examined. Another component is the user factor that is not considered to be a separate from the design. In this context, user perception is discussed. As a last component, corporate identity and image are analyzed in terms of the store interior design. In conclusion, the components of Store Interior Design analyzed and defined by systematized under the discipline of interior architecture. With this aspect of the study is aimed to the basic references for other disciplines and the discipline of Interior Architecture.

Keywords: *Store design, Interior space, Interior architecture, Store atmosphere, User perception.*

1. GİRİŞ

Geçmişte alışveriş basit bir değiş-tokuş eyleminden ibaretken, günümüzde; isteği karşılama, bir şeye sahip olmak keyfi ve övünç duygusu vermesi, hayatı kolaylaştırması, iyi hissettirmesi, insanların saygı duymasını sağlaması, moda ve statü sembolü olması gibi çeşitli işlevleri bünyesinde barındırmaktadır. Böylelikle alışveriş kavramı maddi anlık ihtiyaçları karşılama özelliğinden çıkarak, toplumsal iletişimi sağlayan bir yapıda karşımıza çıkmaktadır. Alışveriş kavramının zaman içerisinde geçirdiği bu değişim alışveriş mekanlarında da kendisini göstermektedir. Endüstri Devrimi sonrası yaşanan teknolojik ve toplumsal değişim ve gelişimler alışveriş mekânlarının tasarım anlayışlarında ve bu mekânların plan organizasyonlarında hızlı bir farklılaşmayı getirmiştir (Saltan, 2007, s. 6). Alışveriş mekanlarının tarihsel gelişimine bakıldığında, kent meydanlarında kendiliğinden oluşan alışveriş mekanlarının (agora, forum, pazaryeri, yaya alışveriş yolları ve taşıt yolu boyunca yer alan alışveriş bölgeleri) ve daha önceden planlanarak yapılan alışveriş mekanlarının (hanlardan, arastalar ve bedestenlerden, dükkânlardan, haller ve kapalı çarşılardan, çok katlı, bölümlü mağaza birimlerinden ve hipermarket, süpermarket ve kent dışı alışveriş merkezleri) olduğu görülmektedir (Acar, 2006, s. 2-3). Daha sonraları özellikle 19. yüzyılın ortalarında mağaza tasarımı kavramının Avrupa ve Amerika'da ortaya çıktığı görülmektedir. 20. yüzyılın başlarında zincir mağazalar, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra alışveriş merkezleri ve 1960'larda ise butik mağazalar ortaya çıkmıştır. 20. yüzyılın sonlarından ve 21. yüzyılın başlarından itibaren internet mağazacılığı kendini var etmiş ve günümüzde birçok mağaza iç mekan tasarımının bir parçası haline gelmiştir.

Tarihsel süreç içerisinde, toplumsal değişimin, ekonomik gelişmelerin ve rekabet ortamının oluşmasının mağaza iç mekan tasarımı kavramını birçok yönden etkilediği görülmektedir. Mağaza iç mekan tasarımı; işlev ve kullanıcılar açısından analiz edildiğinde, ürün ve müşteri arasındaki iletişimi sağlayan çok boyutlu bir iletişim aracı olarak nitelendirilebilir. İşletme, kullanıcılara marka ile ilgili iletmek isteği bütün mesajları mağaza tasarımı ile vermektedir (Yıldırım, 2015, s.1-3).

Bu nedenlerden dolayı, mağazanın iç mimarlar tarafından tasarlanması kullanıcılara doğru bilgi iletmek ve işletmenin rakipleri arasında fark yaratma yönlerinden önem taşımaktadır. Bu çerçevede bu çalışmada incelenen mağaza iç mekan tasarımını oluşturan bileşenler iç mimar Michael J. Lopez (1995)'in "Retail Store Planning and Design Manual" kitabı, iç mimar William R. Green (2011)'nin "Store Design A complete Guide to Designing Successful Retail Stores" kitabı, iç mimar ve akademisyen Rosemary Kilmer ve Otie W. Kilmer, (1992)'in "Designing Interiors" kitabı temel alınarak kurgulanmıştır.

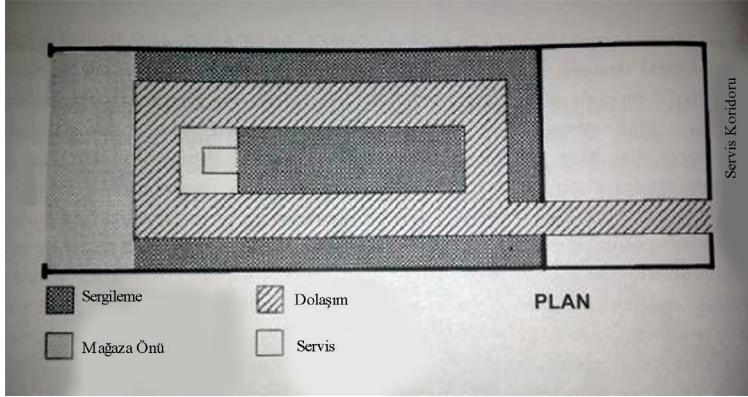
2. Mağaza İç Mekan Tasarımı

İç mimarlık kapsamında iç mekan bileşenleri incelendiğinde oldukça geniş bir içeriğe sahip olduğu görülmektedir. Bu çalışmada; plan şeması ve mekan organizasyonu, aydınlatma, akustik, iklimlendirme, güvenlik ve yangın, renk, malzeme, koku, müzik ve sergileme

tasarımı gibi temel bileşenler üzerinde durulmaktadır. Burada bahsedilmeyen iç mekan tasarımı bileşenlerine etki eden ergonomi, fiziksel çevre faktörleri, vb. gibi unsurlar önemsiz olmalarından dolayı değil, araştırmanın belirli bir odak noktasında tutulmak istenmesinden kaynaklıdır. Bu nedenden dolayı bu araştırma belirli alt başlıklar ile sınırlandırılmıştır.

2.1. Plan Şeması ve Mekân Organizasyonu

Sergileme, servis ve dolaşım alanları mağaza plan şemasını oluşturan unsurlar olması nedeniyle bu alanların ilişkileri veya mekânsal organizasyonları doğru biçimde tanımlanmalıdır. Görsel 1’de bir mağazanın fonksiyon şeması görülmektedir. Görselde görüldüğü gibi, açık gri alan; girişi, çizgili alan; dolaşımı, koyu gri alan; sergilemeyi, beyaz alan ise servisi tanımlamaktadır. Mağaza tasarımında, hastane veya konut yapılarında olduğu gibi aydınlatma, iklimlendirme koşulları, oda ölçüleri, tavan yükseklikleri gibi yasal sınırlamalar olmadığı için mağazalar bu yapılara nispeten daha özgür tasarlanmaktadır. Küçük mağazalarda dolaşım genellikle önden arkaya veya dairesel koridorlarla sağlanmaktadır. Büyük mağazalarda ise dolaşım bu koridorların daha kapsamlı versiyonlarıyla gerçekleşmektedir. Dolaşım ağı basit ve mantıklı planlanmalıdır. Özellikle sabit sergilenen ürünler kullanıcıların görsel dikkatini daha fazla gerektirmesi nedeniyle karmaşık bir dolaşım ağı yaratmamak gerekmektedir (Green, 2011, s. 18).

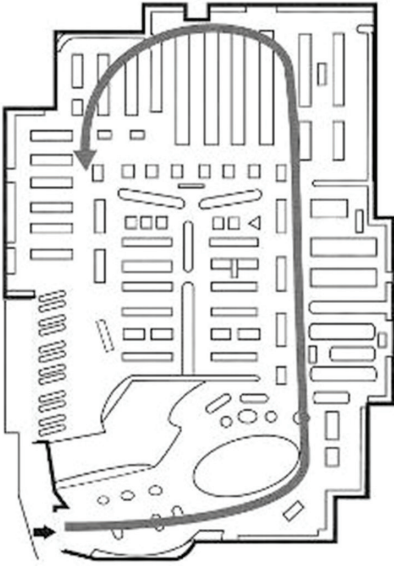


Görsel 1. Bir Mağazanın Fonksiyon Şeması. Green, William R. (2011). *Store Design A Complete Guide to Designing Successful Retail Stores*. A.B.D.: Zippy Books, s. 20.

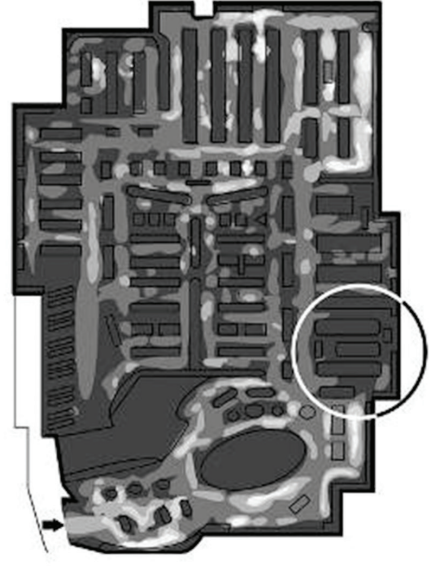
Mağaza plan şeması ve dolaşım müşteri davranışları açısından önem taşımaktadır. Plan şemaları; mağazanın ihtiyaçlarına, amaçlarına ve bulunduğu çevrenin özelliklerine bağlı olarak değişiklik göstermektedir. Plan şemasında yapılan hatalar, kullanıcı trafiğinin karışmasına, ölü ve kullanışsız alanların oluşumuna, kontrolsüz kalabalığa, mağaza güvenliğinin sağlanamamasına sebep olmaktadır. Mağaza plan düzeni kapsamında mekânsal dağılım, ürün kategorizasyonu ve kullanıcı trafiği gibi unsurlar ele alınmaktadır. Mağazanın plan şeması, mağazada geçirilen zamanı etkilemektedir. Ayrıca geniş mağaza koridorları kul-

lanıcılar üzerinde oluşan zaman baskısını azaltmakta ve plansız yapılan alışverişi teşvik etmektedir (Garip ve Ünlü, 2011, s.74; Varley ve Rafiq, 2004, s.185).

Mağaza plan şemasında geçiş alanlarının etkin tasarlanması kullanıcı davranışları açısından önem taşımaktadır. Kullanıcılar mağazaya girdikleri esnada yeni çevreye adapte olabilmek için kısa bir süreye ihtiyaç duymaktadırlar. Özellikle onlar mağazanın içindeki ışık ve ısı değişimi, işaretler, renkler ve diğer kullanıcılar gibi birçok uyarana uyum sağlamaya çalışmaktadırlar. Yapılan araştırmalarda kullanıcıların mağazaya girdikten sonra saat yönünün tersi yönünde mağazada dolaştıkları görülmektedir (Ebster ve Garaus, 2011, s. 32) (Görsel 2).



Görsel 2. Mağaza İçinde Müşteri Dolaşım Yönü. Ebster, C., Garaus, M. (2011). *Store Design and Visual Merchandising: Creating Store Space That Encourages Buying*. A.B.D.: Business expert Press, s.y



Görsel 3. Mağaza İçinde Müşteri Dolaşım Yoğunluğu. Ebster, C., Garaus, M.(2011). *Store Design and Visual Merchandising: Creating Store Space That Encourages Buying*. A.B.D.: Business expert Press, s.y

Görsel 3'teki plan şemasında beyaz ve açık gri olan alanlar en fazla dolaşımın olduğu bölgelerdir. Görüldüğü gibi kullanıcılar mağazanın dar ve köşelerinde dolaşmayı tercih etmemektedir. Kullanıcılar dar alanlarda kişisel alanlarının diğer kişiler tarafından işgal edilmekte olduğunu hissetmektedirler. Bu kişisel alan sınırları kültürden kültüre farklılık göstermektedir. Örneğin; Amerika Birleşik Devletleri'nde veya Birleşik Krallık'ta insanların sosyal alan sınırları daha genişken; Arap veya Latin Amerika ülkelerinde bu sınır daha daralmaktadır. Ayrıca mağazadaki kişi yoğunluğunun fazla olması kullanıcı üzerinde psikolojik baskıya neden olmakta ve mağazadan bir an önce çıkmak istemesine yol açmaktadır. Benzer biçimde çok katlı mağazalar da kullanıcılar üst veya alt katlara inip çıkmak istemektedirler (Ebster ve Garaus, 2011, s. 34).

2.2. Aydınlatma

Aydınlatma tek başına mağaza tasarımının en önemli bölümünü oluşturmaktadır. İyi bir aydınlatma tasarımı; ürünün görünürlüğünü sağlama, özel sergileme alanını vurgulama, mağazanın diğer elemanlarının görsel dengesini oluşturma, satışa yardımcı olma ve çeşitli atmosferler yaratma gibi nitelikleri barındırmaktadır. Mağaza aydınlatmasının ilk amacı; mağazanın imajını oluşturmaktır. Aydınlatma mağazada satılan ürünlerin değerleri hakkında da bilgi vermektedir. Aydınlatmanın ikinci amacı; kullanıcıyı mağazaya çekmektir. Doğru tasarlanmış aydınlatma kullanıcıyı direkt sergileme alanına veya mağazanın içine doğru yönlendirmektedir. Böylece kullanıcının ürünü satın alma olasılığı artmaktadır. İyi bir mağaza aydınlatmasının bir diğer amacı; ürünler için doğru bir satış çevresi oluşturmaktır. Aydınlatma ürünün kalitesinin, malzemesinin, renginin ve detaylarının en iyi ışıkta sergilemesini sağlamalıdır. Son olarak aydınlatma satışın tamamlanmasını kolaylaştırmalıdır (Green, 2011, s. 71-72).

Aydınlatma tasarımcısı Richard Kelly nitelikli aydınlatma tasarımı üç ana başlıkla ifade etmektedir. Bunlar; genel (ortam) aydınlatma, lokal (bölgesel) aydınlatma ve ışık oyunlu (vurgu) aydınlatmadır (Görsel 4). Ortam aydınlatması genel aydınlatma olarak da bilinmektedir.



Görsel 4. Duvetica Mağazası. Erişim: 24.03.2015, <http://www.glamshops.ro/shop-review-duvetica-milano-shop-tadao-ando-architect-associates.html>

Nitelikli aydınlatma tasarımında genel aydınlatma final amaç değildir. Genel aydınlatma daha karmaşık aydınlatma tasarımları için bir temel oluşturmaktadır. Genel aydınlatma bir mekânın fiziksel oryantasyonu için gerekli temel gereksinimleri karşılamaktadır. Lokal (bölgesel) aydınlatma genel aydınlatmanın aksine bir amaca yönelik yapılan direkt aydınlatma olarak nitelendirilebilir. Bu tip aydınlatma yöntemi algıda bir hiyerarşi yaratmaktadır. Önemli alanlar bu aydınlatma yönteminde daha çok vurgulanırken, daha az önemli alanlar geri planda kalmaktadır. Bu sebepten dolayı, lokal aydınlatmanın temel amacı ürünün veya objenin sunumu için kullanılmasıdır. Işık oyunlu (vurgu) aydınlatması renkleri, dokuları, atmosferi ve mekânda ki dinamik değişiklikleri etkilemektedir. Bu yöntemle dinamik renkler ve ışık dokuları ile ürünü vurgulamak mümkün olmaktadır (http://www.erco.com/cdn/downloaddata/2014/30_media/60_erco_shopbrochure/en_erco_worldofshopping.pdf).

2.3. Akustik

Mimar Doğan Hasol'a göre akustik; fizik biliminin ses ile ilgili olan bir kolu, seslerin iletilmesi yönünden bir yerin niteliği; bir yerde seslerin dağılım biçimi olarak ifade edilmektedir. Mimari akustik ise, mimar ve mühendislerin yapılarda kullanıcılar tarafından sesin iyi duyulabilmesi için kullandıkları teknikler bütünüdür. Mimari akustiğin istenmeyen sesleri en aza indirmek, istenen sesleri de dinleyicilere, bozulmadan gereken şiddette iletmek gibi önemli görevleri vardır (Hasol, 2005, s. 34).

Genellikle akustik kontrolü bir sistem gibi algılanmaz, halbuki zemin ve tavan uygulamaları katlar arasında akustik veya ses kontrolü sağlayacak biçimde tasarlanmaktadır. İç mimar bir mekandaki ses kontrolünü istenmeyen gürültüyü yok ederek veya azaltarak, istenilen sesi de koruyarak veya artırarak sağlamakla sorumludur. İstenmeyen seslerin kontrolü için alınacak üç önlem bulunmaktadır. Öncelikle ses kaynağı yalıtılmalı, ikinci olarak; ses kaynağı istenilen sessiz çevreden uzakta konumlandırılmalı, son olarak da hava yoluyla veya malzeme yoluyla taşınan ses dalgalarının yollarını olabildiğince kesilmesi gerekmektedir (R. Kilmer ve W. O. Kilmer, 1992, s. 313-315).

Mağaza mekanlarında bir çok farklı nedenden kaynaklanan gürültü mevcuttur. Bu gürültü kaynakları iç kaynaklı ve dış kaynaklı olmak üzere iki grupta incelenmektedir. İç kaynaklı gürültüler; mağaza içerisinde bulunan havalandırma gürültüsünden ve çalışanların aralarında konuşmalarından kaynaklanan gürültüden oluşmaktadır. Dış kaynaklı gürültüler ise; mağaza dışından gelen trafik, diğer insanların sesleri vb. sesler gibi ifade edilmektedir. İç ve dış kaynaklı gürültüler kullanıcıların mağazada konforlu zaman geçirmeleri için kontrol altına alınmalı veya engellenmelidir. Dış kaynaklı gürültüler mağazada yutucu yapı malzemelerinin kullanılması ile engellenmektedir. İç kaynaklı gürültülerin önlenmesi ve mağaza içindeki istenmeyen seslerin engellenmesi için kullanıcıları rahatsız etmeyecek düzeyde mağazada müzik kullanılması önerilmektedir (http://www.fatmaorel.net/bizim_market/magaza_ici_muzik.pdf).

2.4. İklimlendirme, Güvenlik ve Yangın

Konforlu ve sağlıklı bir iç mekan tasarlanması için, konfor kapsamında; sıcaklık, nem, hava hareketi, radyant elemanların kullanıcılarla etkileşiminin (çevreleyen yüzeylerin sıcaklıkları) kontrolü, sağlık kapsamında da; taze hava miktarı, koku, toz, gürültü ve titreşimin kontrolü sağlanmalıdır. İç hava kalitesi ve konfor koşulları hakkında Amerika'da ve Avrupa'da yoğun çalışmalar yapılmaktadır. Amerika'da; ASHRAE Standart 62-2004, Avrupa'da; EN 15251 Dünyadaki geçerli temel standartlar olarak kabul edilmektedir (http://www.mmo.org.tr/resimler/dosya_ekler/7ab2e35caf28f9f_ek.pdf).

Mağazada satılan ürünler hırsızlığa, yangına ve zarar görmeye karşı korunmalıdır. Bir mağazadaki güvenlik sistemleri, mağazada satılan ürünlerin özellikleri, kullanıcı ve çalışanlar dikkate alınarak tasarlanmalıdır. Güvenlik sistemleri; mekânsal oluşturulan güvenlik sis-

temleri olabileceği gibi ürün odaklı da güvenlik sistemleri olarak da tasarlanmaktadır. Mağazada diğer bir güvenlik önlemi alınması gereken konuda yangındır. Mekandaki yangını önlemek için; yangın alarmları, yağmurlama sistemleri (kuru boru ve ıslak boru), yangın dedektörleri, kompartımanlama ve duman kontrolü (taşınabilir yangın söndürme ekipmanları) gibi farklı sistemler geliştirilmiştir (Onaran, 2006, s. 184-195).

2.5. Renk

Rengin insan psikolojisi üzerindeki etkileri yapılan birçok araştırma ile saptanmıştır. Bu sebepten dolayı özellikle mağaza mekânlarında renk kullanımı önem kazanmaktadır. Renkler mekânda kullanımı açısından sıcak, soğuk ve nötr olarak gruplandırılmaktadır. Yılmaz'a göre (1999), sıcak renkler; sarı, kırmızı, turuncu, soğuk renkler; mavi, mor, yeşil ve tonlarından oluşmaktadır. Nötr renkler ise siyah, beyaz ve griden meydana gelmektedir (Aktaran Yılmaz, 1999, s. 23).

Kullanıcıların satın alma kararları mağaza iç mekanındaki renk kullanımından olumlu yönde etkilenmektedir. Satın alma kararlarındaki bu olumlu etki öncelikle ürün ambalajlarında dikkat çekmiş daha sonra mağaza iç mekan tasarımında kullanıcının satın alma kararlarını da olumlu yönde etkilediği sonucuna ulaşılmıştır. Mekanda kullanılan sıcak renkler; uyarıcı ve heyecanlandırıcı, soğuk renkler ise; sakinleştirici ve durgunluk hissi yaratan etkilere sahip olmaktadır. Mağaza iç mekanında kullanılan renkler mağaza imajını ve kimliği yansıtmalıdır. Bu yansıtılan kimlik ve imaj zemin, tavan, duvar, bölücüler, donatılar ve sergileme elemanları gibi iç mekan bileşenlerinin renkleri ile bağlantılı olarak oluşmaktadır. Bu yüzeylerin renkleri de malzemenin kimyasal ve fiziksel özelliklerine ve üzerine düşen ışık miktarına bağlı olarak değişmektedir. Ayrıca doğal ve yapay ışık cinsine göre de malzemenin renginde değişiklik olmaktadır. Tavan, duvarlar ve döşeme bir mekanın algılanmasını sağlayan temel öğelerdir. Mekanda renk kullanımına bağlı olarak tavan, yükseltici veya kapatıcı; duvarlar birleştirici, yönlendirici ve sarıcı; döşeme ise sevk edici veya durdurucu etkiler yaratılmaktadır. Mağaza iç mekanında renk kullanımındaki temel yöntem sergileme alanlarında ve mekan bileşenlerinde daha az etkili renkler kullanarak ürünlerin üzerine dikkat çekmeyi sağlamaktadır (Aktaran Arslan ve Ersun, 2011, s. 236-237).

2.6. Malzeme

Mağaza iç mekanında kullanılan malzemeler kullanıcılara sessiz mesaj göndermektedirler. Mağaza tasarımları birçok yönden birbirleriyle farklılaşmaktadırlar. Bu farklılaşmanın önemli sebeplerinden biri farklı malzeme kullanımınıdır. Mağaza ile ilgili malzeme seçilirken; satılan ürünün türü, mağazanın fiyat aralığı, yoğunluğu (trafiği), moda ile ilişkisi, çevre ve güvenlik (endişesi) gibi etmenler dikkate alınmalıdır (Varley ve Gillooley, 2001, s. 156-158).

Mağaza iç mekan tasarımında güncel, yenilikçi ve teknolojik malzeme kullanımı kullanıcıları mağazaya çekme adına önem taşımaktadır. Bu nedenle, mağazada kullanılan malzemelerin olabildiğince kısa sürelerde, örneğin; mevsimden mevsime değiştirilmesi mağazanın

kullanıcılar gözünde günceli takip eden yönünü ortaya çıkarmaktadır. Günümüzde bu sık yapılan malzeme değişimleri, geri dönüşümlü malzemelerle ve bir önceki sene kullanılan malzemelerin farklı bir tema kapsamında tekrardan kullanılması ile yapılmaktadır (Lopez, 1995, s. 6).

Mağaza iç mekan tasarımında malzeme seçimini etkileyen unsurlar aşağıda sıralanmaktadır.

- Fiyat,
- Uygulama ve kullanım kolaylığı,
- Yansıttığı imaj

Malzeme seçiminde fiyat faktörü maliyet açısından önem arz etmektedir. Ancak ucuz malzeme kullanımı mağazanın imajının zedelenmesine neden olabilmektedir. Mağaza tasarımında kullanılan malzemelerin tüm özelliklerinin, uygulama detaylarının ve kullanım sonucu oluşabilecek davranışlarının iyi bilinmesi mağaza tasarımının başarısını oluşturmaktadır. Seçilen malzemenin tipi, rengi ve dokusu mağazanın imajını yansıtmaktadır (Özkan, 2009, s. 53-54).

Mağazada malzeme kullanım alanını zemin, duvar ve tavan gibi üç grupta incelenebilir. Zemin ve duvarlarda kullanılan kaplama malzemeleri çok çeşitli olmaktadır. Tavanda ise ya asma tavan yapılmakta ya da tavan açıkta bırakılmaktadır. Asma tavan genelde tavan yükseklığinin fazla olduğu mekânlarda ve havalandırma kanallarını gizlemek amacıyla tercih edilmektedir. Mağazanın zemininde; ahşap parke, doğal taş, pişmiş toprak, beton, plastik, cam ve halı gibi malzemeler kullanılmaktadır. Duvarlarda ise; ahşap, boya, kağıt kaplama, cam, ayna, metal, plastik, seramik ve doğal taş kullanılmaktadır. Tavan malzemeleri olarak da; genellikle alçıpan üzeri boya, ahşap, metal ve plastik kullanılmaktadır (Özkan, 2009, s. 59-60).

2.7. Koku

Kokuyu diğer duylardan ayıran en önemli fark; diğer duyu organlarına gelen uyarıcılar bilişsel düzeyde kişi tarafından algılanamaması rağmen ortamdaki kokunun kişi tarafından otomatik olarak algılanması ve fizyolojik veya psikolojik açıdan anında bir tepki vermesine yol açmaktadır. Koku ayrıca belleği en güçlü uyaran uyarıcıdır, geçmişe dair anıları ve düşünceleri anında ortaya çıkarmaktadır (Levy ve Weitz, 2001, s. 581; Ward, Davies ve Kooiman, 2003, s. 295). Böylelikle mağaza iç mekanında doğru kokunun kullanılması ile kullanıcıların zihninde mağazaya dair bir hafıza yaratılabilmektedir.

Genel olarak mağazada koku kullanımının kullanıcıyı üzerinde memnun edici bir etkisi bulunmaktadır. Kullanıcının bu memnuniyeti, mağazaya; satın alma niyeti, mağazada harcanan gerçek ve algılanan zaman, mağazaya tekrar gelme niyeti ve incelenen ürün sayısı gibi konularda pozitif geridönüş sağlamaktadır (Spangenberg ve diğerleri, 1996, s. 67-80). Ayrıca kokunun memnuniyete ek olarak kullanıcıyı harekete geçirme gibi bir özelliği de

bulunmaktadır. Bu memnuniyet ve harekete geçme duygularını koku olumlu yönde etkilemektedir. Meydana gelen bu yöndeki olumlu duygular da kullanıcının harcama düzeyi üzerinde etkilidir (Chebat ve Michon, 2003, s. 529-539). Özellikle düşünerek (planlı) alışveriş yapan kişilerin mağazadaki ambiyans kokusundan olumlu yönde etkilenip, daha fazla harcama yaptıkları görülmektedir (Morrin ve Chebat, 2005, s. 181-191).

2.8. Müzik

Müzik; mağaza çalışanları için motive edici bir rol oynarken, kullanıcılar için ise; satın alma kararlarını etkileyici bir unsur olarak nitelendirilmektedir. Ayrıca, müziğin mağaza imajını güçlendirdiği, çalışanların mutlu olmasını sağladığı ve kullanıcıların ürün satın alma olasılığını yükselttiği yapılan araştırmalarda görülmektedir (Çınar, 2011, s. 1). Mağazada kullanılan müziğin türünün kullanıcı davranışlarını etkilediği görülmektedir. Sakin ve yavaş müzikler kullanıcının mağaza içinde daha fazla zaman geçirmesini sağlarken; hızlı ve yüksek sesli müzikler çok daha kısa zaman geçirmesine yol açmaktadır (Aktaran Parsons, 2011, s. 428-445). Bu sebepten dolayı kullanıcı yoğunluğu fazla olan mağaza işletmeleri alışveriş hızlandırmak adına mekanda daha hızlı müzik kullanmaktadırlar. Ayrıca, müzik diğer mağaza atmosfer bileşenlerine göre çok daha kolay değiştirilebilen bir elemandır (Levy ve Weitz, 2001, s. 565). Mağazada yapılan müzik yayının sesi kullanıcıları huzursuz edecek düzeyde yüksek veya onları etkilemeyecek kadar düşük seviyede olmamalıdır. Yayınlanan müzik fon müziği gibi olmalı ve merkezi yayın sistemi de cızırtılardan ve boşuk sestten arındırılmış kaliteli bir yayına olanak vermelidir (http://www.fatmaorel.net/bizim_market/magaza_ici_muzik.pdf).

2.9. Sergileme Tasarımı

Mağazadaki sergileme işlevi ürün sunumu ve ürün değerlendirme olarak iki temel unsurdan oluşmaktadır. Ürün sunumu birtakım sergileme elemanları ile ürünlerin sergilenmesi gibi ifade edilmektedir. Ürün değerlendirme alanı ise kullanıcının ürünü incelediği, ürünle ilgili bilgileri okuduğu veya satış elemanının ürünün özelliklerini anlattığı, sergileme alanının önündeki veya ona bitişik alandır (Green, 2012, s. 22-23). Mağazada ürünlerin sergileniş biçimi kullanıcı tercihlerini doğrudan etkilemektedir. Örneğin; düzensiz, karmaşık, kalabalık düzenlenmiş sergilemeler kullanıcının mağazaya girmemesine yol açmakta veya mağaza içerisinde daha az kalmasına neden olmaktadır. Aşırı düzenli bir sergileme görüntüsü de kullanıcılar üzerinde benzer etkiler yaratmaktadır. Mağaza içindeki sergileme özellikle satın alma kararının verilmesinde de büyük bir etkidir (Onaran, 2006, s. 63). Bu nedenlerden dolayı bir mağazadaki sergileme tasarımının başarılı olabilmesi için aşağıdaki özelliklere sahip olması gerekmektedir.

- Kullanıcının ilgisinin ürüne çekilerek, mağazada daha fazla dolaşmasını sağlamak,
- Mağazada pazarlama stratejisine göre kullanıcının odaklanması istenilen özel ürünlere dikkat çekilmesini sağlamak,
- Kullanıcının aradığı ürüne kolay ulaşmasını ve incelemesini sağlamak,

- Satış elemanlarının ürünlere rahatlıkla ulaşmasını ve sunmalarını sağlamak,
- Mağazanın ve markanın imajını ve saygınlığını desteklemesini sağlamak,
- Kullanıcı trafiğinin tüm mağazada hâkimiyetini sağlamak,
- Kullanıcı dikkatinin yeni ve promosyonlu ürünlere çekilmesini sağlamak,
- Vitrin temasının mağazanın içindeki devamlılığını sağlamak,
- Kaliteli bir iç mekân algısı yaratmak,
- Kullanıcının mağazanın tüm bölümlerine erişimini sağlamak,
- Kullanıcının satın alması ön görülen ana ürüne ek olarak diğer tamamlayıcı ürünlerin ana ürünle birlikte sergilenmesini sağlamak ve satışa teşvik etmek (Cox ve Brittain, 2000, s. 214-215; Samson ve Little, 1993, s. 353).

Sergileme tasarımında; nokta, çizgi, şekil, hacim, renk, doku ve ışık gibi tasarım elemanları kullanılarak vurgu, zıtlık, denge, harmoni, oran, ölçek ve ritim gibi tasarım ilkeleri ile bir sergileme dili yaratılmaya çalışılmaktadır (Mills, Paul ve Moormann, 1995, s. 51-52). Bu sergileme dili oluşturulurken farklı sergileme yöntemleri kullanılmaktadır. Örneğin; Görsel 5'te tekrardan oluşan bir sergileme yöntemi uygulanmaktadır.



Görsel 5. Tekrar Sergileme Yöntemi.
Erişim: 14.06.2016, <http://retaildesignblog.net/2016/05/17/mackage-flagship-store-by-burdifilek-montreal-canada/>



Görsel 6. Piramit Sergileme Yöntemi.
Erişim: 14.06.2016, <http://retaildesignblog.net/2016/05/24/valextra-retail-space-at-harrods-by-david-adjaye-london-uk/>

Tekrar sergileme yönteminde ürünler ardarda yerleştirilmektedir. Görsel 6'da görülen bir diğer sergileme yöntemi ise piramit biçimidir. Bu yöntemde ise ürünler piramidal bir form oluşturacak biçimde bir sergileme elemanın üzerinde sergilenmektedir. Bir diğer sergileme yöntemi de Görsel 7'de görüldüğü üzere radyal sergileme biçimidir. Bu sergileme yönteminde ürünler merkezden eşit uzaklıkta olacak biçimde radyal olarak sergilenmektedir. Görsel 8'de görülen basamak sergileme yönteminde ise, sergileme elemanı basamaklar biçiminde oluşturulmakta ürünler de bu basamakların üzerinde farklı yüksekliklerde sergilenmektedir.



Görsel 7. Radyal Sergileme Yöntemi.
Erişim: 14.06.2016. <http://retaildesignblog.net/2016/06/06/saks-fifth-avenue-flagship-store-by-cbx-houston-texas/>



Görsel 8. Basamak Sergileme Yöntemi.
Erişim: 14.06.2016. <http://retaildesignblog.net/2016/05/16/a-p-c-store-by-laurent-deroo-san-francisco-california/>

Ayrıca günümüzde teknolojinin getirdiği yenilikler çerçevesinde mağazalarda LED ekranlar da sergileme tasarımına farklı bir soluk getirmektedir (Görsel 9).



Görsel 9. Sergilemede LED Ekran Kullanımı. Erişim: 10.06.2016, <http://www.alumind.com/article/mango-opens-largest-european-store/>

3. Kullanıcı Algısı

Öğrenme, motivasyon, algı, inanç ve tutumlardan oluşan psikolojik faktörler iç mekanda kullanıcı algısını ve tercihlerini etkileyen önemli bir unsurdur. Öğrenme, insan davranışlarından meydana gelen kalıcı değişiklikler olarak ifade edilebilir. Geçmiş tecrübelerimiz sayesinde satın alma ve tüketme alışkanlıklarımız şekillenmektedir (Odabaşı ve Barış, 2010, s. 77-78). Motivasyon etki altına almak, harekete geçirmek ve teşvik etmek olarak tanımlanmaktadır. Motivasyon kişinin belirli bir amaca yönelik harekete geçmesi olarak da ifade edilebilir (http://journal.yasar.edu.tr/wp-content/uploads/2011/07/no4_vol1_04_comert_durmaz.pdf). Algı, kişinin çevreyi, insanları, nesnelere, kokuları, sesleri, hareketleri, tatları ve renkleri gözlemlemesi sonucunda bir duyum oluşturarak bu duyumu yorumlama

ve anlamlı bir hale getirme sürecini kapsamaktadır. Algılama fiziksel ve kişisel faktörlerden etkilenmektedir. Fiziksel faktörler; gürültü, ses, tat, koku, dokunma gibi çevreden gelen uyarıcılardır. Bu uyarıcılar alışveriş kapsamında ürünler, markalar, ambalajlar, reklamlar ve mağaza tasarımları olmaktadır. Kişisel faktörler ise kişinin kendi beklentileri, güdüleri ve deneyimlerinden oluşmaktadır (Odabaşı ve Barış, 2010, s. 128-134). Tutum kişinin bir fikre bir nesneye veya bir sembole karşı olumlu veya olumsuz duyguları ve davranışlarını içermektedir (Odabaşı ve Barış, 2010, s. 157-160). Psikolojik faktörlere ilave olarak kişisel faktörler ve sosyo-kültürel faktörler de iç mekanda kullanıcı algısını ve tercihlerini etkileyen bir diğer etmendir. Kişisel faktörler; yaş, cinsiyet, meslek, ekonomik gelir düzeyi, yaşam biçimi ve kişilik olarak ele alınmaktadır. Sosyo-kültürel faktörleri ise kültür, sosyal sınıf, danışma grubu, roller ve aile oluşturmaktadır (http://journal.yasar.edu.tr/wp-content/uploads/2011/07/no4_vol1_04_comert_durmaz.pdf).

İç mekanda kullanıcı algısı kapsamında incelenen diğer bir konu ise kullanıcı faktörüdür. Kullanıcı faktörü; kullanıcı gereksinimlerini ve çalışan gereksinimlerini içermektedir. Mağazanın yerleşim düzeni, kullanılan renkler, aydınlatma, müzik, koku, çalışanlar gibi mağaza tasarımını oluşturan etmenler kullanıcının görsel, işitsel ve dokunsal açıdan duyularını etkilemektedir. Bu sebepten dolayı, mağazada yaratılan atmosferin olumlu veya olumsuz olması kullanıcıların mağazada daha fazla kalmasına, alışveriş yapmasına ya da daha az kalıp alışveriş yapmadan mağazadan ayrılmasına neden olmaktadır. Mağaza çalışanlarının kullanıcılar ile olan ilişkileri mağaza imajını ve satışı doğrudan etkilemektedir. Yapılan araştırmalar kişinin görünüşü ile güven duygusu oluşturma arasında ciddi bir ilişki olduğunu göstermektedir. İyi, bakımlı ve temiz görünüşlü birisi, bakımsız, özensiz ve dağınık bir kişiye göre daha güvenilir hissedilmektedir. Çalışanlar için özellikle saçlar, vücut temizliği, tırnaklar, makyaj, sakal traji, giyim, ayakkabılar, nefes temizliği, göz ilişkisi, yüz ifadesi, baş hareketleri, jestler, beden duruşu, yakınlık, yöneliş, beden teması, dış görünüş, konuşma gibi unsurlara dikkat edilmesi önemlidir (Turley ve Milliman, 2000, s. 206).

4. Kurum Kimliği ve İmajı

Kurum kimliği ifadesi, ilk kez Mimar ve İç Mimar olan Walter Margulies tarafından 1950'lerde kullanılmıştır. Kurum kimliğinin tarihsel süreçteki gelişimine bakıldığında İkinci Dünya Savaşı'nın önemli bir rol oynadığı görülmektedir. Özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan sosyal değişimler kurum kimliğinin gereksinimini artırmıştır. Bu dönemde şirketlerin birleşme ve büyüme hızları artmıştır. Dolayısıyla, farklı kültürlere ve sembolere sahip şirketlerin birleşmeleri söz konusu olmuştur. Bu noktada tek bir şirket kimliği oluşturmak, piyasada tanınmak ve diğer şirketlerden ayıran üstün özellikleri vurgulamak gerekmektedir. Bu süreç içerisinde kurum kimliğinin gelişimi de bu doğrultuda olmaktadır (Olins, 1995, s. 7; Pieczka, 1996, s. 61). Kurumsal kimlik, kurumun kim olduğu, neler yaptığı ve bunları nasıl yaptığı hakkında görsel ve davranışsal sunumunu içerir (Wilkinson ve Balmer, 1991, s. 27-28). İşletme uzmanı Bernstein'e göre; kurum kimliği, kişiler tarafından algılanan ve kurumları birbirinden ayıran görsel öğeler bütünüdür (Bernstein, 1984, s. 156).

Kurumsal kimlik ve kurumsal imaj aslında birbirlerinden çok farklı olsalar da birbirleri ile çok yakından etkileşim içindedirler. Kurum kimliği bir kurumun veya firmanın kendini fiziksel açıdan nasıl tanıttığı ile ilgiliyken, kurumsal imaj ise bu tanıtılan kimliğin kullanıcılar tarafından nasıl algılandığıyla ilgilidir (Peltekoglu, 2001, s. 374). Kurum imajı, kurumsal görünüm (kurumsal tasarım), kurumsal iletişim ve kurumsal davranıştan oluşmaktadır. Kurum imajının tek ve inandırıcı olması önem taşımaktadır. Bu da gerçekte uyum içerisinde olmasıyla mümkün olmaktadır. Kurumsal görünüm; kurum logosu, mağaza tasarımı, kurum renkleri, ürün ambalajı, çalışanların giyimi, basılı materyaller, sergi ve stand gibi unsurları içermektedir. Bu unsurlar, kurumun kullandığı tüm iletişim yollarıyla uyumlu olmalıdır (Arslan ve Bayçu, 2009, s. 23-24).

Marka, firmaların ürün ve hizmetlerini tanımlamaktadır. Ayrıca, onları tanımlarken, isim, terim, işaret, sembol, şekil, vb unsurlarla veya bunların çeşitleriyle rakiplerinden de ayırt edilmelerini sağlamaktadır (http://www.mmo.org.tr/resimler/dosyaekler/7ab2e35caf-28f9f_ek.pdf). Kullanıcının marka tercihi, mağaza özellikleri algısına göre değişebilmektedir. Bu mağaza özellikleri; mağaza atmosferi, kuruluş yeri, vb. gibi özetlenebilmektedir. Bu süreç ürünlerin ve hizmetlerin sunulduğu sürecin kullanıcının ürün tercihini doğrudan etkilediğini göstermektedir. Bir ürünün tercih edilme sebebini o ürüne ait içsel özelliklerin yanında üretici firma ve o firmanın özellikleri de oluşturmaktadır (Külter, 2011, s. 178).

5. Sonuç

Çağımızın gelişen ekonomik ve sosyo-kültürel dinamikleri ortamında, disiplinlerarası yaklaşım hemen hemen her alanda karşımıza çıkan bir yöntemdir. Özellikle insan odaklı konularda ve alanlarda bu işbirliği bir gereklilik halini almaktadır. Mağaza iç mekan tasarımının merkezinde de insan olmasından dolayı bir mağaza tasarlanırken birçok farklı disiplin ile iç içe olma gerekliliği doğmaktadır. Bu bağlamda, mağaza iç mekan tasarımının çok yakın ilişki kurduğu disiplinlerden biri de işletme alanıdır. Mekanlar işlevlerinden bağımsız düşünülmemelidirler. Bu noktada da mağaza da satış işlevinden ayrı düşünülemez. Mağaza tasarımı satış ve pazarlama ile doğrudan ilişkili olması nedeni ile işletme disiplini açısından, satış odaklı yönü ile ele alınmaktadır. Fakat bu bahsedilen değerlendirme kriteri mağaza atmosferi kapsamında yüzeysel bir önsöz niteliği taşımaktadır. Bu sebepten dolayı mağaza iç mekan tasarımının literatürde hak ettiği yeri alması önem taşımaktadır. Bu araştırma ile "mağaza atmosferi" ve "mağaza tasarımı" kavramlarının işletme ve tasarım literatürleri açısından tanımlanması iç mimarlık disiplini için önemli verilerin elde edilmesine olanak sağlamıştır.

Bu araştırma ile tasarım literatüründe mağaza iç mekan tasarımı kavramı, iç mimarların ve akademisyenlerin bu alandaki çalışmaları incelenerek ve sistematize edilerek tanımlanmıştır. Bu yönüyle bu çalışmanın literatürde bir boşluğu dolduracağı ve araştırma ile sistematize edilerek ortaya konulan teorik alt yapının, tasarım literatürüne katkı sağlayacağına inanılmaktadır.

Özellikle kullanıcıların beklenti, tercih ve davranışlarının belirlenmesi, iç mimarlara hedefe yönelik tasarım yapma olanağı vereceğinden ortaya nitelikli işlerin çıkması adına önemli bir adım olarak görülmektedir. Ayrıca kullanıcıları yakından tanıma ve analiz etme girişimi de ardından müşteri memnuniyetini getireceği fikrini olası kılmaktadır. Genel olarak alış-veriş kavramı tüm kullanıcılar için hoş, akılda kalıcı ve sürekli yapmaya alışkın oldukları bir olgudur. Ancak buradaki temel farklılık mağazada kullanılan iç mekân tasarım bileşenlerinin kullanıcıların alışkanlıklarına ne şekilde destek olduğu ve etkilediğidir. Dolayısıyla, bir mağaza tasarımı yaparken önemli olan kullanıcıyı sadece ürün satın almaya gelmiş biri olarak görmemek, aynı zamanda her kullanıcıya ayrı bir farkındalık hissettirebilmektir. Başka bir deyişle; kullanıcıların gördükleri, duydukları, hissettikleri, tattıkları ve kokladıkları her şey mağaza kimliği ve mağaza imajı açısından son derece önemlidir.

Mekânda kurguladığımız iç mekân tasarım bileşenleri mekâna öyle bir yerleştirilmelidir ki, mağazaya gelen kullanıcı onların daima orada olduğunu fakat ürünlerin sürekli değiştiğini algılamalıdır. Bu da zaten bir işletmeci zihniyetiyle sadece satış odaklı kriterlerin çok daha ötesinde bir kavramdır. Dolayısıyla, iç mekân tasarımı konuya işletmenin baktığı perspektifle değil; kullanıcı, mekân, kimlik ve imaj ilişkilerini tasarım boyutunda inceleyen bir bakış açısıyla yaklaşmaktadır. Tasarım olmadan ürün pazarlanamamaktadır. Tasarım sayesinde ürün kullanıcıya sunulmaktadır. Kullanıcı mağazadan içeriye girdiği anda iç mekân tasarım bileşenlerinin birbiriyle uyum içinde olduğunu hissetmeli, mağaza içinde rahat bir şekilde dolaşabilmeli, tüm bu tasarım bileşenlerinin yerli yerinde olduğunu hissetmelidir.

Kaynakça

Acar, Gülin. (2006). Alışveriş Merkezlerinde Peyzaj Tasarımı. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ankara Üniversitesi, Ankara.

Arslan, K., Ersun, N. (2011). Moda Sektöründe Faaliyet Gösteren Mağazalarda Müşterilerin Mağaza Tercihinde Mağaza Tasarımının Önemi ve Tasarım Kriterleri, *İstanbul Ticaret Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 10/19, s. 221-254. Erişim: 19.02.2014, <http://acikerisim.ticaret.edu.tr:8080/xmlui/bitstream/handle/11467/600/M00426.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Arslan, M., Bayçu, S. (2006). *Mağaza Atmosferi*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi.

Baraz Çınar, Bengi. (2011). Satış Birimlerinde Seçilen Müziğin Etkileri: Eskişehir’de Bir Araştırma. *Organizasyon ve Yönetim Bilimleri Dergisi*, 3/1, s. 1-10. Erişim: 03.08. 2013, http://www.sobiad.org/eJOURNALS/dergi_YBD/arsiv/2011_1/01bengi_baraz_cinar.pdf

Bernstein, David. (1984). *Company Image and Reality*. A critique of corporate communications. Eastbourne, Holt: Rinehart and Winston.

Chebat, J.-C., Michon, R. (2003). Impact of Ambient Odors on Mall Shoppers’ Emotions, Cognition, and Spending: A Test of Competitive Causal Theories. *Journal of Business Research*, 56/7, s. 529-539.

Cox, R., Brittain, P. (2000). *Retail Management*. İngiltere: Prentice Hall, Pearson Education Limited, Financial Times.

Ebster, C., Garaus, M. (2011). *Store Design and Visual Merchandising: Creating Store Space That Encourages Buying*. A.B.D.: Business expert Press.

Garip, E., Ünlü, A. (2011). Mağaza Yerleşim Düzeninin Tüketici Davranışına Etkileri: Bir Teknomarket Örneği. *itüdergisi/a mimarlık, planlama, tasarım*, 10/1, s. 71-82.

Green, William R. (2011). *Store Design A complete Guide to Designing Successful Retail Stores*. A.B.D.: Zippy Books.

Hasol, Doğan. (2005). *Ansiklopedik Mimarlık Sözlüğü*. İstanbul: YEM yayınları.

Kilmer, R., Kilmer, W.O. (1992). *Designing Interiors*. A.B.D.: Harcourt Brace Jovanovich College Publishers.

Külter, Banu. (2011). Mağaza Özelliklerinin Perakendeci Marka Tercihini Üzerindeki Etkisi. *ZKÜ Sosyal Bilimler Dergisi*, 7/14, s. 163-182. Erişim: 12.02.2014, <http://ehis.ebscohost.com/eds/pdfviewer/pdfviewer?vid=5&sid=fda8981b-5a90-48cc-a3e4-532df4157b2d%40sessionmgr4&hid=2>

Levy, M., Weitz, B. (2001). *Retailing Management*. International edition. New York: McGraw-Hill.

Lopez, Michael J. (1995). *Retail Store Planning and Design Manual*. A.B.D.: John & Wiley Sons, Inc.

Mills, K. N., Paul, J. E., Moormann, Kay B. (1995). *Applied Visual Merchandising*. A.B.D.: Prentice Hall.

Morrin, M., Chebat, J. C. (2005). Person-Place Congruency: The Interactive Effects of Shopper Style and Atmospherics on Consumer Expenditure. *Journal of Service Research*, 8/2, s. 181-191.

Odabaşı, Y., Barış, G. (2010). *Tüketici Davranışı*. İstanbul: MediaCat.

Olins, Wally. (1995). *International Corporate Identity*. London: LaurenceKing Publishing.

Özkan, Selma. (2009). Hazır Giyim Mağazalarında Tasarım ve Marka Kimliği İlişkisi: Polo Garage Mağazalarının Analizi. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.

Parsons, Andrew G. (2011). Atmosphere in Fashion Stores: Do You Need to Change?. *Journal of Fashion Marketing and Management*, 15/4, s. 428-445. Erişim: 23.04.2014, <http://www.emeraldinsight.com/journals.htm?articleid=1949777&show=abstract>

Pelteköğlü, Filiz. (2001). *Halkla İlişkiler Nedir?*. İstanbul: Beta Yayınları.

Pieczka, Magda. (1996). *Public Opinion And Public Relations. Critical Perspectives in Public Relations*. U.K: International Thompson Publishing Company.

Saltan, Öner. (2007). *Alışveriş Merkezlerinin Tasarım Kriterleri Açısından Değerlendirilmesi*, İ.T.Ü, Haziran, İstanbul.

Samson, H. E., Little, W. G. (1993). *Retail Merchandising*. A.B.D.: South-Western Pub. Co.

Samson, Harland E., Little, Wayne G. (1993). *Retail Merchandising*. A.B.D.: South-Western Pub. Co.

Sayıl Onaran, Bilge. (2006). Ticari Amaçlı Sergilemelerde Farklı Ürün Türlerine Göre İç Mekân Tasarımı. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Hacettepe Üniversitesi, Ankara.

Spangenberg, E. R., Crowley, A. E., Henderson, P. W. (1996). Improving the Store Environment: Do Olfactory Cues Affect Evaluations and Behaviors?. *Journal of Marketing*, 60, s. 67-80.

Turley, L.W., Milliman, R.E. (2000). Atmospheric Effects on Shopping Behavior: A Review of the Experimental Evidence. *Journal of Business Research*, 49, s. 193-211. Erişim: 07.05.2014, hs.iastate.edu

Varley, R., Gillooley, D. (2001). *Retail Product Management: Buying and Merchandising*. London: Routledge. Erişim: 11.02.2015, <http://ehis.ebscohost.com/eds/pdfviewer/pdf->

viewer?vid=6&sid=fda8981b-5a90-48cc-a3e4-532df4157b2d%40 sessionmgr4&hid=110

Varley, R., Rafiq, M., (2004). *Principles of Retail Management*, New York: Palgrave, Macmillan.

Ward, P., Davies, B. J., Kooiman, D. (2003). Ambient Smell and the Retail Environment: Relating Olfaction Research to Consumer Behaviour. *Journal of Business and Management*, 9/3, s. 289-302.

Wilkinson, A., Balmer, J.M.T. (1996). Corporate and Generic Identities: Lessons from the Co-operative Bank, *International Journal of Bank Marketing*, 14/4, s. 27-28.

Yıldırım, Nazlı Nazende. (2015). Mağaza İç Mekan Tasarımında Tasarım-İmaj İlişkisi. (Yayımlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi). Hacettepe Üniversitesi, Ankara.

Yılmaz, Ümit. (1999). Renk Psikolojisi. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Anadolu Üniversitesi, Eskişehir.

Erco. Erişim: 20. 11. 2014, http://www.erco.com/cdn/downloaddata/2014/30_media/60_erco_shopbrochure/en_erco_worldofshopping.pdf

Mağaza İçinde Müzik Yayını Nasıl Olmalıdır?. Erişim: 20. 11. 2014, http://www.fatmaorel.net/bizim_market/magaza_ici_muzik.pdf

Alışveriş Merkezlerinde İç Hava Kalitesi. Erişim: 20. 11. 2014, http://www.mmo.org.tr/resimler/dosya_ekler/7ab2e35caf28f9f_ek.pdf

Tüketicinin Tatmini İle Satın Alma Davranışlarını Etkileyen Faktörlere Bütünleşik Yaklaşım ve Adıyaman İlinde Bir Alan Çalışması. Erişim: 20. 11. 2014, http://journal.yasar.edu.tr/wp-content/uploads/2011/07/no4_vol1_04_comert_durmaz.pdf

MODERN VE POSTMODERN DÖNEMİN MÜZİĞE YANSIMALARI

REFLECTIONS OF MODERN AND POSTMODERN PERIODS ON MUSIC

ARŞ. GÖR. **MEHMET GÜNEŞ AÇIKGÖZ**

İnönü Üniversitesi Eğitim Fakültesi
Güzel Sanatlar Eğitimi Müzik Öğretmenliği
gunes.acikgoz@inonu.edu.tr

PROF. DR. **TURAN SAĞER**

Yıldız Teknik Üniversitesi
Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi
tsager@yildiz.edu.tr

Öz: Müzikte modern sanatın karmaşası, halkın sanattan uzaklaşmasına sebep olmaktadır. İnsanların, sanatı sesi olmayan konserler ve yok sergiler olarak tanımlanmasına karşı çıkan post-modernizm anlayışı, tüketim toplumu bilincinin gelişmesiyle yeni bir üretkenlik ve yalınlık çağını oluşturmaya başlamış ve sanat anlayışını ciddi bir tavırdan alaycı bir tavra, yeni sanat anlayışından, karşı sanat anlayışına taşımıştır. Müzikte dönemlerin oluşumunda 20. yy. sonrası olarak gruplanan günümüz müziğinin kapsadığı modern ve postmodern dönemin, farklı özellikleri olduğunu gösteren bu çalışmada, “kaynak tarama” ve “döküman analizi” modeli kullanılmıştır. Ayrıca, çalışma Modern Dönem ve Postmodern Dönem’in müzikte bağıntı ve benzerliklerine yönelik durum tespiti yapmayı ve müzikte Postmodern Dönem’in özelliklerini belirlemeyi amaçladığından betimsel nitelik taşımaktadır. Sonuç olarak, yapılan incelemeler ve derlemeler ile müzikte Postmodern Dönem, bu döneme kadar yaşanmış tüm dönemleri kapsayan ve kendi içinde yeni gelişmelere olanak sağlayan karma bir dönem olarak tanımlanmıştır.

Anahtar Sözcükler: Modern Dönem, Avangard, Postmodern Dönem, Müzik, Besteciler.

Abstract: The perplexity of modern art in music leads to the recede of public from the art. The postmodern perception opposing the definition of art embedding concerts without sound and the non-existing exhibitions by the people, has begun to mould a new era of productivity and simplicity with the rise of the consumption society and moved the understanding of art from serious manner to sarcastic one and from new art perception to opponent understanding. In this study, which presents different traits of Modern and Postmodern Periods referring present music which is classified as post-20th century in the formation of the periods in music, 'source

scanning' and 'document analysis' were used. In addition, this study has the traits of descriptive analysis because it aims to due diligence in correlations and differences between Modern and Postmodern Periods in music and to clarify the traits of Postmodern Period music. As a result, Postmodern Period is described as a diversity period involving all the periods in the past and arranging developments in it with the investigations and collected works.

Keywords: *Modern Period, Avant-garde, Postmodern Period, Music, Composers.*

Giriş

Postmodernizm terimi, İngilizce’de “sonra” anlamındaki “post” ve “çağdaş” anlamındaki “modern” kelimesinden oluşmuştur. “Modernizm-sonrası” gibi bir kavramı kullanmak, modernizmin izlerinin tamamen silinmiş olduğu izlenimi bıraktığı için bazı düşünürler bu terimi “late modernism” olarak kullanmıştır. Çünkü modernizm sonrası anlamına gelen bu terim modernliğin bittiğinin bir göstergesi olmuştur.

Her dönem, bir önceki döneme karşı geliştirdiği tepkilerle oluşmuştur. Postmodernizm de modernizme tepki olarak oluşmuş ve dünya sanatını büyük ölçüde etkilemiştir. Başlıca özelliklere göre belirlenen sanatsal dönemlere tarihsel bir sıralama yapıldığında “20. Yüzyıl ve Sonrası” veya “Günümüz Sanatı” olarak belirtilen dönem aslında içinde bulunduğu Postmodern Dönemi tam olarak ayırt edememektedir. Bu çalışma Modern ve Postmodern dönemin en belirgin farklılıklarını açıklamakta ve günümüz sanatsal döneminin artık Postmodern Dönem olarak benimsenmesi gerektiğini savunmaktadır.

Plastik sanatlar ele alındığında Postmodern eğilimler, yapılan çalışmalar ve analizler doğrultusunda tespit edilmeye başlanmıştır. Ancak, müzikte ne yazık ki bu ayırım henüz kesinleştirilememiş ve modern sonrası eserler herhangi bir analiz veya araştırma yapılmadan “atonal” başlığında değerlendirilerek günümüz müziği adını almıştır.

Modernizm müzikte yeni elektronik çalgıların oluşumundan, yeni ses dizilerinin oluşumuna kadar birçok değişikliğe ve farklılığa yol açmıştır. Bu farklılıklar yerele dönüş, pastiş ve kolaj gibi belirgin tekniklerle yerini postmodernizm anlayışına bıraksa da tüketici toplum anlayışı ne yazık ki farkındalıkların kaybolmasına yol açmış ve bu iki dönem ayırımının yapılmasına engel oluşturmuştur. Modernizm ile yeni sanat anlayışının getirmiş olduğu seçkinlik aslında Postmodern dönem ile terk edilerek yerini sadeliğe ve anlaşılabilirliğe bırakmıştır.

Modernizm ve Sanatta Avangard Akım

Modernizm, aydınlanma hareketine dayalı olan “Modern” kelimesi Latince “Modernus” kelimesinden türetilmiştir. Modernus ise Latince “Modo” dan türetilmiştir ki bu kelimenin anlamı “hemen şimdi” demektir. “Modern” kelimesi Latince “Modernus” şekliyle ilk defa 5. yüzyılda Hıristiyan dünyasını Romalı ve Pagan geçmişten ayırmak için kullanılmıştır (Kızılcelik, 1994, s. 87). Modernizm, yeni bir dünya görüşünü, kültürel bir gelişmeyi, yeni bir yaşam tarzını belirtmektedir. Modernizm, Ortaçağ’ın düşünüş tarzı ve yaşam kalıplarına bir tepkinin ürünüdür (Yıldırım, 2010, s. 704). Kısaca özetlemek gerekirse “modern” kavramının ilk anlamı Hıristiyan olmak, günümüzde ulaştığı son anlamı ise batılı olmaktır.

Sosyal bilim yazılarında, başlangıcı 1300’lü yıllara uzanan Rönesans dönüşümünün biçimlendirdiği düşünce ve hayat tarzının egemen olduğu zaman dilimi modern dönem olarak ifade edilmektedir (Yıldırım, 2010, s. 704). O halde modern dönem anlayışını yalnızca 20. yüzyıla ait olarak görmek doğru olmayacaktır. Modern zaman dilimi, kendisine en yakın

dönemden bir adım daha önde olmak anlamı taşımaktadır. Bu şu anlama gelmektedir ki, "romantik dönem" bestecileri "klasik dönem bestecilerine" göre modernidir. Peki 20. yüzyıla neden modern diyoruz? sorusunun cevabı, Modern dönemi diğerlerinden ayırmak için Butler'ın tanımında gizlidir. Butler'a göre Modernizmin getirdikleri romanda, resimde, müzikte belirgin değişikliklere sebep olmuştur. Modernist bir eseri şu iki uzanım üzerinden, yani kışkırtıcı nitelikte yeni bir fikre ve özgün bir yöntemle sahip olup olmadığıyla tanımlanabilmiştir (Butler, 2010, s. 18-24).

Modernist eserlerin gerçekten belirgin ayrıcalıkları vardır. Bu ayrıcalıklar; üslup, teknik ve düşünce olmak üzere üç başlıkta toplanabilir. Bu başlıklar romanda, tiyatrodaki, resimde ve müzikte belirgin olarak görülmüştür.

Berthold Brecht'in yazdığı Kurt Weill'in bestelediği Üç Kuruşluk Opera'nın final bölümünde "Macheath" adlı karakterin idam edilmesi gerekecektir. Ancak, karakter rolünün dışına çıkarak yazara bu sahnenin böyle bitmemesi gerektiğini söyler. Bu durum eseri modernizm çatısında toplayan en önemli özelliktir.

Igor Stravinski "*Sacre du printemps*" adlı eserinde daha önce hiç duyulmamış son derece çığırın sayılabilecek düzensiz ritimler oluşturmuştur. Bu yeni üslupların oluştuğunu gösterir (Butler, 2010, s. 16-24).

J. Cage, "Water Walk" adlı eserinde piyanoda kollarının sığıdığı kadar tuşa aynı anda basması, eserinde günlük kullanılan araç gereçleri belirli saniyelerde birbirine vurması, yere atıp kırması ve yine aynı eserde kokteyl yapıp içmesi gibi durumlar Butler'ın da modernist eser tanımında dediği gibi kışkırtıcı nitelikte yeni ve özgün olmasıyla modernist eser olmayı hak eden eserlerdendir.

Avangard Akım

Askeri anlamda kullanılmış "öncü birlik" anlamına gelen Fransızca kökenli *avangard* kelimesi, sanat, yerleşik, geçerli ve egemen olana karşı siyasi, felsefi, sosyal, dinsel vb. karşı çıkışın sahibi, öncü ve devrimci bir tutuma işaret eder. Ortaya çıkış, nedeni mevcut düzene karşı tepkiyle beraber alternatif de sunmasıdır (msxlabs.org).

Sanat alanında kullanımından hemen hemen 100 yıl sonra avangard terimi, 1950'li yılların sanatına mal edilmiş ve somut bir akımı tanımlayan bir kavram anlamı kazanarak, 1950-60 yıllarının müzik dünyasında Stockhausen, Ligeti, Berio, Nono, Maderna, Lutoslawski gibi isimler avangard akımı müziğine taşıyan bestecilerden olmuştur. Tüm bu bestecilerin arasında avangard sanatın önde gelen ismi ise John Cage olmuştur. Cage, yaptığı açıklamada dünyada var olan her türlü sesi müzikal ses olarak kabul edilebilir, algılanabilir olarak tanımlamıştır. Bu bağlamda besteci her türlü malzemenin, müzik materyali olarak kullanılmasına olanak sağlamıştır (Erdal, 2013, s. 53).

Cage'in yazıları, performansları için yaptığı sık sık ayrıntılı yazılı açıklamalar, kompozisyonları için yaptığı açıklamalar ve müzikal unsurlar, uzun ve üretken kariyeri boyunca tüm yirminci yüzyılda modernist olarak, Postmodern kaynağa olağanüstü zengin ve estetik çeşitli kanıtlar bırakmıştır (Perloff, 2002, s. 68).

Erdal'a göre, 20. yüzyıl müziği 3 dönemde ele alınabilir:

- 1900 – 1918 (Birinci Dünya Savaşı sonuna kadar geçen arayışlar dönemi)
- 1919 – 1945 (İki Dünya Savaşı arası dönem klasiğe dönüş, dizisel yazının gelişmesi)
- 1946 ve Sonrası (yeni arayışlar dönemi) olarak sınıflanabilir (2013, s. 54).

1950'lerin sonlarında ve 60'larda gelişen her yeni akım avangard müzik literatüründe bir dal oluşturmaktadır. 1950'li yılların sonunda Doğu Avrupalı besteciler rastlamsal¹ öğeleri barındıran müziğin dokusu üzerinde yoğunlaşan bir yapı geliştirmiştir. Besteciler açık ve serbest form düşüncelerini değişik öğelerle paralel olarak geliştirme tavrını benimsediğinden dolayı avangard kavramını birkaç üslupla tanımlamak mümkün olmamıştır (Erdal, 2013, s. 56).

Avangard gelişmelerini eserlerinde benimseyen tüm sanatçılar, yaşadıkları dönemde eserlerini sunarken her zaman zorluklarla karşılaşmıştır. Avangard terimi anlam itibarıyla mevcut sisteme karşı çıkmaktan gelmektedir. Dolayısıyla sunulan eserler o döneme uygun eserler olmadığı gibi "uygunsuz" ya da "bu müzik olamaz" gibi tepkilere maruz kalmıştır. Bu gibi eserlerin başlangıcı ise ilk başta tonal müziğin son bulmasıyla oluşmuştur.

Webern'in öğrenci ve arkadaşları tarafından "Yeni Müziğe Doğru" adı ile kitaplaştırılan ders notlarında, müziğin gelişimi maddelerle belirtilmiştir ki bu gelişmeler şöyledir: "Diyatonik gam, kilise modlarının yıkılması, formlarla ilgili olarak polifoninin giderek artan bir bütünlük yoluyla en büyük verimine ulaşması, tüm eserin tek bir nota dizisiyle; yansıma, kankrizan, değiştirilmiş ritim vb. yapıların kurulması, ezginin gelişmesi, majör ve minörler, kromatizmin kazanılması, enstrümantal müziğin sahneye çıkması, enstrümanların çalınmasının bir sanatı oluşturması, folk şarkılarıyla yeni bir ifade, Beethoven, tonal alanın kazanılması, klasik dönem, tonalitenin parçalanması." Tonalitenin yavaş yavaş kalkmış olması şaşırılacak bir durum olmamıştır. Kilise modlarının birer birer yok olduğu dönemlerde dahi dinleyiciler bu gelişmeyi nasıl benimsediyse, tonalitenin kaybolması da böyle bir tavır ile takip edilmelidir.

Bu gelişmelere "on iki ton müziği" eklendiğinde ne yazık ki tonalitenin kaybolmasına beklenen bir tavır sergilenmeyerek bu müziğe çok kötü bir şekilde "atonal" adı verilmiştir. Schoenberg bu kavramla çok eğlenmiştir. Çünkü, "atonal", onun için "notasız" demektir (1998, s. 35). Asıl anlatılmak istenen notasız müzik değil tonaliteye bağlı kalmayan müziktir. Her ne kadar beğenilen bir gelişme olmasa da artık tonaliteden tamamen vazgeçilmiştir.

¹ Belirli bir tekniğe bağlı kalmaksızın, deneysel olarak bestelenen ve seslendirilen müzik akımıdır.

Webern'in aynı ders notlarının sonunda on iki ton müziğini eski bir Latin deyişi ile örneklendirmiştir. Türkçe karşılığı "Çiftçi Arepo İşleri Yürütür" olan bu cümle dizilimi ile on iki ton müziğinin aşağıdan yukarı, yukarıdan aşağı, sağdan sola, soldan sağa, tüm yönlerde eserlerin belirli bir sistem ve kurallar çerçevesinde yazıldığını betimlemiştir. Aynı zamanda eserlerin asla rastlantısal olarak yazılamayacağını vurgulamıştır (1998, s. 81).

S	A	T	O	R
A	R	E	P	O
T	E	N	E	T
O	P	E	R	A
R	O	T	A	S

Postmodern

Batur, "Avant-garde can çekişiyor" yazısı ile sanatın bu seçmeciliğinin ve anlaşılması zor gelişmelerinin artık halk tarafından benimsenmediğini açıkça vurgulamıştır (1988, s. 27). Yeni sanat akımı ile sürekli farklı ve yapılmamış eserleri arayan sanatçılar bilginin ve üretimin sınırlarını zorlayarak Paris'in ünlü Beaubourg Kültür Merkezi'nde tablosu olmayan sergiler, sessiz konserler ve görüntüsüz durum filmleri gibi eserler ortaya koymuştur. Birçok sanat sever ve eleştirmenler tarafından reddedilmeye başlanan bu duruma tepki olarak "Artık Beaubourg'a gitmeye gerek yok" gibi yazılar yazan eleştirmenlerin sayısı giderek artmıştır. Sanat eleştirmeni Beaudelaire ise avangard düşünceye karşı olan nefretini "Sanatın sonunu demiyorum, çağdaş sanat düşüncesinin sonunu yaşıyoruz" sözüyle dile getirmiştir (Batur, 1988, s. 27).

Avrupa'da bir hayalet geziniyor: Postmodernizm. Postmodern hayaletin dokunmadığı neredeyse tek bir entelektüel faaliyet alanı yok. Bu hayalet, mimariden zoolojiye kadar her kültürel disiplinin üzerinde iz bırakıyor; biyoloji, ormancılık, coğrafya, tarih, hukuk, edebiyat ve tüm sanat dalları, tıp, siyaset, felsefeye kadar uzanıyor. Ancak bu şekilsiz varlık gene de bir hayalet ve oldukça korkunç bir hayalet olarak kalıyor (Docherty, 1993, s. 7).

20. yüzyılın önemli bazı gelişmelerini kısaca belirttikten sonra, bugün içinde bulunduğumuz zamanda sanatı modernliğin de ötesine götüren bir durum oluşmaya başlamıştır. Bu geçiş dönemini adlandırmak için göz kamaştırıcı çeşitlilikle bazı terimler ileri sürülmüştür. Bunlardan birkaçı, "bilgi toplumu", "tüketim toplumu" gibi kesinlikle yeni bir toplumsal sistemin çıkışını işaret ederken, çoğunluğu ise "postmodernlik", "postmodernizm", "endüstri sonrası toplumu" gibi daha önceki dönemin kapanmak üzere olduğunu işaret eder. Giddens'e göre bu gibi terimlerden daha çok dikkat çeken ve tartışmalara yol açan terim ise "postmodernlik kavramıdır. Bu kavramı popüler hale getiren kişi ise Jean-François Lyotard olarak örneklendirilebilir.

Lyotard'ın hipotezine göre; post-endüstriyel toplumlara girilmesiyle, kapitalizmin mantığının değişmesiyle, kültürel çelişkiler çağında, postmodern bir çağa girmişiz demektir. Bu

geçiş dönemi, ona göre 1950'li yıllara kadar götürülebilir. Bu da Avrupa'nın savaş sonrası yeniden inşasına tekabül etmektedir (2013, s. 11-13). Postmodernliğin kurucusu olarak bilinen J. F. Lyotard, görüşlerini desteklemek için örnek olarak Jorge Lois Borges'in öykülerini göstermiştir. Borges öykülerinde zaman, ölüm, labirentler, düşler ve mitoloji gibi konuları yazmaktadır. Bugün bu temalar postmodernizm için bir altyapı teşkil etmektedir (Zeka, 1994, s. 7-9).

Postmodernizm teriminin anlamının ne olduğu hakkında hala kesin bir bilgi yoktur. Bir-biriyle zıt yönde olabilen Postmodernizm tanımları bulunmaktadır. Bu tanımların hepsini anlamaya çalıştığımızda Postmodernizmi genel bir çerçeveye görebilmek mümkündür.

Postmodernizm:

Loyatard'a göre, "Gelişmiş toplumlarda bilginin durumu, ya da meta anlatılara yönelik inanılmazlıktır" (ibu.edu.ba).

Berman'a göre, "Katı olan her şeyin buharlaştığı dönemdir" (ibu.edu.ba).

Feyereband'a göre, "Ne olsa gider dediği şeyin egemen olduğu dönemdir" (ibu.edu.ba).

Larrain'e göre, "Schopenhauer ve Nietzsche'nin felsefelerinden kaynaklanan kötümserlik ve Rölativizmdir " (ibu.edu.ba).

Gellner'e göre, "Aşırı görelilik ve öznelcilik yanlısı bir akımdır ya da farklı bakış açılarına sahip Nietzsche ile Marx'ın yüzyıl sonraki buluşmasında Nietzsche'nin dans etmesine, Marx'ın purosuyla verdiği karşılıktır" (ibu.edu.ba).

"Farklılaştırma", yani tamamen yeni bir şey yaratma, olmayanı keşfetme, modernizmin tanımında da belirtildiği gibi modernizmi oluşturan unsurlardandır. Postmodernizm bu düşüncenin karşıtı olarak düşünüldüğünde, mevcudiyeti kullanma olarak tanımlanması mümkün olacaktır. Modernizmde birbirinden ayrılan bilim, ahlak, sanat, postmodernizmde yeniden bir araya getirilir. Bu durum, sanatçıların kolaj yapması gibi bir süreçtir. Sanatta "pastiche" yöntemi de kullanılarak, yeni bir şeyin yaratılmadığı ve sadece eskilerin yeni bir şekilde birbirine eklenildiği bir durumu göstermektedir (Richter, 2012, s. 240).

Özsezgin'e göre dilimizde ard-yenilikçilik, ya da ard-çağdaşlık diye aktarabileceğimiz post-modernizm kavramı çağdaş sanata ilişkin bir terim olarak 1970 yıllarda örnekleri görülmeye başlanmış eklektisist (seçmeci) eğilimleri tanımlamak için daha çok mimarlık alanında kullanılmıştır (1989, s.12). Genellikle ard-çağdaşçılığı, Birleşik Amerika ve Avrupa'da 1960- 65 arasında etkinlik gösteren op-art ve 68'de işlevini tamamlayan pop-art gibi akımların arkasından ortaya çıkan yeni bir gelişme şeklinde yorumlama eğilimi kabul görülmüştür.

Baykam ise postmodernizme kesin olarak yılı saptanmamış bir şekilde "1960'larda tarihe girmiştir" diyerek (1989, s. 67), modernizmin gücünün yetmediği dönemlerde ortaya çık-

tığını savunmuştur. Ancak ne zaman çıktığından çok ne olduğu, ne demek istediği, kimi içerdiği, neye karşı çıktığı, neyi desteklediği, hiç de net olmayan konular olarak belirtilmiştir. Kimi tarihçiler Modernizmi 1860-1930 arasına sıkıştırırken, Baykam bu tarihlere Post-Modernizmden önce 1960'a kadar "Gecikmiş Modernizm" adı altında yer alan diğer akımları da eklemiştir. Bu durum neyin Modernizm öncesi, neyin Postmodernizm sonrası olduğunun hala polemik konusu olarak kaldığının açık bir örneğidir.

Yapılan tanımlar ve tartışmalar ile Postmodernizm hem her anlama gelmekte hem de hiç-bir şey ifade etmemektedir.

Modern ve Postmodern Sanat

Giddens'in beşinci basımının 2012 yılında gerçekleştiği "Modernliğin Sonuçları" adlı kitabına göre tablolatırılmış Modern ve Postmodern sanat karşılaştırılması şu şekilde belirtilmiştir (2012, s. 44-52).

Modern Dönem	Postmodern Dönem
Sanat, sanat içindir.	Sanatla yaşam birleşmiştir.
Seçkincilik en ön plandadır.	Seçkincilik terkedilmiştir.
Yeni sanat vardır. (New-Art)	Karşı sanat vardır. (Anti-Art)
Sanat ciddiye alınır.	Sanata alaycı bir tavır getirilmiştir.
Her sanat dalı birbirinden ayrılır.	Sanat dalları bir aradadır

Modern sanatın karmaşası, halkın sanattan uzaklaşmasına sebep olmaktadır. Üst düzey birim ve bilgi gerektiren modern sanat anlayışı bu anlayışa seçkincilik demiş ve sanatı sanat için yapmaya başlamıştır. Yeni akımların doğmasıyla birlikte her zaman yeniyi farklıy amaçlayan sanatçılar yaşadıkları modern dönemin karmaşasını daha da ciddiye alarak eserlerin asla rastlantısal oluşamayacağını büyük bir disiplin gerektiğini ve her sanat eseri kendi kuralları içinde gerçekleşebileceğini savunmaktadır. Her ne kadar özgürleşmeyi savunuyor gibi görünse de modern dönem aslında yoğun bir kuralcılığın başlangıcı olmuştur. Modernliğe tepki olarak oluşan Postmodern dönemde ise oluşumu itibariyle öncelikle sanat ile yaşamı birleştirme anlayışı vardır. Yüksek kültür ile kitle kültürünü birbirine yaklaştırmış ve seçkinciliği sona erdirmiştir. Aynı zamanda 1920'de Richard Huelsenbeck ve Raoul Hausmann'ın bir sergide sanatın öldüğünü ilan etmesiyle hikâyeleşen ancak özette I. Dünya Savaşı'nda gerçekleşen katliamların yurtseverlik gereği olarak kabul eden insanoğlunun, sanatı kullanarak vicdanını temizlediği düşünüldüğü için "Anti-Art" yani sanat karşıtlığı anlayışı ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla "Anti-Art", Postmodernizm ile bugüne kadar olan yeniliklere yüz çevrilmesinde en büyük akım olarak nitelendirilmiştir. İroni, parodi, metonymy vb. kavramların yoğunca eserlerde kullanılması artık eserleri ciddiyetten alıp alaycı tavrı benimsetmeye yönlendirmiştir.

En önemli değişiklik ise Postmodern dönemle birlikte sanat dalları birlikteliğe başvurmuştur. Herhangi bir filmde herhangi bir ressamın daha önce görülmemiş eserleri veya

herhangi bir bestecinin daha önce duyulmamış bir eserinin filmdeki karakter tarafından dinlenmesi ve görülmesi sanatı daha güçlü kılmaktadır. Sonuç olarak postmodernizm sanatı güçlendiren bir olguyu oluşturan önemli bir dönemdir.

Postmodern sanatta büyük önem taşıyan bazı kavramlar vardır. Bunlar; hermeneutik, çift kodlama, parodi, şizofreni, ironi, metaphor, metonymy, deconstruction, pluralizm, melezleştirme, insansızlaştırmadır (Yamaner, 2007, s. 27). Jameson "postmodernizmin iki önemli özelliğinden biri olarak belirttiği pastişten sonra bir diğer özelliği ise şizofrenidir" der (Aktaran: Yamaner 2007 s.34). Postmodernizm denince Post-yapısalcılık ve Psikanaliz ile ilgili okumalarla yapı sökümleri ve bilinçdışı kavramları üzerinden şizofrene ulaşırlar (İspir ve Kaya, 2011, s. 12). Ancak, günümüz sanatında ise, en genel karakteristik eğilim olarak "insansızlaştırma" vardır. Özellikle görsel sanatlarda bedenlerin yuvarlak ve yumuşak biçimleri günümüz sanatçısına hitap etmez. Onun yerine geometrik kalıplar koymayı yeğler (Bobaroğlu, 2014, s. 7).

Tarih öncesi sanatın evriminde de sanatsal duyarlılığın canlı biçimi aramakla başladığını sonra onu bırakarak yerine soyut göstergelere kalıntılara döndüğü söylenmektedir, dolayısıyla bu yeni bir durum olarak karşımıza çıkmamıştır.

Postmodern Dönem ve Müzik

New York Times'ın klasik müzik eleştirmenlerinden Anthony Tommasini'nin daha sonra pek çok gazetede yayımlanan kışkırtıcı yazısı şöyleydi: Elektronik müziğin öncülerinden, dünya çapında tanınan Alman Karlheinz Stockhausen'e 16 Eylül 2001'de Hamburg'da bir basın konferansında Amerika Birleşik Devletleri'ndeki terörist saldırılarla ilgili fikri sorulmuştur. Stockhausen Dünya Ticaret Merkezi'ne düzenlenen saldırının, "Bütün kozmosta mümkün olan en büyük sanat eseri" olduğunu belirttikten sonra hayranlığını gizlemeden, teröristlerin "Müzikte hayal dahi edemeyeceğiniz bir şeyi tek perdede" gerçekleştirdiklerini, "insanların bütünüyle fanatik bir biçimde, delicesine on yıl prova yaptıktan sonra konsere çıkıp öldüklerini" söylemiştir. Ardından "Bütünüyle bir performansa konsantre olmuş insanlar var ve bu nedenle 5.000 kişi sonsuzlukta kayboluyor, tek bir anda." diyerek sanki teröristlerin eylemini kiskanırcasına "Ben bunu yapamazdım. Bununla karşılaştırıldığında besteci olarak bizler bir hiç sayılırız." diyerek bitirmiştir. Bu açıklamasıyla büyük bir tepki toplayan Stockhausen piyanist olan kızının artık Stockhausen soyadı kullanmayacağını basına bildirmiştir. Eleştirmen Tommasini ise Stockhausen için "psikiyatri kliniğine kapatılması gereken bir egomanyak ve antika çılgın" olarak değerlendirmiştir (Lentricchia ve McAuliffe, 2004, s. 15).

İnsanların olaylara bakış açısını bu şekilde değiştirdiği bir dönemde müzik sanatının etkilenebilmesi mümkün olmayacaktır. Stockhausen, yaptığı yorumda aslında dünyanın nasıl değiştiğini açıkça söylemektedir. Her ne kadar teröristleri desteklercesine bir söylem varmış gibi görünse de müzik sanatıyla karşılaştırıldığında o an ki sese, görselliğe, herkesin o anı hayretle seyretmesine eserleriyle hiçbir zaman ulaşamayacağını söylemiş ve modern

dönemin daha iyiyi arama, daha yeni teknikler bulma, yapılmayanı yapma isteğini bu görüşle açığa vurmuştur.

Modern dönem müziğinde dinleyeni sürekli şaşkınlığa uğratma isteği, her bestecinin yenilik ve ilginçlik peşinde koşmasına sebep olmuştur. Stockhausen'ın hayranlığını betimleyen bu ünlü yorumu onu zor durumda bırakmış olsa da bestecinin anlatmak istediği; ölümlerin, yangınların veya patlamaların ne kadar harika olduğu değil, bu olayın dünya tarihinde ilk defa ve bir o kadar da büyük ve etkileyici oluşudur. Modern dönem etkisinde kalan bestecilerden Stockhausen kadar farklı olmayı, yeniliği ve uç noktaları benimseyen diğer bestecilerin de bu görüşleri savunabileceği gibi, olayın ardından Stockhausen'ın açıklamalarına karşı sert eleştirilerde bulunulmamış bir ortamda, bu yorumu savunacak aynı görüşte sanatçıların olması kaçınılmazdır. Söz konusu bu yorumun hayatını kaybeden kişiler üzerinden Eleştirmen Tommasini'nin sempati sağladığı düşünülerek, Stockhausen'ın sadece sanatsal bir etki anında saf bir görüş ile bu yorumu yaptığı düşünülmektedir.

Postmodernizm, 20. yüzyılın sonlarında müzikte duyarlılığı yansıtmaktadır. Barok, romantik, klasik ve modern çağların kendine ait stilleri vardır. Ancak, gelişen teknolojiyle ve hızlı erişime olanak sağlayan internet sayesinde, günümüz müzik stili Postmodern olarak tanımlanmaktadır. Postmodern müzik, bir karma müzik olarak algılanabilir. Bu nedenle çocuklar için yapılan Teletabiler'de, herhangi bir yarışma programında, savaş görüntüleri gösteren bir haber programında veya günlük yaşantımızın pek çok alanında Postmodern dönem etkilerine oldukça sık rastlanmaktadır.

Özellikle Postmodern eserler dinlerken; Rap, Viyana Vals'i, İran Müziği ve Gregoryen İlahileri aynı anda duyulabilir veya 18. yüzyıla ait füg tekniklerini heavy-metal yapan bir yaylı dörtlüsü kitle karşısına çıkabilir. Bu durum da Postmodern dönemin çeşitliliğini göstermektedir (Alper, 2000, s. 2).

Amerikalı besteci müzik teorisyeni Jonathan D. Kramer (1942- 2004) 1996 yılında Indiana Theory Review dergisinde yayınlanan Postmodern Concepts of Musical Times isimli makalesinde postmodern müziğin özelliklerini 14 maddeyle sıralamıştır. 14 maddelik bu kapsam her ne kadar Kramer'in öznel fikirlerini ifade etse de 60'lardan bugünlere karşılaştığımız müzik üretiminde genel bir çerçeve çizmek açısından belirleyici olmaktadır.

Postmodern müzik; modernizmin basit bir yadsıması ya da devamı değildir. Fakat, iki dönemin de özelliklerini taşımaktadır.

- Bir seviyede ve bir şekilde alaycıdır.
- Geçmişle bugünün yöntemleri arasındaki sınırlara saygı göstermez.
- Alt kültür" ve "üst kültür" stilleri arasındaki bariyerleri kırmanın yöntemlerini arar.
- Çoğunlukla sorgulanmadan kabul gören, yapısal bütünlük değerini hafife alır.

- “Popülist” ve “elitist” değerler arasındaki ayrımı kabul etmeyi reddeder.
- Bütüncül formlardan sakınır (Örneğin, bir eserin bütününün tamamen tonal, dizisel ya da önceden belirlenmiş bir biçimin içinde olmasına izin vermez).
- Birçok kültür ve geleneklerden referanslar ve alıntılar içerir.
- Çelişki ve ayrıklıkları benimser.
- İkili zıtlıklara şüpheli yaklaşır.
- Süreksizlik ve parçalanmışlıklar içerir.
- Eklektisizm ve çoğulculuğu kapsar.
- Çoklu zamansallık ve çoklu anlamlar sunar.
- Partisyonda olduğundan çok, dinleyiciye anlaşılabilir bir yapı ve anlam sunar.

Jonathan Kramer, postmodernizm kavramının kesin olarak belirlenmesi zor olsa da bu özelliklerin bazıları ya da hepsiyle postmodern müziğin karakterize edilebileceğini belirtmiştir (Aktaran Demirel, 2013, s. 382).

Postmodern dönem bestecileriyle, modern dönem bestecileri arasındaki farklar; Modern dönem ve Postmodern dönemin farklılığı kadar açık ve keskindir. Modern dönemin genel düşüncesi yeniyi, farklıyı aramak iken, Postmodern dönemde bir geriye dönme, tekrarlama, anlaşılır kılma, yalınlığı savunma gibi düşünceler vardır. Günümüz bazı bestecilerin kullandığı teknikler, onların sanatını tanımlarken postmodern kavramını kullanmamıza sebep olmaktadır. Bundan dolayı, postmodern müziğin özelliklerini ve besteleme tekniklerini 6 maddede belirten Ramaut Chevassus’a ait çevirisini İlhan Usmanbaş’ın yaptığı “Müzikte Postmodernlik” isimli kitap ile hangi bestecinin hangi tekniği kullandığı aşağıdaki başlıklarla şu şekilde belirtilmektedir:

Ezginin Öncülüğü

Ezgiye geri dönüş vurguların yerini tutacak ezgide bir sesin tekrarı, tonal olana, modaliteye dönüş bu geri dönüşün belirtileridir.

Pouseur 1961-67 yılları arasında bestelediği “Votre Faust” adlı operasında bu tür belirtilerden biri olan dizisel birtakım teknikler kullanmıştır. Stockhausen 1970’te iki piyano, piyanistler tarafından çalınan antik ziller, wood-block’lar ve iki modülatör için bestelediği “Mantra” adlı eserinde; 12 ton formülünü kullanarak (13=1), parçanın sonuna doğru bütün parçalar olabilecek en kısa sürede birleştirmiş daha sonra bir “coda” yaptıktan sonra, sesler önceki ezgilerdeki gibi hareket etmeden sanki eski bir eseri anımsıyormuş gibi seslerin önceden yaptığı ezgileri hatırlatarak olduğunca devam eder. Estonyalı besteci Arvo Pärt

ise Sovyet baskısına bir başkaldırı olarak, hemen hemen her eserinde ezgiye ve modaliteye dönüş yapmıştır.

Tekrarlama, Minimalizm

Akımın ilk temsilcileri; Steve Reich, Philip Glass, Terry Riley ve La Monte Young'dır. Bu akım bir avangard hareketi olarak çıkmıştır. Ancak, üstünden o kadar zaman geçmiş ve o kadar kullanılmaya başlanmış ki günümüzde postminimalizm akımından bile söz edilebilmiştir. "Tekrar müziği" ayrı bir ad taşımasına rağmen aslında bir minimalist müziktir. Dizisel müziğin en önemli özelliği duyulan bir sesin bir daha duyurulmamasıdır bu yüzden "tekrar müziği" bu anlayışın tam karşısındadır.

Yalınlık, Yeni-Yalınlık, Neoromantizm

60'lı yıllarda sorun yalınlık ve onun karşıtı olan karmaşıklık terimleriyle oluşmuştur. Bu iki terim sadece bestelerde değil yorumda ve dinlemede de etkili olmuş ve müziğin zaman içinde değil hemen anlaşılması temeline dayandırılmıştır. Yalınlık fikri karşıt görüşlü bazı müzisyenler tarafından mahkûm edilmiş; aynı zamanda çok verimli bir dönem geçirerek Postmodern tutumla ele alınmıştır.

Alıntı, Eğretilmeli Dönüş

Alıntı, neoklasizmde kullanılmış bir teknik iken, belleğimizi harekete geçiren bu yol, post-modernliğin en belirgin özelliği hatta onu izlemenin bir yoludur. Zofia Lissa müzik alıntısı için, "Bulunduğu yapıtın bir teması gibi olmamalıdır, aksi halde yabancı bütünlüğünü tamamen yitirir." diyerek alıntının eser içinde kendini belli etmesi gerektiğini belirtmiştir. Bu durum ile dinleyici yapılan alıntıyı tanıma/anlama yaparak gelecekte yapılacak algılamaların biçiminin değişeceğini savunmuştur.

Luigi Nono'nun dördlüsü "Fragmente-Stille, an Diotima" eserini, yapıları ve yaratılan çağlar arasında birbiriyle ilişkileri olmayan eserleri parçalanmalar ve suskunluklar tanımlamasıyla içeriği bozmadan en aza indirgenmiş yoğunlukla yazmıştır. Bu dördül dört anı üzerine kurulmuştur. Birincisi yazınsaldır. Hölderlin'den yola çıkar; ikncisi, Beethoven'le anlatıma ve tınıya dayanır. Üçüncüsü Verdi ile biçim anlayışına dayanır ve son olarak dördüncüsü Rönesans şarkısı Malor Me Bat'ı ele alır ve bu durum ise alıntının Rihm'e göre "Yaratıyı hareket ettiren şey özgür olmaktır." sözünün tam karşılığı olmuştur.

Kolaj

1978'de Jean-Yves Bousseur yapılarına göre kolaj çeşitlerini sıralamıştır. "Yığma kolaj", "Parça kolaj" John Cage'e ait Imaginary Landscape No.5 eserinde çeşitli caz plaklarından alınmış parçaların üst üste konulması olarak örneklendirilebilir. "Anti kolaj", bir bütünün sadece bir bölümünü alıp onu yeniden işlemektir. "Öyküsel kolaj" ise dramatik bir amaca ulaşmak için kullanılır.

Berio bu tekniği oldukça iyi kullanan bir bestecidir. Berio'ya göre, müzik hayatın bir ürünüdür. Dinleme, yeniden yazma, yorum, açıklama ve yaratma birbirine bağlıdır ve müzik tarihinin bu gücü yaratıcılık gücünde çok önemlidir. Berio, bugün bestelemek için bu tarihin içine batıp çıkmak gerektiğini savunmuştur.

Yerele Dönüş

19. yüzyıldaki ulusal ekollerin (ek, İspanyol...) başlattıkları ekollerin hepsinde dönemin egemen Fransız, İtalyan, Alman müziklerine birer tepki olarak oluşmuştur. Aynı şekilde dizisel müziğe bir tepki olarak bugünkü gelişmeler başlamıştır. Ulusal dillere dönüş modernizmin temsil ettiği bireycilik ve seçkincilik anlayışlarına da tepki olarak oluşmuştur. Bu postmodernizm ile aynı amaca yönelmek olarak kabul edilebilir ancak esas amaç halk sanatının bu anlayışla daha uluslararası bir konuma getirilmesidir. Japon besteci Toru Takemitsu, Batı müziği hayranlığından başlayıp Doğu'ya dönmüş ve en sonunda bu iki dünyayı bir araya getirmeyi başarmıştır. Shamisen², Biwa³ ve shakuhachi⁴ tınlarına duyduğu ilgiyle ve bu çalgıların mikrotonal⁵ olanaklarıyla portamento⁶ ve vibrato⁷ tekniklerini kullanarak, 1960'larda "November Steps" adlı eseri senfonik orkestraya karşı kullandığı bu çalgılarla bestelemiştir.

Sonuç ve Tartışma

Besteciler içinde bulunduğu her dönemde daha iyiyi ve daha farklıyı aramak için çabalamışlardır. Modern dönemde bu yeniyi arama duygusu Stockhausen'in açıklamalarıyla u düzeylere ulaştığı gözlenmiştir. Ancak unutulmamalıdır ki her dönemde yeni ve farklı bir yorum ile dönemler açılmış ve kapanmıştır.

Özellikle Rönesans'ta başlayan müzikteki bu hızlı gelişim, avangard akım ile tamamlanmış gibi düşünülse de bu gelişmeler hiçbir zaman bitmeyecek ve her zaman devam edecektir.

Postmodernizm müzik alanında devam eden bu gelişimlerin hepsini bir arada toplamakla ilgilenmektir. Bu dönem, Kolaj, alıntı, yerele dönme, tekrarlama gibi tekniklerle geçmiş ile bugünü birbirine bağlayan tanımını hala yapılamamış bir olgunlaşma sürecidir. Bu tanım-sızlığın yarattığı kargaşaya rağmen günümüzde besteciler bu akımdan kesinlikle etkilenmekte ve yazılan eserlerin her biri, araştırmacılara Postmodernizm anlayışından bir kare sunmaktadır.

Çalışmanın temel sonucu, Postmodern dönem kendi içinde yeni teknikleri getirdiği için Modern, yalınlığı savunduğu için Klasik, duygu yoğunluğunu eserlerde gösterebildiği için

² üç telli Japon algısı.

³ Beş telli geleneksel Japon algısı.

⁴ flemeli Japon algısı.

⁵ Eşit tamperaman sistemindeki yarım ses aralıklarından daha kk olan aralıklardır.

⁶ Her hangi iki ses arasındaki seslerin perdesiz çalgılarda ve bazı üflemeli çalgılarda kaydırılarak duyurulmasını sağlayan bir süsleme tekniğidir.

⁷ üflemeli, telli ve yaylı çalgılarda uygulanabilen sesi titreştirme tekniğidir.

Romantik, sadece birkaç motif ile eserlerini oluşturabildiği için Rönesans dönemlerine kadar uzanan karma bir dönemdir. Bu nedenle bir türlü müzik alanında tanımlanamayan Postmodern Döneme şu tanım yapılabilir;

Müzikte Postmodern Dönem, bu döneme kadar yaşanmış tüm dönemleri kapsayan ve kendi içinde yeni gelişmelere olanak sağlayan muhtelit bir dönemdir.

Kaynakça

- Alper, Garth. (2000). Making sense out of postmodern music?. *Popular Music & Society*, 24/4, s. 1-14.
- Batur, Enis. (1988). Avant-garde Can Çekişiyor. *Milliyet Sanat Dergisi*, 206, s. 27.
- Baykam, Bedri. (1989). Hayalet Mi, Yoksa Kaygan Bir Balık Mı?. *Milliyet Sanat Dergisi*, 227, s. 6-7
- Bobaroğlu, Metin. (2014). Sanat Hakkında. *AAVSKB Düşünüyorum Dergisi*, 48, s. 20-23.
- Butler, Christopher. (2010). *Modernizm* (N. Öрге, Çev.). Ankara: Dost Yayınevi.
- Chevassus, B. Ramaut. (2002). *Musique et postmodernité* (İ. Usmanbaş, Çev.). İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Demirel, Evrim. (2013). Müzikte Postmodernizm. *NWSA-Fine Arts*, D0141-8/4, s. 379-388.
- Docherty, Thomas. (1993). *Postmodernism*. New York: Columbia University Press.
- Erdal, Gülşen. (2013). 1945 – 1970 Arası Müzikte Avangard Akım ve Avangard Besteciler. *International Journal of New Trends in Arts, Sports & Science Education*, 2/1, s. 53-56.
- Giddens, Anthony. (2012). *The Consequences of Modernity* (E. Kuşdil, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Hall, Dennis. (1994). New Age Music: A Voice of Liminality in Postmodern Popular Culture, *Popular Music & Society*, 18/2, s. 13-21.
- Ibu. Erişim: 11.03.2015, http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:EZ-9kOly_t6gJ:www.ibu.edu.ba/assets/userfiles/tll/docs/POSTMODERN%25C4%25B0ZM.doc+&cd=2&hl=tr&ct=clnk&gl=tr
- İspir, N., Kaya, Z. (2011). Sinemada Postmodern Arayışlar. *Atatürk İletişim Dergisi*, s. 81-99.
- Jameson, Fredric. (1994). *Postmodernizm ya da Geç Kapitalizmin Mantığı* (N. Plümer, Çev.). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kızılcılık, Sezgin. (1994). Postmodernizm: Modernlik Projesine Bir Başkaldırı. *Türkiye Günlüğü*, 30, s. 90-105.
- Lentricchia, F., McAuliffe, J. (2004). *Katiller, Sanatçılar ve Teröristler* (B. Yıldırım, Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Lyotard, Jean, F. (2013). *Postmodern Durum* (İ. Birkan, Çev.). Ankara: Bilge Su Yayınları.

Mxslabs. (t.y.) Erişim: 09.03.2015, <http://www.msxslabs.org/forum/sanat/238691avangard-sanat.html#ixzz24PhLRhmp>.

Özsezgin, Kaya. (1989). Yeni-Seçmecî Bir Akım. *Milliyet Sanat Dergisi*, 1/10-227, s. 11-12.

Perloff, Nancy. (2012). Curator of Modern and New Media Collections, *Getty Research Institute*, 32/3, s. 65-78.

Richter, Rudolf. (2012). *Sosyolojik Paradigmalar* (N. Doğan, Çev.). İstanbul: Küre Yayınları.

Webern, Anton. (1998). *Yeni Müziğe Doğru* (A. Bucak, Çev.). İstanbul: Pan Yayıncılık.

Yamaner, Güzin. (2007). *Postmodernizm ve Sanat*. Ankara: Algı Yayınevi.

Yıldırım, Murat. (2010). Modernizm, Postmodernizm ve Kamu Yönetimi. *Uluslararası İnsan Bilimleri Dergisi*, 7/1, s. 380-397.

Zeka, Necmi. (1994). *Postmodernizm Jameson, Lyotard, Habermas*. İstanbul: Kıyı Yayınları.

DİZİN / INDEX

sanat
yazıları

SANAT YAZILARI 34 / DİZİN

GÖRSEL SANATLAR

Akkaya, H.M. (2016). **“Beuys ve Asosyal Heykel”**.
Sanat Yazıları, 2016; (34): 15-24.

Aslan, E. (2016). **“Max Beckmann’ın “Ayrılış” Adlı Eserinin Analizi”**.
Sanat Yazıları, 2016; (34): 25-38.

Çınar, G. (2016). **“Sanatçı Yapıtlarında Bir Esin Kaynağı Olarak Nadire Kabineleri”**. Sanat Yazıları, 2016; (34): 131-146.

Demir, S. (2016). **“Yaygara Güncel Sanat İnisiyatifi ve Kent Algısı “Her Yer, Her Şey, Her An”**. Sanat Yazıları, 2016; (34): 167-175.

Köken, N. (2016). **“Gregory Crewdson’un Fotoğraflarında Günümüzün Kaygılı Öznesi”**. Sanat Yazıları, 2016; (34): 39-54.

Samsun, M. (2016). **“Ataerkil Toplumda Kadın Sanatçıların Kimliklerini Gerçekleştirme Çabası Olarak Feminist Söylem”**.
Sanat Yazıları, 2016; (34): 55-68.

Sayar, M. (2016). **“Şükran Moral Sanatında Karşı-Temsil Odakları”**.
Sanat Yazıları, 2016; (34): 69-78.

Selmanpakoğlu, C. (2016). **“Toplumsal Gerçekliğin Güncel Sanatta Yeniden Üretimi”**. Sanat Yazıları, 2016; (34): 79-99.

Üzlikcan, B.,B. (2016). **“Çağdaş Türk Sanatında Bilimsel Özgün Bir Tavrın Uygulanışı Açısından Adnan Çoker Resmi”**. Sanat Yazıları, 2016; (34): 101-110.

Yüksel, H. (2016). **“Modernden Postmoderne Doğru Popüler Kültür ”**.
Sanat Yazıları, 2016; (34): 111-130.

GÖRSEL İLETİŞİM VE TASARIM / GRAFİK

Demir, Ç. (2016). **“Reklam Tasarımında İllüstrasyon ve “Dirt Makes Good Stories” Kampanyasının Analizi”**. Sanat Yazıları, 2016; (34): 147-165.

SANAT YAZILARI 35 / DİZİN

GÖRSEL SANATLAR

Çalkuş, F., Aytekin, C.A. (2016). **“Fenomenolojik Açıdan 20. Yüzyıl Sanatında Gerçeklik Algısı”**. Sanat Yazıları, 2016; (35): 195-207.

Merdeşe, T. (2016). **“Yeni Olanakların Melezliği: Yeni Medya Sanat Formu Olarak Videonun Değişen Yapısı”**. Sanat Yazıları, 2016; (35): 233-253.

Şahiner, R. (2016). **“Yeni Medya Sanatı: Yeni Bir Felsefe, Yeni Bir Varlık Düzeni”**. Sanat Yazıları, 2016; (35): 273-287.

GÖRSEL İLETİŞİM VE TASARIM / GRAFİK

Altunoğlu, Ö.S. (2016). **“Türkiye’de Bilimkurgu Çizgi Romanının Geleceği”**. Sanat Yazıları, 2016; (35): 177-193.

MÜZİK

Açıkgöz, M.G., Sağer, T. (2016). **Modern ve Postmodern Dönemin Müziğe Yansımaları”**. Sanat Yazıları, 2016; (35): 307-322.

İÇ MİMARLIK VE ÇEVRE TASARIMI

Kurnalı, M. (2016). **“Prefabrikasyonun Tarih İçerisindeki Gelişimi ve Mekan Biçimlenişine Etkisi”**. Sanat Yazıları, 2016; (35): 209-232.

Öztürk, S.S. (2016). **“Harekete Dayalı Mimarlığı Yeniden Düşünmek”**. Sanat Yazıları, 2016; (35): 255-271.

Yıldırım, N.N. (2016). **“Harekete Dayalı Mimarlığı Yeniden Düşünmek”**. Sanat Yazıları, 2016; (35): 289-306.

“HACETTEPE ÜNİVERSİTESİ GÜZEL SANATLAR FAKÜLTESİ
KONFERANSLAR DİZİSİ”*

ALİ ARTUN

“MODERNLİĞİN PARÇALANMASI ve ÇAĞDAŞ SANAT”

I-XIII

PROF. DR. KIYMET GİRAY

“TÜRK SANATINDA MODERNİZMİN KIRILMA NOKTASI”

XV-XLV

EMRE ZEYTİNOĞLU

“ÇAĞDAŞ SANATIN ESKİ TARİHİ”

XLVII-LVI

*“Sanat Yazıları”nda ek olarak yer alan bu bölüm “Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Konferanslar Dizisi” kapsamında gerçekleştirilen sözlü sunumların çözümlenip metne dönüştürülmüş halini içermektedir.

MODERNLİĞİN PARÇALANMASI ve ÇAĞDAŞ SANAT

ALİ ARTUN *

Akademisyen, Sanat Eleştirmeni, Sanat Kuramcısı

Çağdaş sanatın ortaya çıktığı tarihsel dönemeç üzerinde duracağım ve bir profil çıkarmaya çalışacağım. Bu çağdaş sanat nereden çıktı? Hangi koşullar içinde örgütlendi?

Artık dünyada pek çok tarihçi, filozof, sanatçı ve çoğumuz biliyoruz ki, bir çağ dönüşümü yaşıyoruz: modernlik parçalanıyor. 70'lerden beri konuşulan bu olaydan artık pek kimsenin şüphesi yok. Bir çağ dönüşümü derken, Rönesans'ta başlayan, Aydınlanmayla bilgi rejimini, Fransız Devrimi'yle siyasal rejimini, Sanayi Devrimi'yle de teknolojisini örgütleyen bir dönemin kapandığını ve yerine başka bir dönemin başladığını öne sürüyorum. O nedenle önce modernliğin parçalanması üzerinde duracağım. Çünkü çağdaş sanat bu parçalanma sürecinde inşa oluyor.

Bu parçalanmanın kimi görünümüne dört başlık altında değineceğim:

1. Bilgi rejimi nasıl dönüşüyor? Bilgi ve iktidar sistemleri nasıl dönüşüyor?
2. Modernliğin siyasal kurum ve kavramları nasıl parçalanıyor?
3. Ekonomik rejim, işbölümü ve emek süreçleri nasıl dönüşüyor?
4. Teknolojinin bu dönüşümlere eklenmesi

*Ali Artun tarafından "Modernliğin Parçalanması ve Çağdaş Sanat" başlıklı konferans, 02 Aralık 2014 tarihinde "HÜ GSF Konferanslar Dizisi" kapsamında HÜ Beytepe Yerleşkesi Mehmet Akif Ersoy Konferans Salonu'nda verilmiştir.

1. Bilgi Rejimi: Akıl Çağının Sonu

Modernliğin bilgi rejimi aydınlanmayla kökleşiyor. Yani Akıl Çağı. Zamanımızda bu akıl çağı dağılıyor. Aydınlanma ile birlikte, Batı'nın tanrının karşısına diktiği akıl artık diniyor. Başka deyişle, Batı'nın görme, bilme ve temsil sistemleri kökten değişiyor. Sonuçta gerçeklik ve hakikat kaynağını kaybediyor. Kesinliğini, doğruluğunu kaybediyor; muğlaklaşıyor ve esneklaşıyor. Modern bilgi rejiminin geliştirdiği rasyonalist, akılcı referanslar, normları, kuralları kayboluyor. Bilgi deyince, en basit anlamıyla, şu üç soruya verilen cevapları kast ediyorum: 1. Doğru ve yanlış nedir (lojik, matematik)? 2. İyi ve kötü nedir (etik)? 3. Güzel ve çirkin nedir (estetik)? Lojik, etik ve estetik bilgi dediğimde, bunlar aşağı yukarı modern bilgi sistemini kuran Kant'ın üç kritiğiyle ilgili üç kitabına karşılık geliyor: *Saf Aklın Eleştirisi*, *Pratik Aklın Eleştirisi* ve *Estetik Yargının veya Yargı-gücünün Eleştirisi*.

Tanrısal dil

Peki, aklın yerini ne alıyor? Aklın yerini dil alıyor. Artık zamanımızın tanrısı akıl değil, dildir. -İnsanın aklına ister istemez İncil'deki şu ünlü pasaj geliyor: "Başlangıçta söz vardı. Söz tanrıyla beraberdi. Söz tanrıydı."- Zamanımız filozoflarından Richard Rorty epistemolojinin yerini, bilgi sistemlerinin yerini, linguistiğin, dilbilimin aldığı kaydediyor. Yine Paris'in '68'li filozoflarından Jean François Lyotard, hakikatten bir baştan çıkarma edimi olarak bahsediyor: "*truth as rhetorical seduction*". Yani eğer ben şimdi retorik olarak, belagatimle, konuşma becerimle sizi baştan çıkarabiliyorsam, o zaman benim söylediğim hakikattir. Size hakikat gibi gelir. Ya da piyasa terimleriyle, ben size bir şeyi pazarlayabildiğim sürece o hakikattir. Sanata gelirsek: "sanat, sanat olarak satandır". Yıllarca, yüzyıllarca, sanat tarihinin, estetiğin, eleştiri yazınının geliştirdiği rasyonel normların yerini iletişim tasarımı almıştır. Bu neye yol açıyor? Çağdaş bir sofizme yol açıyor.

Bu dönüşümlerle ilgili '90'larda skandala yol açan bir olaya değineceğim. New York Üniversitesi Fizik Profesörü Alan Sokal, gayet anlaşılmaz ve karmaşık bir yazı yazıyor. Başlığı "Sınırları Aşmak" : "Transgressing the Boundries: Towards a Transformative Hermeneutics of Quantum Gravity". Bu yazıyı sosyoloji alanında dünyanın en prestijli dergilerinden biri olan Social Text dergisine gönderiyor. Ve bu yazı dergide yayınlanıyor. Oysa bu yazının hakiki bir tarafı yok. Baştan aşağı uydurma. Ama herhalde, bu sosyoloji dergisi, yazının karmaşık terminolojisine ve retorik havasına kanarak bunun bir âlimin elinden çıktığını varsayıyor ve basıp geçiyor. Tabii olay büyük bir skandala yol açıyor. Zaten Sokal'ın derdi de bu.

Alan Sokal'ın yaptığını şimdi dijital olarak yapan programlar varmış: Postmodernism Generator ve Dada Machine. Atıyorsunuz kelimeleri, program size makaleleri yazıyor. Bütün bu hadise, Raymond Roussel'in 1914'te "bulunmuş kelimeler"le yazdığı Locus Solus'u hatırlatıyor. Locus Solus Marcel Duchamp'ı ve "bulunmuş nesne" (*objet trouvé*) estetiğini etkiliyor. Foucault da Kelimeler ve Şeyler kitabındaki tezlerini geliştirirken Roussel'den etkileniyor. Zaten başlı başına Roussel'in edebiyatını felsefeleştirilen bir kitabı var: Ölüm ve Labirent.

Dilin bu kadar göstergelerinden kopması, kelimelerin anlamsızlaşması, kelimelerin sadece birbirlerine göndermeler yapan bir sistem haline gelmesi, sanat söz konusu olduğunda, avangardı takdim eden Mallarmé'yi, sembolizmi hatırlatıyor. Dille gerçekliğin ilişkisini ko-parmakla uğraşan sürrealizmi ve onun süreği lettrizmi hatırlatıyor. Dilbilimde strüktüralizmi hatırlatıyor. Ama yaşadığımız hayatta bu durum dil becerisinin kaybına, bir disleksiyaya yol açıyor. İfade sakatlığına yol açıyor. Bunda sosyal hayatın, dijitalleşerek sosyal medyaya dönüşmesi büyük rol oynuyor. Son verilere göre Türkiye'de sosyal medya kullanım oranı %52. Online olunan süre oranı bilgisayarda günde ortalama 4,6 saat, mobilde ise 2,9 saat. İletişimin mesaja indirildiği dijital ortamlar, sosyal hayat kadar dili de yoksullaştırıyor. Bu yoksulluğun altında, daha kendi dillerinde meramını anlatmayı beceremeyenlere, küresel-liğin dili olarak İngilizcenin dayatılması da var.

Mesajlaşma kendi sentetik dilini kuruyor. İnsanlar neredeyse kasıtlı olarak dili yapaylaştırıyor; hatta bu iş bir yaratıcılık gibi kabul ediliyor. Şimdi siz sabahdan akşama kadar sosyal medyada mesajlaşıyorsanız, sizin doğru dürüst bir dil kullanmanızın yolu var mı? Nasıl kullanacaksınız? Nereden öğreneceksiniz dili? Facebook'tan mı? Twitter'dan mı? Zaten, karşınızdakileri ikna ettiğiniz sürece, onlar üzerinde bir iktidar kurduğunuz sürece iş bitmiştir. Reklam gibi. Sonunda bir bakıyorsunuz, özellikle sanat bağlamında iki lafı bir araya getiremeyen gazete yazarları, "kanaat önderleri" çıkıyor. Anlaşılmaz safsatalarıyla övünen akademisyenler, filozoflar çıkıyor. Çevirdiği yazarın canına okuyan çevirmenler çıkıyor. Top-lumca cahilleşiyoruz.

Dilin egemenleşmesi sonucunda, iletişim teknolojileri, iletişim disiplinleri üretimle kıyas-lanacak kadar etkili bir güç oluyor. Bunun sonucunda, günümüzde marka, bir şirketin en değerli sermayesi haline geliyor. Marka, bir sembol, bir işaret nihayetinde. Onun için çağ-daş kapitalizme semiyo-kapitalizm veya iletişimsel kapitalizm deniyor. Hayatın her alanında anlamları ele geçirmek amacıyla şiddetli bir semantik iktidar savaşı sürüp gidiyor. Guattari, zamanımızdaki kitle imha silahlarının yerini iletişim silahlarının aldığını söylüyor. Bugün artık savaşlar, bir iletişim-enformasyon-istihbarat savaşı. Örneğin bütün dünyaya Irak savaşı ne ile satıldı? İletişim ile satıldı. Baudrillard 1991'de, bu konuda *Liberation'a* yazdığı san-sasyonel yazılarında "Irak Savaşı Olmadı" derken bu olguya dikkat çekiyordu. Savaşın med-yada kurgulanan bir simülasyon olduğunu vurguluyordu. Zaten ona göre, gerçek olan artık simülasyonlardı. Lyotard ise zamanımızda simülasyonun bitlerden, yani dijital enformasyon birimlerinden, oluştuğunu açıklıyordu.

İletişiminin internet üzerinden kurduğu korkunç gözetim ve denetim ağı konusuna bura-da girmiyorum. Julian Assange, Edward Snowden gibi kahramanların teşhir ettiği dijital tiranlığı hepimiz izledik. Şu sıralarda parlayan Amerikalı roman yazarı Dave Eggers'in Circle kitabı, Google, Facebook, Twitter gibi enformatik şirketlerinin tekelleştiği bir dünyayı an-latıyor. Hayatı baştan aşağı sayısallaştıran bir enformatik tekelinin, insanları birbirlerine düşmanlaştırarak nasıl bir mutlak egemenlik kurabileceğini gösteriyor. Üstelik liberalizm ve özgürlük uğruna! Biliyoruz ki, dijital 'özgürlük' makineleri olarak yutturulan ve artık

hepimizin mahkûm olduğu ağlar her kullanıcıını sömürüyor ve inanılmaz kârlar yaratıyor. Žižek “hepimizin Bill Gates’in çalışanları olduğunu” söylüyor. Bilgi internete girdiğinde enformasyona, dijital dataya dönüşüyor ve özelleşiyor. Onun için, bilişsel (*cognitive*) veya bilişimsel (enformatik) kapitalizmden bahsediliyor. Baudrillard, bu soy kapitalizmin maddi ürünler kadar, imgeler ürettiğini belirtiyor. İmge üretimi alanı, ya da diyelim iletişim.

Sonuçta düşünce, hatta hayal dünyası da özelleştiriliyor, piyasalaştırılıyor ve fikri mülkiyet altına giriyor. İletişimin üretim süreçlerine giderek daha yoğun olarak eklemelenmesiyle birlikte zamanımızda gayri-maddi emek tırmanıyor. Bu da prekarite veya güvencesizleşme denilen sömürü koşullarını örgütlüyor. Sonuçta, en etkili iletişim dili sayılan sanatla üretim birbirlerini içermeye başlıyor. Sanat ve sanayi arasındaki ontolojik karşıtlık çözülüyor. Sanat da bir gayri maddi emek türüne dönüşüyor.

‘Tarihin Sonu’

Modernliğin parçalanmasıyla, bilgi rejiminde yaşanan ikinci köklü dönüşüm, zamansallıkla, temporalite ile ilgili. Bu ise, zamanın şimdiki zamana indirgenmesidir. Yani bir anlamda tarihin silinmesidir. Bu nasıl ortaya çıkıyor? Modernliğin bir ilerleme fikri vardı. Buna göre, farklı toplumlar, yakınlar kadar buna göre sıraya sokulurdu: ileri/geri, uygar/barbar, gelişmiş/az-gelişmiş, v.b. Bu çerçevede Doğu toplumlarında zamanın ilerlemediği savunulurdu. Hegel örneğin, Doğu’nun tarihinin ilerlemediğini zira Doğu’nun tarihinin “esas olarak tarihten yoksun olduğunu, hiçbir ilerleme kaydetmediğini” yazıyordu. Ona göre, Doğu’nun yarattığı “değerler, ancak Avrupa’da gelişme ortamı bulabilmiştir”. Hegel’in “tarihsizlik” tezi mantıksal olarak “sanatsızlığa” çıkar. O nedenle de Hegel Doğu sanatına “sanat-öncesi (*vorkunst*)” der. Modernliğe ait emperyalizm-kolonyalizm politikası bu tezle meşrulaşır. Batı, bu politikası sayesinde, bütün dünyayı modernleştirerek, Doğu’da da zamanın ilerlemesini başardığına inanır. Kolonilerdeki sanatın yağmalanarak, 19. yüzyılda Avrupa’da kurulan modern-evrensel müzelerle taşınmasının gerekçesi de bu tezle açıklanır: Tarihsiz Doğu sanatı ancak bu müzelerde tarihini kazanacaktır.

Modern ilerleme tasavvuru, teleolojik bir tarih fikriydi. Bir telosa, ideal bir sona doğru ilerleyen bir zamansallık bilgisiydi. Zaman telosunu kaybettiğinde, tarihin başlangıçlara ve sonlara ait mitleri çöküyor. “Altın Çağ” mitolojileri kadar, gelecekte bir Altın Çağ yaşanacağına ilişkin ütopyalar da diniyor. Ütopya olmadan, Ernst Bloch’un tabiriyle “Umut İlkesi” olmadan avangard sanattan bahsedilebilir mi? Zaten ne zamandır sürüp giden ve ütopya fikrini ezen distopya edebiyatı sanatı da teslim aldı. Ütopyanın terk edilmesinin arkasında, gelecek fikrinin iflas etmesi var; tarihin şimdiye indirgenmesi var. Ünlü edebiyatçı Borges, bunu “şimdinin sonsuzluğu” diye ifade ediyor. Yani hep şimdide yaşayacağız. Apayrı bir nokta ama bir çevre çağdaş sanat yerine “güncel sanat” diyor. Türk icadı olan bu safсата, gayet bilinçsizce de olsa, sanatın tarihinin şimdiye indirgenmesini gayet iyi ifade ediyor. Güncel: şimdi var şimdi yok, gelip-geçici, zamansız... Zaten modern tarih yazımıyla kıyaslanabilecek bir çağdaş sanat tarihi var mı ortada? Ne varsa hep piyasayla ilgil

kaynaklar: müze, müzayede, fuar, bienal katalogları. Bunlardan derlenmiş *Art Now veya Kullanım Kılavuzu: Türkiye’de Çağdaş Sanat 1986-2006* gibi piyasa rehberleri, albümler... Veya sanat hamileri hamiyetperverlerle ilgili biyografiler, koleksiyon katalogları. Sanatın tarihsizleşmesinin sonuçları ortada. Örneğin, Kültür Sanat Emekçileri Derneği, liselerde ve üniversitelerde sanat tarihi kadrolarına uzun zamandır hiç atama yapılmadığını açıkladı. 25 ilçesiyle birlikte bütün Ankara’da 10 sanat tarihi öğretmeni var. Buna karşın binlerce din kültürü öğretmeni atanıyor.

Kısacası, 16. yüzyılda Vasari’nin biyografik tarihiyle başlayan, 18. yüzyılda Winckelmann’ın kurduğu ve kökenine antik Yunan-Roma uygarlığını yerleştirdiği kültürel/ulusal tarihle kurumsallaşan ve Hegel’le birlikte de formalizme ilerleyen sanat tarihi artık iflas etti. Bu tarihi devindiren, ardı ardına gelen stillerin karşıtlaşarak birbirini aşmasına dayalı diyalektik bozuldu.

Sadece sanat tarihi mi? Fukuyama, 1992’de yayınladığı kitabıyla bütün tarihin sonunu getirdi: *Tarihin Sonu ve Son İnsan*. Ona göre 1989’da Berlin Duvarı’nın yıkılması sonucunda, tarihi yapan, karşıt ideolojiler arası mücadelenin sona ermesiyle birlikte tarih de anlamsızlaşıyordu. Yorumlamak gerekirse, modernliğin tanımladığı toplumsal, sınıfsal çatışmanın tükenmesiyle birlikte bu çatışmanın kurduğu tarih de kayboluyordu. Peki, ne oluyordu? Kapitalizm mutlaklaşıyordu. Şimdinin sonsuzluğu, kapitalizmin sonsuzluğu demektir. Kapitalizmin küreselleşmesiyle birlikte bu mutlaklık öylesine bastırıyordu ki, Fredric Jameson ve Slavoj Žižek gibi Marksist filozoflar, artık dünyanın sonunu hayal etmenin, kapitalizmin sonunu hayal etmekten daha kolay hale geldiğinden bahsediyorlardı.

Şimdiyi mutlaklaştırıp, ilerlemeye son verirsiniz “yeni” fikri de anlamsızlaşır. Ütopya hayali olmadan avangard da olmaz demiştik. “Yeni” fikri olmadan da avangard düşünülebilir mi?

2. Post-Siyasal Siyaset Rejimi

Modernliğin siyasal kurumları ve kavramları çözüşüyor: Ulus, devlet, demokrasi, sekülerizm (laiklik), kamu, yurttaş, toplum, insan, sosyalizm, komünizm... Modern politika kavrayışının çözülmesinin en temel etkenlerinden biri, toplum ve toplumsallık tasarımının anlamsızlaşması. Toplumsal aidiyetlerin yerini kültürel kimlikler alıyor, dinsel ve etnik aidiyetler alıyor. Ve sonuçta, bizim Türkiye’de ve Orta Doğu coğrafyasında çok şiddetli olarak yaşadığımız gibi, toplumsal farklılıklara dayalı siyasetin yerini kültürel farklılıklara dayalı siyaset alıyor. Siyasal partilerin toplumsal temsiliyeti siliniyor.

Küreselleşme ve kültürelleşme ulusal hükümlerlikleri da parçalıyor. Uluslararası ilişkiler yerini küresel metropoller arası ilişkilere bırakıyor. Kültürel, dinsel ve etnik kimlikler ulusal kimlikleri aşındırıyor. Uluslar cemaatleşiyor. Şimdi dünya ekonomik olarak homojen, ama kültürel olarak son derecede heterojen.

Modern siyasetin dağılmasının bir diğer etmeni, devletlerin yerini küresel şirketlere bırakması. Yani siyaset şirketleşiyor ve özelleşiyor. Yasama, yargı ve yürütme erkleri sermayeye

devrediliyor. Örneğin yıllardır, Pasifik Okyanusu'nun iki yakasına dağılmış on bir ülkenin şirketleriyle ABD'nin korporasyonları, gizli gizli, ekonomi başta olmak üzere, birçok siyasal, toplumsal konuda devletlerin yetkilerini şirketlere devreden bir proje üzerinde çalışıyor: Pasifik Ötesi Ortaklık Anlaşması. Benzeri bir proje ABD ve AB arasında da geliştiriliyor: Atlantik Aşırı Ticaret ve Yatırım Anlaşması. Bu anlaşmalarla, örneğin imar, sağlık, çalışma, çevre, vergilendirme ile ilgili bütün konular küresel bir şirketler birliğinin erkine terk edilecektir. Bu rejime kimi Amerikalı yazarlar "mutlak kapitalizm" veya "mutlakiyetçi kapitalizm" diyorlar.

Sonuçta modern temsili demokrasi modeli işlevsizleşiyor. Yerine, neoliberal "yönetişim" (*governance*) sistemi inşa ediliyor. "Yönetişim" üç ayaklı: Bir ayağı hükümet (*government*), ikinci ayağı hükümet dışı örgütler (*nongovernmental organisations*), üçüncü ayağı da şirket. "Hükümet dışı örgüt" terimi Türkçe'ye STK diye çevrildi. Bu da "güncel" gibi bir Türk icadı. Aslında STK'lar da giderek şirketleşiyor ve kültürelleşiyorlar. Zaten tarikatler gibi cemaatler de STK'dan sayılıyor. Hükümetlerin, STK'lar ve şirketlerle birlikte politika yapmasına AKP bayağı çaba harcıyor. Bu neoliberal modeli benimseyen kimi 'sivil' kuruluşlar da bu doğrultuda uğraşıyorlar. Örneğin, kültür politikaları konusunda Bilgi Üniversitesi ve Depo Galerisi'nin bağlı olduğu Anadolu A.Ş., ayrıca İKSV çok etkin. Bunlar Avrupa'daki ve ABD'deki vakıflarla da işbirliği yapıyorlar.

Thatcher'ın lafıyla "toplum bitince", toplumsal sorumluluğun şirketlere devredildiğini görüyoruz. Yani bir anlamda sanat ve kültür gibi toplumsal hayat da özelleştiriliyor. Özel kişi ve kuruluşların girişi olan sanat etkinlikleri gibi, bir takım toplumsal sorunların, özellikle kadın sorunlarının, çözümü de bize şirketlerin "toplumsal sorumluluk" projeleri, veya "hayırseverlik projeleri" olarak sunuluyor. Bunlar o kadar egemen oluyor ki, zamanımız kapitalizminin bir adı da *philanthropic capitalism*: "hayırseverlik kapitalizmi".

Toplum fikri giderek eriyor, gazlaşıyor. 18., 19. yüzyılların paradigmaları doğal bilimlerden. Newton'un yükselişini, tanrısallaştırılmasını hatırlayın. 20. yüzyılın paradigması ise beşeri bilimler oldu. 21. yüzyılın paradigması ise dildir. Foucault'nun bir sözü var: "İnsan sonunda 200 yıllık bir icat" diyor. Daha da geri gidelim, "insanın icadı" hümanizm ile Rönesans'la başlıyor. Ve bu 'icad' şimdi ömrünü dolduruyor (1994, s. 344-386). *Posthuman* bir çağda yaşadığımızdan söz ediyor.

Modernliğin parçalanmasındaki en önemli hadiselerden biri de kamusallığın parçalanmasıdır. Özelleştirmeler, kamusalılığı yıkıyor. "Özelleştirme" dendiğinde bu genellikle bir mülkiyet devri gibi yorumlanıyor. Ama özelleştirme, öncelikle bir mülkiyet devri değil, bir iktidar devridir. Çünkü göstermelik de olsa, bir takım temsili mekanizmalar yoluyla, kamunun kendini ilgilendiren konulardaki karar verme iradesinin özel kişi ve kuruluşlara devridir. Yani özelleştirme, siyasetin de özelleştirilmesini içerir. Kamusal temsili sistemlerin çökmekte olduğunu gösterir. Nitekim daha önce parlamentonun iradesinde olan birçok konunun, geçtiğimiz 10-12 yıl zarfında bir takım kurullara devredildiğini izledik. Örneğin,

Yüksek Planlama Kurulu, Özelleştirme Yüksek Kurulu, Ekonomi ve Para-Kredi Koordinasyon Kurulu, Bankacılık Denetleme ve Düzenleme Üst Kurulu, Radyo Televizyon Kurulu, v.b. En başta da Yatırım Danışma Konseyi. Bu konseyde başta IMF ve Dünya Bankası temsil ediyor, ondan sonra bir takım şirketler ve en sonra da devlet/iktidar. Sonunda demokrasi, neoliberal yönetim sisteminin içine emiliyor. Avrupa'da da, kamusal iktidarın Brüksel bürokrasisine devrildiği bir post-demokrasiden, post-politikadan bahsediliyor. Yunanistan ve İspanya'daki muhalif hareketler, bu süreçte halkların tamamıyla iktidarsızlaştırılmasına, siyasetleştirilmesine karşı tepkilerdir.

Bu arada, toplumsal/sınıfsal farklılıklara göre örgütlenmiş olan siyasal partiler de, toplumsallığın çöktüğü bir dönemde temsilyetlerini kaybediyor. Bir bakıyorsunuz, Britanya İşçi Partisi'nin lideri Tony Blair, Margaret Thatcher'den daha radikal bir Thatcherçi oluyor. Bütün modern bilgi ve referans sistemleri göreceleştikçe, siyaset de esnekliyor. Kimin neyi temsil ettiğinin belli olmadığı, iletişim teknolojileriyle yönetilen koyu bir pragmatizme dönüşüyor.

Kamusallığın çözülmesiyle birlikte "aydın" dediğimiz, "entelektüel" dediğimiz insan da işlevsizleşiyor. Çünkü aydın, bir kamu sözcüsü. Sanatda da eleştiri öyle çıkmamış mı ortaya? Ansiklopedist Diderot'nun, daha önce sadece saray eşrafına açık olan, Fransız Sarayı'ndaki "salon sergileri" üzerine kritiklerini yayınlamasıyla başlamış. Sonra da Baudelaire ile tamamıyla özerkleşmiş. Şimdi siz sponsor şirketler tarafından özelleştirilmiş sanat etkinliklerini, gene bu şirketlerin denetlediği medyada eleştirmeye kalkarsanız, kamu bunun neresinde, özerklik neresinde? Buna rağmen, görevi sanatı özelleştirmekken onu kamusallaştırdığını savunan, anlamlandırma cambazı artokratlara rastlıyoruz: örneğin Ferit Şahenk'in kültür-sanat şirketinin direktörü veya Koç'un sponsoru olduğu ve kamusal kavramıyla uğraşan son İstanbul Bienali'nin küratörü.

Modern anlamıyla "kamusal insan"ın, "politik insan"ın çöküşü, son kertede, herkesin kendi kendi üzerinde iktidar uyguladığı bir hegemonyanın bütün hayatı kuşatmasıdır. İnsanların kendilerini, kendi kendilerinin patronu, amiri, başkanı gibi yönetmeye başlamalarıdır; adeta bireysel şirketler gibi hayatlarını sürdürmeleridir. Neo-liberal biyopolitika veya ütopya...

David Harvey, *Neo-Liberalizm'in Kısa Tarihi* kitabında, "Neo-liberalizm sermayenin ve dinin restorasyonudur" diyor. Yani ruhbana karşı, kiliseye karşı savaşarak iktidarını kuran burjuvazi artık ruhbana ve kiliseyle barışıyor ve din restore oluyor. Bu restorasyonu en şiddetli olarak yaşayanlar Şili ve Türkiye. Şili 1973 darbesini ters-yüz etti. Türkiye'de ise 12 Eylül darbesiyle başlayan neoliberal dönüşüm, bir yandan İslamlaşmanın ve etnik milliyetçiliğin, diğer yandan özelleştirmenin tırmanmasıyla sürüyor.

3. Ekonomik Rejimin Dönüşümü

Modernliğin parçalanmasının ekonomik rejim içindeki belirtilerinin başında küreselleşme geliyor. Küreselleşmeyle birlikte sermaye belli bir üretim mahalline ve ulusal sınırlara olan

bağlarını yırttı; bütün küreyi atölyesine çevirdi. Zaten artık ekonomi de üretim öncelikli değil, tüketim öncelikli. Ama Baudrillard'a göre tüketim de bir üretim: sembolik değerlerin, öznelliklerin, farklılıkların üretilmesi. Sanayi Devrimi'yle kurulmaya başlayan endüstriler, bunlara bağlı olan kentler dağılıyor. Fordizmin vatanı Detroit şimdi harabeye dönüşen, terk edilmiş bir kent. Taylor'un Bilimsel Yönetim'ine, ayrıntılı-uzmanlaşmış işbölümüne, yürüyen montaj bantlarına dayalı fordist işbölümü yerini esnekleşmeye dayalı post-fordizme bırakıyor.

Stuart Hall gibi kültür kuramcıları, post-fordizme, post-endüstriyel topluma geçişi neredeyse uygarlık tarihinde bir eşik gibi görüyor. Richard Sennett de Karakter Aşınması ve Yeni Kapitalizmin Kültürü kitaplarında inceliyor esnekleşmeyi. Belli bir işe ve işyerine (zaman ve mekân bütünselliğine) bağlı çalışma düzeninin parçalanmasıyla, sürekli iş değiştirmeye başlayan insanların nasıl tarihsizleştiklerini ve kimliksizleştiklerini anlatıyor.

Post-fordizmin sonuçlarından biri de, gayri-maddi emeğin veya başka bir terimle, entelektüel emeğin yükselmesi. Bu gelişme, üretim süreçlerinde dijital, bilişsel emeğin yanı sıra, iletişimin etkinleşmesiyle ilgili. Bir de çalışanların, (sanatçı misali) kendi iş süreçleri üzerindeki denetimlerini arttırarak kârlılığın tırmandırılmasıyla ilgili. Güya, herkesi kendi işinin sahibi yapan bu strateji, özellikle gayri-maddi emek alanındaki güvenceleri kaldırıyor. Günümüzde giderek yayılan, prekarite, güvencesizlik alanındaki çalışmalar ve eylemler buradan kaynaklanıyor.

Ekonomik rejimdeki başka önemli bir değişiklik de hayatımızın finansallaşması. Finans, para yönetimi. Hepimiz, öyle ya da böyle, para yönetimiyle uğraşıyoruz. Deleuze, "zamanımızın insanı, borç içindeki insandır" diyor. Hayatımız nasıl finansallaştı? Bankalar önce dev ilanlarıyla kamusal alanları kuşattı, ondan sonra medyayı, giderek bilgisayarları ve cep telefonlarını. Bir de Türkiye'de çok yaygın değil ama ABD gibi ülkelerde insanlar sürekli borsaya giriyor, hisse alıyor ve satıyor. Borsada oynayayım derken, gece gündüz mesai yapıyorsunuz. 7/24 spekülasyon pençesinde kumar oynuyorsunuz, risk alıyorsunuz. Zaten birçok sosyolog çağdaş toplumsal hayatın örgütlenmesinde riskin başat bir etmen olduğunun savunurlar. Örneğin, Ulrich Beck: *Risk Toplumu* (1982).

Hayatla birlikte sanat da finansallaşıyor. Bienal, fuar, galeri, dergi ve her türlü sanat ortamı finans şirketlerinin denetimine giriyor. Ama sanatın finansallaşmasında en köklü olay, sanatın senete dönüşmesi. Fuarların sponsorları olarak karşımıza çıkan "özel bankacılık" kurumlarında spekülatif bir değer olarak alınıp satılması. Ama bu asıl müzayedeler aracılığıyla örgütleniyor. Günümüzde sanat piyasasının yarısından fazlası müzayede şirketlerinin eline geçti. Müzayedelerin bu yükselişiyle sanat da, Baudrillard'ın sözleriyle, "ideal bir müzayede nesnesi"ne dönüşür (2004, s. 130-146). Sanatın finansallaşması, kara para aklama operasyonlarında da rol oynamaktadır. Bu operasyonlar nedeniyle birçok "müzelik" eser gümrük depolarında çürümeye terk edilmektedir.

Herşeyin bir değeri olduğu düşüncesi ifadesini parasal değerde buluyor. Bu da, piyasayı "iyinin, doğrunun ve güzelin" yegâne normu haline getiriyor. Gerçi avangardın, piyasanın ve paranın egemenliğine karşı yarattığı estetik sona ermiş değil. Başka ekonomilerin icat edilmesiyle, piyasanın hakikatinin bozulmasıyla ilgili arayışlar sürüyor. Ne var ki, piyasa, modern sanatın ontolojisini parçalayarak onu soğurmayı başardı. Sanat bir uçta sermayeyle, diğer uçta emekle özdeşleşti.

Ekonomi alanında, özellikle sanat etkinliklerini yönlendiren bir başka gelişme de, işletme veya "sevk ve idare" disiplinlerinin (*management*), yönetim kültürünün, kurumsal kültürün (*corporate culture*) bütün yaratıcı çalışmaları kuşatmasıdır. William Enteman İşletmecilik kitabında (*Managerialism: The Emergence of a New Ideology-1993*), artık toplumların bir işletme gibi küresel şirketler tarafından yönetmekte olduğunu, bunun da insanları siyasal-liklarından ve hükümranlıklarından yalıtıldığını savunur (Curtis, s. 148-158). "Sanat işletmeciliği" veya "sanat yönetimi" denen disiplin bu gelişmenin bir sonucudur. Oysa modern sanat yönetilemeyen bir olay; başka dile tercüme edilemeyen; bilgisi, etiği, siyaseti kendine içkin bir oyun. Sanat yönetimi ve giderek sanatla toplum arasındaki her ilişkiye müdahale eden küratörlük kurumu, sanatın özerkliğini tamamiyle parçalıyor. 19. yüzyılda Kant estetiğiyle ve Romantizm'le yükselen, estetik modernizme ve avangarda hayat veren özerklik ilkesi, özelleşme, şirketleşme, finansallaşma sürecinde öğütülüp yok oluyor. Bu sürecin en son, etkin ayağı "yaratıcı endüstriler". Yaratıcı endüstriler bağlamında sanat, finanstan tasarıma, reklamcılıktan aşçılığa kadar birçok sektörle bileştiriliyor. Onun için, Salt Beyoğlu'nda "Anadolu mutfağının yeniden kimliklendirildiği", "gastronomika" mutfağıyla karşılaşsanız şaşırmayın. Sonunda sanat, özerkleşme süreci boyunca neyin karşısında örgütlendiyse, onlara yediriliyor. Sanayileştiriliyor, işletmeleştiriliyor. Sanat şirketleştirilirken, şirketler sanat-sallaştırılıyor!

4. Teknoloji

Modernliğin parçalanmasını teknoloji nasıl etkiliyor? Teknoloji ile kast ettiğim, bir takım amaçların yerine getirilmesi için gerekli olan tüm araçları kapsıyor: nesnelere, eylemler, süreçler, yöntemler, bilgi+dil,... İnsan bir alet icat ediyor, onu tasarlıyor, arkasından bizzat kendisi onun aleti oluyor. "Mesaj medyadır" sözünü ünlü olan Kanadalı medya kuramcısı Marshall McLuhan şöyle diyor: "Araçlarımızı şekillendiririz, daha sonra araçlarımız bizi şekillendirir" (1994, s. XXI). İnsan homo sapiens olmadan homo faber, alet yapan insan. Baltadan, çekiçten beri aletler bedenimizin bir uzantısı, yani bir tür protezlerimiz. İşte şimdi bu protezler giderek iyice bedenimize, biyolojimize nüfuz ediyor. Akıllı telefonlar belki de parça parça bedenimize nakşedilecek. Beyine dijital protez aşamasındayız. Beynin fonksiyonlarını dijitalleştirilmesi kapıda. McLuhan 1967'de "mesaj medyadır" demişti ve düşünce dünyasını sarsmıştı. Oysa şimdi, 50 yıl sonra, görüyoruz ki bu medya giderek bedenimizle eklemleniyor.

Dünyayı da, kendimizi de (*selfie*) dijital ekranlardan, onların kadrajında izlemeyi seviyoruz. Sanal olan daha gerçek görünüyor. Gerçeklik dijitalleşiyor. Bilgi dijitalleşiyor. Enformasyon

olarak, veri olarak iletiliyor bize. O nedenle de kolayca değiştirilip tasarlanabiliyor. "Arttırılmış (yükseltilmiş) gerçeklik" gözlükleri piyasaya çıkmak üzere. Belki de 3D televizyon gözlükleri bunun bir türü. Gerçekliği tasarlayabilen olanakları, en başta meselesi gerçeklik olan sanatı etkiliyor. Postmodernizmle başlayan mimarlık bir algoritmik mimarlık. Modernist mimarlık, mimarlık aklı, Bauhaus filan çoktan rafa kalktı.

Web ortamının interaktif dönemini tanımlayan Web 2.0 çağında, "sosyal medya" çağında, toplumsal hayat da sayısallaşiyor. İnternet pornosunun izlenme oranlarını görünce, cinsel hayatın da dijitalleştiği anlaşılıyor. Bir de siber-seks var. Seksi sanal uyarılmalar yoluyla yaşıyorsunuz. Yakında sevgilimiz bir USB veya CD olabilir. 1 Mayıs 2015 tarihli bir gazete haberi, "önümüzdeki on yılda robotlarla cinsel ilişki yaşayıp, bebekleri tanımadığımız kişilerle laboratuvar ortamında üreteceğimizi" yazıyor.

İnterneti, Facebook'u her kullandığımızda aslında onu işleten bir takım veriler, bilgiler giriyoruz. Bu durum, sınırsız bir gözetim ve denetim olanağı yaratmanın yanı sıra, bizim özelliğimizi pazarlıyor. Google nasıl tanımlıyor "misyon"unu? "Dünyanın enformasyonunun örgütlenmesi". Google'da günde üç milyar arama işlemi yapılıyor. Bu da tabii inanılmaz bir reklam kapasitesi yaratıyor. Google'ın 2012 reklam cirosu 42,5 milyar dolar. Facebook'a gelince, 1,3 milyar üyesi varmış. Reklamda Google'ın rakibi. Ayrıca, dijital ortamlara girdiğimiz bütün veriler analiz ediliyor ve genellikle piyasa araştırmalarında kullanılmak üzere satılıyor. Dijital ortamlara girdiğimizde biz bir kullanıcı olduğumuz kadar üreticiyiz. Denetlenebilen, sınıflandırılabilen, satılabilen veya üzerinden reklam alınabilen ve küresel bir takım şirketlerin işlettiği birtakım işlemler, mesajlar üretiyoruz. Bir yandan da sosyal varlığımızı üretiyoruz. Onun için, bu ortamlara "sosyal fabrika" deniyor. SPS (*self published source*), paylaşılanlara da "*producers*" deniyor; hem üretici hem kullanıcı anlamına.

Sonunda insan hayatı ve bedeni hızla sentetikleşiyor. Bu yoldaki gelişmeler, insan bedenini bir makine olarak tahayyül eden, bilimin etkinleştiği zamanlardaki, özellikle de 18. yüzyıldaki, ideolojilerin, hayallerin, felsefelerin sonucu. İnsanı bir mekanik aparat gibi inceleyenlerden biri Leonardo. O bir ressam olduğu kadar, bir makineci ve anatomist. Sürekli teşrihler yapıyor ve sonunda insanın bir makine gibi çalıştığını keşfediyor. *İnsan bir Makine* kitabının yazarı, La Mettrie. David Hume da insanı ve dünyayı bir makine olarak tahayyül ediyor. İşte bu tahayyüller, tasavvurlar şimdi adım adım gerçekleşiyor. 1950'lerde gelişen sibernetik önemli bir etaptı. Kurucularından Norbert Wiener 1948'de sibernetiği şöyle tanımlıyor: "canlılardaki ve makinelerdeki denetim ve iletişimin bilimsel olarak araştırılması". Bu arada Yunanca sibernetiğin anlamı hükmetmek demek; çok anlamlı değil mi? Ama asıl hamleler, sibernetikten ziyade genetik teknolojilerin gelişmesiyle başlıyor. 1996'da bir kuzu, Dolly klonlanıyor. 2010'da Amerikalı genetikçi Craig Venter sentetik hayatın başarıldığını ilan ediyor. Bir canlı yoktan var ediliyor. Böyle giderse insanoğlu belki sonunda tasarlanacak ve ölümsüzleşecek, ancak kendi yokluğunda.

Sanatın Sonundan Sonra

Modernliğin parçalanmasıyla ilgili çizmeye çalıştığım yukardaki panoramadan anlaşıldığı gibi, birçok çağdaş düşünür modernliğin eserlerinin sona erdiğine inanıyor: tarihin sonu, ideolojinin sonu, endüstrinin sonu, toplumsallığın sonu, hatta bizzat 'insan'ın sonu. Sanatın sonuna ilişkin tezler bunların hepsini önceliyor. Aslında sanat sorgulanmaya başlayalı beri, sanatın sonuyla ilgili savlar da olmuş. Roma İmparatorluğu döneminin ünlü kumandanı, filozofu ve tarihçisi, ilk ansiklopedist Plinius, daha birinci yüzyılda, büyük Yunan heykeltıraşı Lysippos'un ölümünden sonra sanatın sona erdiğinden bahsediyor. Sanat tarihini babası sayılan Vasari için de, Michelangelo'nun ölümü sanatın sonuydu. Yakın zamanlara geldiğimizde, sanatın sonuna ilişkin en etkili düşünce kuşkusuz Hegel'inkidir. Hegel'e göre, insanın kendi varlığının farkında olması, sanatın duyuşsal bir meselesiyken, Romantik çağla birlikte felsefenin kavramsal bir meselesi olmuştur. Böylece klasik anlamıyla sona eren sanat, modern anlamıyla felsefeye evrilmiştir. Heidegger de bu tezi benimser (Artun, 2013).

Hegel ve Romantik filozoflarla birlikte sanatın sonuna ilişkin düşüncelerin yoğunlaşması, 19. yüzyıl başında klazizmin dağılması ve modern sanatın 'icat edilmesi'yle bağlantılıdır. "Sanatın sonu" söyleminin daha da yükseldiği ve radikalleştiği ikinci dönem, 1968 ertesinde, modernliğin parçalanmakta olduğu bilincinin yerleştiği zamanlardır. T. J. Clark, 1967'de "modern sanatın ölümcül bir çıkmazda" olduğunu savunur. Aynı yıl Roland Barthes "Müellifin Ölümü"nü yayımlar. Onu Foucault izler. "Müellif Nedir?" makalesinde "öznenin yaratıcı rolünden koparılarak, söylemin karmaşık ve değişken fonksiyonu olarak incelenmesini" önerir (1977, s. 113-138). Adorno da 1969'da çıkan *Estetik Teori* kitabında "artık sanatla ilgili hiçbir şey kendiliğinden malum değildir. Ne içsel hayatı, ne dünyayla ilişkisi, hatta var olma hakkı" (1998, s. 1). Arnold Hauser, 1974'te yayınladığı *Sanat Sosyolojisi*'nin son bölümünü "Sanatın Sonu"na ayırır. Michael Löwy, *Dünyayı Değiştirmek Üzerine* kitabında sanatın sonunun aynı zamanda modern ütopyaların da sonu olduğunu açıklar. Ona göre sanata kast eden başta teknolojidir (İsyan ve Melankoli). Guy Debord'un hâlâ elden düşmeyen ünlü kitabı Gösteri Toplumu üzerine sonradan yine kendi yazdığı yorumlarını okurken onun gözünde sanatın çoktan "ölmüş" olduğunu anlarız. Virilio, *The Accident of Art ve Art and Fear* kitaplarında, Kuspit gibi, sanatın ölümünü avangardın ortaya çıkışın bağlar. Gianni Vattimo, *Modernliğin Sonu*'nu, "Sanatın Sonu veya Düşüşü" üzerinden anlatır. Fredric Jameson ise *The Cultural Turn* kitabında şunu sorar: "Sanatın Sonu mu, Tarihin Sonu mu?" Kimi tarihçilere göre "sanatın sonu", aynı zamanda "Sanat Teorisinin" (Victor Burgin) ve "Sanat Tarihinin" de sonu demektir (Hans Belting). James Elkins ve Ronan McDonald ise "eleştirmenin de öldüğünü" savunurlar... Aslında bu liste, aynı zamanlarda sanat ve kültür üzerine yazan hemen herkesi kapsar. Zaten, Agamben'in anlattığı gibi, "sanatın kaybı o kadar tamamdır ki, artık bir kayıp olarak hissedilmez" (2009, s. 27).

Bütün bu külliyat içinde en çok üzerinde durulan Arthur Danto'nun tezi. Danto'ya göre Andy Warhol, Brillo Box işiyle sanat tarihinin sonunu bildiriyordu. *Brillo Box*, her şeyin sanat olabileceği anlamına geliyordu ve "artık hiçbir şey tarihsel olarak şart koşulmadığından,

her şeye izin" vardı. "Ben buna Sanatın Post-Tarihsel Dönemi diyorum. Ve bu dönemin ileride bir zaman sona ermesi için hiçbir neden yok. Bundan böyle sanat, moda ya da siyaset tarafından dışarıdan koşullandırılabilir, ama kendi tarihi tarafından içeriden koşullandırılması artık geçmişte kalmıştır." Yani özerkliği iflas etmiştir. Andy Warhol'un işlerinin "sanatın sonu"na işaret ettiğini savunan bir diğer filozof Jean Baudrillard. "Warhol bizi estetikten ve sanattan kurtarmıştır" (1992, s. 9) ama bunu sanatı felsefeye değil "metanın yeni evresini resmeden reklama" dönüştürerek başarmıştır.

Sanat sona ermiş midir? Modern anlamıyla, kuşkusuz. Ama başka anlamlarda yeniden yaratılmaktadır:

- Sanat tarihi ve estetik görülmemiş bir canlanma yaşamaktadır. Sanki estetik modernizm, avangard, 20. yüzyıl sanatı yeni keşfedilmektedir. Ve bu çağdaş tarihyazımı formalizmin bir süreği değildir, eleştireldir.
- Unutmamalıyız ki, Andy Warhol'un "sanat yapmak, para yapmaktır" dediği aynı yıllarda, Situasyonizm'in önderi Guy Debord da, "sanat yapmak devrim yapmaktır" diyordu. Ardından Paris işgal edildi. Ve bu devrimci dalga bütün dünyaya yayıldı. Bugün de sanatı direniş hareketlerinde arıyoruz: Seattle, Cenova, Occupy eylemleri, Kahire, Atina ve Taksim-Gezi. Deleuze'e göre, "sanat direnmektir". SANAT DİRENİYOR.

Kaynakça

- Adorno, Theodor. (1998). *Aesthetic Theory*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Agamben, Giorgio. (2009). *Leland de la Durantaye*. Stanford: Stanford University Press.
- Artun, Ali. (2013). "Arthur Danto'nun Ölümü, Andy Warhol ve Sanatın Sonu". *E-scop*. Erişim: 15.12.2016. <http://www.e-skop.com/>
- Baudrillard, Jean. (2004). *Gösterge Ekonomi Politiği Hakkında Bir Eleştiri* (O. Adanır, A. Bilgin. Çev.) İstanbul: Boğaziçi Yayınları.
- Baudrillard, Jean. (2010) *Sanat Komplosu*. İstanbul: İletişim Yayınevi.
- "Bir Kara Para Aklama Aracı Olarak Sanat", (2015) *e-scop* Erişim: 15.12.2016 <http://www.e-skop.com/>
- Curtis, Neal. (2015). *İdiotizm* (M. Ratip, Çev.). İstanbul: İletişim.
- Danto, Arthur C.. (1992). *After the Brillo Box-The Visual Arts in Post-Historical Perspective*. New York: FSG.
- Dokunmadan Seks. (01.05.2015). *Cumhuriyet*.
- Foucault, Michel. (1994). *The Order of Things-An Archaeology of Human Sciences*. New York: Vintage Books.
- Foucault, Michel . (1977). *Language, Counter Memory, Practice*. New York: Cornell University Press.
- Boratav, Korkut. (2015). "Mutlak Kapitalizm", Erişim: 22.05.2015. <http://www.sendika.org>
- McLuhan, Marshall. (1994). *Understanding Media: The Extensions of Man*. Cambridge, London: MIT Press.
- Wiener, Norbert. (1961). *Cybernetics: or the Control and Communication in the Animal and the Machine*. Cambridge, London: MIT Press.
- Yeterli Sanat Tarihi Öğretmeni Yok. (26.05.2015) *Cumhuriyet*.

TÜRK SANATINDA MODERNİZMİN KIRILMA NOKTASI

BREAKING POINT OF MODERNISM IN TURKISH ART

PROF. DR. KIYMET GİRAY *

Sayın dekan, dekan yardımcıları, bölüm başkanları ve bölümün değerli öğretim üyeleri ve çok değerli gençler sizinle olduğum için çok heyecanlıyım. Bugün size getirdiğim konu yeni oluşturacağım kitabın bir bölümünü içeriyor. Bu çalışma devam edecek ve ilerdeki zaman diliminde bunu kitap olarak elinize alabileceksiniz diye düşünüyorum.

Konferansımızın tartışma konusu ve bu bağlamda ilgilendiğimiz alan heykel ve resim sanatımızın başlangıcından başlayıp, kendini bulması ve bu buluş süreci içerisinde akımların anlaşılması ve sanatçının kendini değerlendirmesidir. Biliyorsunuz ki, Türk resim ve heykel sanatı için kendi alanının içinde veya dışında birçok yazı yazılıyor. Bu yazıları incelediğinizde, genelinin sanat tarihi temelinden çok uzak olduğunu ve yalnızca methiyeler düzlemek çizgisinde kaldığını görürsünüz. Biz sanat tarihçiler olarak, doğrudan doğruya sanatı ve süreçlerini araştırıp ortaya yeni bulgular sunmaya çalışıyoruz. Ben yüksek lisans ve doktora çalışmalarına başladığım yıllarda -siz de aynı yerlerdesiniz öğrenciler olarak- neyin ne olduğunu kavramanın çok da kolay olmadığını fark ettim. Çünkü bizim sanat çevresinde değerlendirme kıstası, tek ve ilk olmayla açıklanmaktaydı. Etki almak en korkulan değerdi, birine benzemek ise karabasan... Oysa dünya sanatı tarihini incelediğimizde, dünyanın sanatçılarının çok iyi sanat tarihi okuduğu ortaya çıkıyor. Referanslarının, antik sanattan başlayarak çağımıza kadar sanatı akımlarını ve sanatçılarını incelediklerini,

* Prof. Dr. Kıymet Giray tarafından "Türk Sanatında Modernizmin Kırılma Noktası" başlıklı konferans, 20 Mayıs 2015 tarihinde HÜ GSF Adnan Turani Konferans Salonu'nda verilmiştir.

kaynaklarını geniş bir sanat tarihi okuması içinde değerlendirdiklerini ve bunun için biricik olduklarını görüyoruz. Ben Picasso'nun Köln'de bir sergisini gördüğümde, aşağı yukarı 10000'e yakın Yunan vazosundan desen çalışması yaptığını fark ettim. Yağlıboya, seramik ve karışık teknik eserleri alt katta ve desenleri de üst kat salonlarında sergileniyordu. Sergiyi incelediğimde; on bin tane Yunan desenini yapan bir ressamın deseninin, rahat ve hızlı yorumlara, akışlara sahip olabileceğini fark ettim. Picasso'nun sanatının kaynaklarını antik sanata kadar indirebildiğini ve dolayısıyla da çok zengin bir kültürel birikime sahip olduğuna tanık oldum.

Bu bağlamda, Modernizmin kırılma noktası benim için bu tartışmanın başladığı yerdir. Türk resminde Modernizmin kırılma noktasını da sanatçı ve sanat tarihi derinlikleri üzerinde kurmaya çalışacağım. Bugünkü sunumum için biri Avrupa'dan diğeri Türkiye'den iki sanatçı belirledim. Hans Hofmann ile Ali Çelebi'yi karşılaştıracam. Bu bir başlangıç olacak. Sonraki aşamada, Belling ve Hadi Bara örneklemesi üzerinde yaptığım çalışmayı bir başka konferansında sizinle paylaşacağım. Kuşkusuz bu bağlantıyı mimari üzerinde de geliştirmek gerekecek. Modernizm ve Türk mimarisinde modern arayışlar alanında da söylenecek sözler ve araştırılacak konular yer almaktadır.

Dünyada Modernizm bir sanat hareketi tanımı olarak ne zaman başlıyor? Modern sanat ne anlama geliyor? Moda olduğu süreç ne zaman? Modernizmin ilk akımı olarak ne biliyorsunuz? Modernizm ve çağdaş sanat kavramlarının tarihsel süreç içinde aldıkları yer neresidir? Konferansıma başlarken, sizin de bilgilerinizi gözden geçirmenizi bekliyorum.

Çok bildiğiniz iki kavramı sorgulayarak başlayalım. Bir tanesi Modernizm olarak tanımlanan süreç içinde gelişen sanat hareketleridir. Diğeri, çoğunlukla 1950 sonrası olarak belirlenen süreçte başladığı var sayılan ve Çağdaş Sanat/ Contemporary olarak tanımlanan ve günümüze kadar gelen süreci kapsamına alan sanat hareketleridir. Sanat tarihinde Modernizmin başlangıcı, sanatın bilimle buluşması, bilimsel araştırmaların sonuçlarının ve bilimsel düşüncenin ortaya çıkardığı akımların birbirini izlediği süreçtir. Modernizm hareketlerinin ilk akımı da Empresyonizm olarak kabul edilmektedir. Empresyonizm Newton'un kuramlarını çözümler, özellikle de ışığın kırılması ve yansıma kuramını çözümler. Atmosfer ve ışık değişimlerinin yarattığı görsel farklılıkları inceler ve uygular. Prizmadan kırılan ışığın renkleri, bu akım çevresinde toplanan sanatçıların gerçek renkler olarak kabul ettiği armonileri tuvallerine taşımasıyla yeni bir dönemi başlatır. Bu aşamadan sonra modern olarak tanımlanan sanat hareketlerinin hemen hepsi bilimsel düşünce ve buluşlarla eş anlamlı olarak gelişir. Örneklersek, Sürrealizm Freud'un kuramlarını çözümlenmeye yönelir. Metafizik resim fizik ve ötesini kapsamına alır, Duygusal Etki Kuramı Ekspresyonizm hareketinin alt yapısında yer alır. Aynı zaman süreci içinde, ortaya çıkan sanat hareketleri içinde algıladığınız ve okuduğunuz bütün bilgiler size şunu gösterir ki; Modernizm bilim dallarının gelişiminin tartışma alanlarına koşut olarak yeni bulguların sanata yansımalarıdır.

İkinci süreç ise 1950 olarak belirlenen, başlangıcı 1945 sonrasına gelen Çağdaş Sanat/ Contemporary hareketlerini kapsamına alır. Aklınızda daha kolay kalsın diye şöyle açıkla-

yacağım. Dünya savaşlarının bittiği yıllardan sonra ortaya çıkan akımlardır ağdaş olarak tanımlanan sanat hareketleri. Amerika'nın Hiroşima'ya attığı bomba savaşı bitirmekle kalmaz aynı zamanda dünyanın yeni sanat merkezinin New York olduğunu da belirler. 1950 sonrası sanat Amerika'da, yeni ülkenin, yeniden yapılanan başkentinin yeni sanatı olarak kabul görür ve yaygınlaşır. Soyut Ekspresyonizmin ortaya çıkışı ile başlayan bu dönem, Amerika'da ağdaş sanat müzelerinin art arda açılmasıyla kurumsal kimlikler de kazanır. Konu başlığımızı açıklayan ilk rneklemeye olarak; Hans Hofmann'ı seçmemizin nedeni, Amerika'nın Soyut Ekspresyonizmde üstlendiği rol, Ali elebi'nin de onun ğrencisi olarak Figüratif Ekspresyonizm hareketini benimsemesidir.

Türk resim sanatı tarihinin Modernizm hareketi ile tanıştığı tarihler 1920'li yılların ortalarında gerçekleşecektir. Güzel Sanatlar Akademisinin ğrenime açılmasının ardından henüz 39 yıl gibi bir süre geçmiştir. Savaş yıllarının ortasında öğrenime açılan Akademi, Osmanlı İmparatorluğu'nun yıkılışını hazırlayan yenilgiler, toprak kayıpları içinde gelişmeye ve kimlik kazanmaya çalışacaktır. Ülkenin, özellikle de Osmanlı'nın payitahtının işgal altında kaldığı yıllarının getirdiği tüm sıkıntıların yařandđı bu dönemde gençler mimar, ressam ve heykeltıraş olmak için eğitim almaktadırlar.

Zorlu yıllar ancak Kurtuluş Savaşı'nın kazanılmasıyla sona erecek ve politikası ve hükümet programı kültür ve sanata dayalı olan Türkiye Cumhuriyeti kurulmuş olacaktır. Bu ortamda ressam ve heykeltıraş olmak için yetişen gençler, dönemin sanat merkezleri olan Avrupa kentlerine, özellikle de Paris'e gönderilmeleri cumhuriyetin birinci yıl kutlamaları kapsamında başlayan sistemli bir program uygulanmaya başlayacaktır. Osmanlı Sultanlarının taltif ederek Fransa'ya öğrenime gönderdikleri askeri okullarda resim derslerinde başarı gösteren gençlerin arkasından Cumhuriyet Döneminin gençleri de Avrupa kentlerine sanatçı kimliklerini geliştirecek eğitim programlarına katılmak üzere öğrenime gideceklerdir.

Ancak, Osmanlı'da Saray'a yakın olan birkaç ressam bu olanaktan yararlanırken cumhuriyet ve demokrasinin getirdiği eşitlikçi düşünce yapısı Güzel Sanatlar Akademisinde öğrenimlerini tamamlamış olan ressam ve heykeltıraşlar için düzenlenen konkurları kazanmaları koşuluna bağlanacaktır. Dönemin para biriminin getirdiği olanaklar, sanatçıların arasından bireysel koşullarını kullanarak Fransa, Almanya ve İtalya'ya gidenlerin katılmasını da gerçekleştirecektir. Bu bağlamda Ali Avni elebi resim anlayışına derinlikler kazandıracak olan yeni bilgilere ulaşabilmek ve teknik donanımını pekiştirmek amacıyla 22 Mayıs 1922 tarihinde bireysel olanaklarıyla Münih'e gider.

Makalemiz bu noktada ortaya çıkan yeni soruları tartışmaya açarak resim sanatımızın gelişim hedeflerine yeni açıklamalar getirmeyi amaçlayacaktır. Özellikle de ressam ve heykeltıraş kimliğinin kazanılması aşamasında Türk sanatçıların altyapısını belirleyen aşamalar, coğrafyalar ve bu coğrafyalarda var olan kaynaklar ele alınacaktır. Öncelikle, algılama, alımlama ve yorumlama ile belirlenen biçem oluşumlarını hazırlayan nitelikler ele alınacaktır. Doğu'nun ve İslam dininin kural ve gelenekleri içinde yetişen Osmanlı İmparatorluğu'nun bilincini taşıyan gençlerin resim ve heykel yapmak eylemi içine katıldıklarında yüz

yüze kaldıkları Batı'nın düşünce alanlarını belirleyen sosyal, bilimsel ve dini kaynaklarla gelişen altyapısal değerleri algılamaları tartışılacaktır. Paris'in sanat ortamı olarak dünya sanatına iz bırakmak isteyen gençleri çekim gücünün içinde Türk ressamlarının hedefleri ve beklentileri çözümlenecektir. Paris'ten farklı merkezlere yönelimin nedenleri sorgulanarak bu gerçeklik tartışmaya açılacaktır.



Görsel 1. Ali Avni Çelebi, 1926, Vitrin. Giray, Kıymet. (2008). *Ali Avni Çelebi*. İstanbul: Beşiktaş Belediyesi Beltaş Yayınları. s. 53.

Görsel 2. Ali Avni Çelebi, 1928, Maskeli Balo. İzlekler. Erişim: 07.12.2016, <http://izlekler.com/utku-varlik-modern-ve-cagdas/>

Bu bağlamda, konuya öncelikli örnekleme olarak Ali Avni Çelebi ele alınacaktır. Bu seçimin nedeni, 1927 yılında Türk basınında ilk kez Ali Avni Çelebi'nin "Vitrin" resminin üzerinde Modernizm teriminin kullanılmasıdır (Görsel 1). Galatasaray salonlarında sergilenen "Vitrin" resmi Türk izleyicisini şaşırtacak, sanatçıları hayrete düşürecek ve yazarları bir yıldan fazla bir süre meşgul edecek olan tartışmalara sürükleyecektir. Hemen bir yıl sonra "Maskeli Balo" adlı yapıtı ile Ali Çelebi ve resmi Modernizm sorgulamalarına girişilmesine ve resimlerin biçimsel değerlerinin okunmasını gerekli kılan araştırmaların başlamasına neden olacaktır (Görsel 2). Manzara ülküsü üzerine kurulan, empresyonist çizgide günlük yaşamın algılanmasını tuvale aktarmaya çalışan Türk resmi, modern sanatın farklılıklar yaratan hareketlerinin anlamını kavrayacak ve değişimin aynı kuşak içinde farklı düşünce alanlarını besleyen kaynaklarla farklılaşacağını anlayacaklardır. Modernizm kavramının ortaya çıkışı beraberinde Avant-garde, öncü, atılım, yenilik kavramlarının farkına varılacaktır. Önemlisi, estetik kuramlar sanatın temelindeki değeriyle yeniden ele alınacak, Doğu'nun ve Batı'nın düşünce yapısındaki farklılıkların çözümlenip ortak bir paydada yeni eğilimleri yaratmasına günümüze kadar ulaşan süreçte çözümler aranacaktır.

Konuya başlarken tartışılması gereken ana tema, Ali Avni Çelebi'nin resim eğitimine yeni boyutlar katmak için Almanya'yı seçmiş olmasının nedenini sorgulamaktır. Paris'e gitmek isteminin genel eğiliminden farklı bir seçkiyi orta koymasının ne denli bilinçli olduğunu saptamaya çalışmaktır.

Ali Avni Çelebi'nin Almanya, özellikle de Münih'e gidip resim öğrenimini pekiştirmek kararı onun Alman Ekspresyonizmi hakkında yaptığı araştırmaları ve edindiği ön bilgilenmeleri yerinde çözümlenmeyi mi amaçlamaktadır?

Bu bir hedef belirlemek ve dönemin sanat hareketleri içinde yeni yönelimler elde etmeyi belirler ki kanımızca Çelebi bu düşünceden bir hayli uzaktadır. Kuşkusuz, Avrupa'da yaşanan toplumsal değişimleri tetikleyen ve insanların yaşamlarını kana ve sıkıntıya bulayan 1. Dünya Savaşı ve ardından Büyük Almanya yaratma ülküsünün formülü olarak gelişen Hitler döneminin getirdiği sıcak ve soğuk savaş sıkıntılarını Ali Avni Çelebi de yakından izliyor ve biliyordu. Osmanlı İmparatorluğu'nun parçalanışını doğrudan etkileyen Avrupa kıtasında yaşanan bu değişimden önce kendisi, ülkesi ve sonra da geleceği için derin endişeler duyuyordu. Ancak ekspresyonist ressamların yaşadıkları toplumsal olaylar karşısında verdiği tepkinin sanatın içeriğini ve tekniğine yansıyan değerlerini ancak Almanya'da geçirdiği öğrenim sürecinde fark edecek ve bu konuda bilinçlenecektir. Buna karşın biçimini belirleme aşamasında sanat anlayışına düşünsel kaynakların getireceği varsılıkları Doğu'nun düşünce yapısı içinde yetişmesi nedeniyle alımlayamamakta, sezgisel olarak resimsel değerlerin plastik özelliklerini algılayarak uygulamaya sokmaktadır. Ekspresyonizmin Duygusal Etki Kuramını, toplumsal olayları sorgulayan yapısını kendi düşünce sisteminden uzak tutarak yalnızca teknik duyarlılıkları ve Ekspresyonizmin sanatsal değerlerini resimlerine yansıtmayı yeğlemektedir. Savaşın yarattığı gerilimli estetik değişimin uzağında, biçimsel deformasyonların insan bedeninin anlatım gücüne kattığı yeni ve derin anlamın peşinde yeni konusal şekilleri irdelemektedir.

Bu bağlamda yeni sorular sormalıyız: Ali Çelebi Alman ekspresyonist stiline, kaynağını derin duyarlılıklardan alan saf ve katkısız formlarla insanoğlunun yaratıcılığının zirvesini ortaya koyduğunun farkında mıdır?

Çelebi resimlerini yakından incelediğimizde, Alman Ekspresyonizminin bir artistik biçim olarak en iyi tanımının, sanatçının ya da yaratıcının sığ gerçeklikleri yüzeysel, donuk algılarıyla olduğu gibi aktarmayan aksine bunun yerine ekspresif nesnelere ve parlak imajların aşırı tutkulu duygularla birleştirdiğini çok iyi bildiğini ve uyguladığını görmekteyiz. Şiddetli parlak renkler, dokuların resimlerine getirdiği kazanımların bilincindedir. Formların yapısal çözümlenmeleri, primitif yorumlar, deformasyon, doğal olmayan derinlikler, engelleme, gerçekliği saran sarmalayan değiştirme ve nesnel değerler yerine olgusal gelişmeleri be-timlemenin dönemin resim anlayışına büyük anlamlar kazandırdığını da bilmekte; yapıtlarına bu düşünceyi katarak farklılaşmakta ve özgünleşmektedir.

Alman ekspresyonist ressamın hareketi 20. yüzyılın ilk yarısında (1905–1945), genellikle, çoğunlukla Die Brücke (The Bridge) ve Der Blaue Reiter (The Blue Rider) çevresinde toplanan iki ressam grubu olduğunu da ancak Almanya'ya gittikten sonra öğrenmiş olmalıdır. Almanya ve Avusturya'da geçirdiği gelişimleri de burada bilgileri arasına katmıştır.

İkinci ve daha da önemli olan soru; Türk ressamı, diğer ülkelerin sanatçıları gibi, dünya resim sanatı içinde var olmak, evrensel değerler yaratmak için nasıl bir yöntem ve düşünce sistemi geliştirdikleri olmalıdır. Yurt dışına gitmelerinin ana hedefi dünya sanatı içinde varlıklarını kanıtlamaya yönelik midir?

Tartışmaya açtığımız bu sorular Türk resminin hangi düşünce sistemi içinde geliştiği ve hangi estetik değerleri taşıdığı gerçeğini ortaya çıkarmaya yönelik yeni inceleme alanları yaratacaktır.

Bu aşamada, Türk resim sanatını irdelemeye yönelik tartışmaların öncü incelemesi olarak Ali Avni Çelebi'nin özellikle Münih döneminde Hans Hofmann atölyesinde edindiği biçimsel gelişimi ele almak, dünyaya açık bir düşünce adamı olan Hofmann'ın sanatsal gelişimi ile içe dönük bir sanatçı yetenek olan Ali Çelebi'nin sanatçı kimliğinin oluşumunu açıklayacaktır. Batılı bir ressam olan ve yaşamı evrensel düşünce sistemine açık olarak yetişen Atölye öğretmeni Hofmann'ın yaşamının hedefleriyle, Doğulu düşünce sistemi içinde yaşayan ve düşünce alanları bu doğrultuda yapılanan Çelebi'nin sanatını geliştirme hedeflerini belirlenecektir. Bu iki sanatçının sanatını belirleyen estetik değerler karşılaştırmalı olarak incelenecek ve bu bağlamda, bu iki sanatçının aralarındaki zaman farklılığı saklı tutularak, dünya sanatı tarihini algılamaları irdelenecektir.

Ali Avni Çelebi 1918 yılında Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlisi'nde resim bölümü öğrencisidir. Henüz 14 yaşındadır.¹ Ressam olma tutkusu içinde devam ettiği Sanayi-i Nefise Mekteb-i Ali'si de Hikmet Onat ve Çallı atölyelerinde gördüğü öğrenim, İstanbul'un işgal yıllarında bir binadan öbürüne taşınmak zorunda bırakılarak göçebe konumuna getirilen dönemde gerçekleşir (Giray, 1997, s. 27).

Çelebi'nin yaşamını aydınlatacak bilgiyi elde etmek için Hofmann'ın yaşamını ana çizgileriyle açıklamak, hem yanıltıcı ön bilgileri yeniden gözden geçirerek doğrularını yerine koymak, hem de dönemi bir Alman ressamın hayatının izinde yeniden anlamak adına yararlı olacaktır.

¹ Ali Avni Çelebi Bağdat maktuculuğundan emekli, döneminin aydınlarından Suphi Bey ve Raziye Hanım'ın on iki çocuklarının dokuzuncusu olarak 1904 yılında İstanbul'da dünyaya gelir. Saygın bir Osmanlı ailesinden gelmektedir (Giray 1997, s. 92). Ahmet Suphi Bey, Bağdat mektupçuluğu görevini sürdürürken sanata ve İstanbul'da yaşanan sanat olaylarına da yakın bir ilgi duymaktadır. İstanbul'da kültürel olayları yakından izlediği için bulunduğu toplumun entelektüel kişilerle yakın ilişkiler içindedir. Çelebi'nin resim yeteneği çocukluk yıllarından başlayarak ailesi ve çevresinin ilgisini çeker: Çelebi'nin "Babamın sanata karşı büyük ilgisi vardı. Benim güzel sanatlara yönelmeme yardımcı oldu" açıklaması yaşadığı ailenin kültürel yapısını belirler. Sanata karşı büyük bir ilgi duyan babası, Çelebi'nin yeteneğinin öğrenimle pekiştirilmesini gerçekleştirmek amacıyla Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlisi'ne girmesine önyak olur.

Hans Hofmann, 1898 Münih'te, Moritz Heymann'ın sanat okuluna girer ve bu atölyede resim yapmaya başlar ve burada Jules Pacin'le tanışır.² Sonraki dört yıl boyunca, Bulgar saray ressamı Nicola Michailow, Macar Károly Ferenczy ve Grimwald ve Berlin'den, onu İzlenimcilikle tanıştıran Willy Schwarz'la ve 1902 yılında daha önce Kandinsky'nin de çalıştığı Anton Abbé ile çalışır. Burada Ukraynalı ressam David Burluk'la tanışır. Willy Schwarz vasıtasıyla; 1904'ten 1914'e resim çalışmalarını finanse edecek ve Paris'te yaşamasını sağlayacak Berlinli koleksiyoncu, Philipp Freudenberg'le tanışır. 1914 yılında 1. Dünya Savaşı patlak verir. 1915 yılında fiziksel nedenlerden dolayı orduya alınmaması ve savaş yüzünden Freudenberg'in malî desteğinin kesilmesi nedeniyle, Hofmann öğretmenliğe geri döner. İlkbaharda, 'Hans Hofmann Güzel Sanatlar Okulu'nu açar. Karısının Gabriele Münter'le olan arkadaşlığı vasıtasıyla, savaş boyunca korunmak üzere, Hofmann'a, Kandinsky'nin çok sayıda erken dönem eseri emanet edilir. (Hofmann ve Kandinsky hiç karşılaşmazlar). Hofmann sanat çevresinin içindedir, özel öğrenciler yetiştirmekte ve dönemin ressamlarını yakından tanımaktadır.

Hofmann'ın sanat yaşamını okurken bir yandan da Hofmann ve Ali Avni Çelebi arasında 24 yaş farkını göz önünde tutarak sanat hayatlarının olanaklarını karşılaştıran bir sistem içinde yürüyelim:

Hofmann Sanat öğretimine başladığında 18 yaşındadır, hayat deneyimi çalışma alanında pekişmiştir ve sanatçı olma kararlılığı içinde bu yola yönelmiş ve kendisine uygun atölye seçimini inceleyerek ve sanat çevresinin içinde sanatını biçimlendirecek olan atölyeleri dolaşmaktadır. Çelebi ise 14 yaşında sanata olan tutkusunu pekiştirmek için Sanayi-i Nefise Mekteb-i Âlisi'ne girer. Başka bir atölye seçmek olanağı da yoktur. İstanbul'da yaşadığı için bu yılların koşullarına uyarlı olarak sanatçı olma ve büyük sergiler açarak sanat piyasasında var olmak düşüncesi ondan çok uzaktır.

Çelebi resim anlayışına derinlikler kazandıracak olan yeni bilgilere ulaşabilmek ve teknik donanımını pekiştirmek amacıyla 22 Mayıs 1922 tarihinde bireysel olanaklarıyla Münih'e gider.

Üç ay Moritz Heymann'nın özel okuluna devam eder. Hocası Hofmann'ın da sanat öğrenimine bu atölyede başlamış olması ilginç bir rastlantı olmalıdır. Çelebi, daha sonra Münih Güzel Sanatlar Akademisi'ne girer. Bu Akademi'de Gröber atölyesine katılır. Bir sömestr devam ettiği Münih Akademisi bu atölyeden, Gröber'in akademik kurallara katı bağlılığı ve yeni sanat eğilimlerine olanak tanımayan eğitim sistemi Çelebi'nin sanat anlayışına ters geldiği için ayrılır (Giray, 2008, s. 21).

² Hans Hofmann, 21 Mart 1880 yılında, Theodor ve Franziska Hofmann'ın oğlu olarak, Wissenburg, Bavyera, Almanya'da doğar. 1886 yılında aile, Theodor Hofmann'ın bakanlık görevlisi olması nedeniyle Münih'e taşınır. Gymnasium'da, Hans, matematik, bilim ve müziğe ilgisini geliştirir. Keman, piyano, org çalmaya ve çizim yapmaya başlar. 1896 yılında babasının yardımıyla, onun çalıştığı bakanlıkta bir kâtiplik işi bulur. Matematik bilgisini geliştirir ve elektromanyetik hesap makinesini de kapsayan bir dizi bilimsel buluş yapmaya çalışır (Hunter, 2002, s.9).

Ali Avni Çelebi Almanya'ya giderken sanat anlayışını geliştirebileceği atölye ve okulları hakkında bir ön bilgiye sahip değildir. Kendisine uygun bir atölye belirleyip hazırlıklı olarak Almanya'ya gitmek yerine, çalışacağı mekânı ve hocayı yerinde araştırıp bulmak zorunda kalacaktır.

Gidebileceği atölye ve okulların varlığını ancak sınama yanılma yöntemiyle öğrenecektir. On sekiz yaşında bir Türk delikanlısının Almanya'da, yabancı bir çevrede duyduğu yalnızlığa atölye uyumsuzlukları tetiklemektedir. Çelebi bireysel duyarlığına uygun özgürce çalışabileceği bir çalışma ortamının titiz arayışını yalnızca sezgilerine dayalı olarak sürdürmektedir. Kısa bir zaman içinde edindiği atölye deneyimleri arasından bir seçenek yapması gerekir.

Mahir Tomruk'un önerisiyle katıldığı Hans Hofmann atölyesinde de ancak iki ay çalışır. Hofmann ve atölyesiyle ilk tanışması böylece gerçekleşmiş olur. Bu kez ekonomik yetersizlikler nedeniyle Berlin'de aile dostlarının yanına gitmek zorunda kalır. Berlin Güzel Sanatlar Akademisi Klever atölyesinde çalışmaya başlar. Atölye öğretmeni Profesör Klever'in öğretim sistemi içinde de kendini yabancı hisseder ve bu sistemle sanat anlayışını pekiştiremeyeceği kararını alarak bu Akademi'den ayrılır. Çelebi Klever'in atölyesini terk edişini, sanat ve estetik duyarlık olarak alt bilgisinin yalnızca teknik bilgilenmelere açık olduğunu yansıtan şu satırlarla açıklar: "Hocam desen bakımından başarılı bir kişi olmasına rağmen pentür yönünden pek duyarlı değildi" (Kıral, 1980, s. 24; Gültekin, 1984, s. 8).

Ali Avni Çelebi'nin Münih ve Berlin arasında kendisine çalışabileceği resim atölyesi arama eylemi 1922 yılının kış aylarında Münih'te, 40 Georgen Strasse'de Hans Hofmann Güzel Sanatlar Okulu'na girmeye karar vermesiyle son bulur. Çelebi, bireysel duyarlığına, sanat anlayışına, kişiliğine en uygun bulunduğu çalışma mekânının Münih ve Hans Hofmann atölyesi olduğuna sezgileriyle karar verecektir. Hofmann ise özellikle 1921 yılından başlayarak Amerikalı öğrencilerin çoğunlukta olduğu okulunda resim öğretmektedir ve Avrupa'nın birçok kentinde açtığı yaz okullarında da resim dersleri vermeyi sürdürmektedir. Avrupa'nın güney sahillerinin ve Fransız kıyı şeridinin gözde sayfiyelerinde de yaz resim kursları açar.³

Çelebi, Hofmann okulunun Münih'te en iyi çalışan ve sanat dünyasına yeni isimler kazandıran öğretim sistemiyle tanındığını sonradan, içinde çalışmaya başladığında fark edecektir.

Hofmann ve Çelebi'nin sanat biçemi seçkinde ilk adımlar ilk öğretiler konusunda ortak noktaları her iki sanatçının da öğretim sitemlerinin ilk aşamasının Empresyonizm hareketini izleyen sanatçılar çevresinde başlamasıdır. Hans Hofmann uzun yıllar resim atölyesi öğretmenliği yaparak dünya sanatına pek çok ressam yetiştirmekle kalmayacak, aynı zamanda resimleriyle de Soyut Ekspresyonizmin kurucuları arasında yer alacaktır.

³ 1919 yılında, Hofmann, Murnau'da bir yaz resim kursu düzenler. Bunu, takip eden yazlarda; 1920'de Herrsching, 1921'de Seefeld, 1922'de Hechendorf ve 1923'te Tegernsee üzerindeki Gmund'da bu resim kursları devam eder. 1921 yılında Amerikalı Vaclav Vytlačil ve Ernest Thurn, Hofmann okulunu keşfederler ve Cameron Booth, Worth Ryder, Wolfgang Paalen, Glenn Wessels, Louise Nevelson, Carl Holty, Alfred Jensen ve Ludwig Sander'in de aralarında bulunduğu yabancı öğrencilerin okula katılmaları konusunda teşvik ederler.

Özellikle yurt dışından gelen öğrencilerin katıldığı Hofmann okulunda Ali Avni Çelebi resim öğrenimini pekiştirir. İşte Ali Avni Çelebi'nin resim öğretimini Zeki Kocamemi ile birlikte paylaştığı atölyenin o yıllardaki yapısı bu özellikleri taşımaktadır. Hofmann Atölyesinde geçirdiği çalışma süreci içinde Çelebi dünyanın birçok yerinden bu okula katılan ressamların arasında olmasına karşın dostluklar edinip, sanatçı buluşmaları ve dayanışmalarından uzak durmasının nedenini, yalnızca Almancaya vakıf olamamakla açıklamak yetersizdir. Kapalı toplumsal yapı içinde geçirdiği yaşamının çekingен kimliği sanatçı iletişimini kuramasının temel nedeni olacak, dünya sanatçıları içinde olmasına karşın dostluklar kurup ilerleyen yıllarda farklı coğrafyalarda sergiler açmayı ve ortak sergiler katılmayı ve sanat üzerinde düşünceler geliştirmeyi düşünmeyecektir.

Çelebi için önemli olan yalnızca, Hofmann ve Sanat Okulu'nun uyguladığı programdır. Hofmann'ın, Kübizmin analitik çözümlenmeye dayalı kuramını geliştiren öğretim programı ile avant-garde kimliği taşıyan bu okul Soyut Ekspresyonizmin de temellerini atmaktadır. Özellikle figür ve peyzaj resimleri üzerinde analitik kübizm araştırmalarını geliştiren Hofmann, yeni yetişen ressamlar için insan vücudunun analitik çözümlenmesi üzerinde yoğunlaşan özel bir programla eğitir. Ali Avni Çelebi, Hofmann'ın analitik Kübizm ve Soyut Ekspresyonizm temelli öğretisi içinde yeni bir sanat anlayışı kazanmaya başlar. Hofmann'ın sanat öğretisini kavramıştır ve onun atölyesinde öğrenim görmek istediği sanatçı kimliğine sahip olduğundan da emindir (Karaesmen, 1980, s. 27): "Kuramsal resim bilgisi, sanat kültürü, eğitici gücü bakımından 1915-1920 yıllarının, Alman Ekspresyonizminin en güçlü uygulayıcılarından biriydi."

Çelebi, Hofmann atölyesinde elde ettiği teknik beceri ve temel kuramsal bilgileri sanat anlayışıyla bütünleştirerek önemli resimler üretmeye başlar. 1926 yılında ilk büyük ve önemli yapıtı olan "Vitrin" adlı tablosunu gerçekleştirir. Bu resim, Çelebi'nin edindiği sanat biçiminin gelişimini ve bu donanımın sanatına yansıyan değerlerini belirler.

Çelebi, bu sanat biçimini kazandığı Hofmann'ı ve onun atölyesinde uygulanan eğitim sistemi ile ilgili izlenimlerini şu satırlarla dile getirir:

Hofmann'ın Akademisinde, portre, kompozisyon ve gece kurlarının atölyeleri vardı. Kendisi centilmen, çok da kuvvetli, kudretli bir kimseydi. Yalnız onun pentürünü biraz yadırgadım... Hırçın tuşları vardı... Tezat halinde; kontrastlı olarak... Hayat bunu icap ettiriyor. Çünkü hayat bundan ibarettir." derdi. Müzik de vardır bu çizgilerin ahengi, inşai, karakteri, atmosferinde. Bütün bunları göz önüne alır, eserini öylece kompoze ederdi. Pentür konstrüksiyon üzerine eklenmeli... Tıpkı şöyle: Fizikman bir kimse güzel olur. Bir de makyaj yapılır. Makyajı pentürdür... Fizikman konstrüksiyonun yerinde olması lazım. Hofmann, Picasso ve Matisse'in arkadaşıydı. Onlarla beraber çalışmıştı. Tabii, resimlerinde kendi ayrı şahsiyeti vardı (Tanaltay, 1986, s. 24-26).

Bu açıklamalar Ali Çelebi'nin Hofmann'ın sanat anlayışına yansıyan biçimsel değerleri yalnızca sezgisel yaklaşımlarla, plastik değerleri sezgisel dürtülerle anlayıp çözümlendiğini kanıtlamaktadır.

Bu aşamada, 1927 yılında, Ali Avni Çelebi'ye 'yurda dön' çağrısı içeren bir belge gelir. Aradığı bütün özellikleri bulduğu Hofmann atölyesinde, sanatının önemli gelişmelerini yapılandırdığı bir dönemde bu belgeyi alması Çelebi için üzücü olur:

"Yurda dön bildirisini bir yaz öğleninde aldım. Güneşli dünya birden karardı. Daha yapacak ve öğrenecek çok şey vardı" (Kıral, 1980, s. 18-19).

Bu çağrı geldiği sıralarda Hofmann, atölyesinde başarılarıyla sivrilen Çelebi'ye asistanlık önerir. Ancak Çelebi sanatçı yaşamının büyük şansı olabilecek bu öneriyi geri çevirmek zorunda kalır. Devlet bursunun karşılığı olan zorunlu hizmet'e çağrılması, onu korkutur ve kalıp bursunu borçlanma seçeneğini bile düşünemeyecek kadar cesareti olmadığı için Çelebi Hofmann'ın asistanlık önerisini değerlendiremez: "Hofmann'ın yanında kalamazdım. Çünkü devlet hesabına okuyordum. 1927 yılında gelen bildiri uyarınca geri dönmemiz gerekiyordu."⁴

Hofmann 24 yaşından başlayarak Birinci Dünya Savaşı'nın başlangıç yıllarına kadar çalışmalarını toplayan ve rahat yaşamasını gerçekleştiren bir koleksiyonere sahiptir. Ali Çelebi ise Avrupa'dan yurda döndüğünde toplu sergilere katılacak ve anlaşılamanın, kıskançlık kıskacılarının sarmaladığı yeni yeni gelişmeye yüz tutan sığ sanat ortamında var olma çabasına girişecek üstelik de Konya'ya resim öğretmeni olarak atanacaktır.

Geçirdiği öğrenim süreci Çelebi'nin sanatına büyük katkılar sağlamış ve Figüratif Ekspresyonizmi sezgileriyle de olsa çözümlenmiştir. İstanbul'a döndüğü zaman açılan toplu sergilere verdiği resimleri bu yenilikçi tavrını ortaya koymakla kalmayacak resim sanatımıza yeni arayışların düşünsel altyapı ile katılacağı gerçeğini getirecektir.

1927 yılında İstanbul'da açılan Galatasaray sergisi Türk resmi için bir milat olarak gösterilir. Başlangıcın tanımı Modernizm ve bu tanımı işaretleyen resim Ali Avni Çelebi'nin "Vitrin" adlı yapıtıdır. "Vitrin" resmi izleyenleri şaşırtır. Ali Avni Çelebi'nin 1926 yılında ürettiği "Vitrin" resmi, Türkiye Cumhuriyeti'nin çağdaş sanat anlayışına yeni boyutlar katan evrensel düzeniyle sanatçının gelişen sanat biçimini ortaya koymaktadır ve güçlü sanat anlayışının göstergesidir.

Bir resmin yarattığı hareket, ilk adımlarını aramakta olan resim sanatımıza biçem ve sanat kavramları üzerinde gelişen yeni bakış açıları ve estetik değerleriyle yeni okuma programlarını getirecektir. Bu gerçekten de inanılmaz bir etkidir. Toplumun, yazarların ve sanatla özel olarak ilgilenen bireylerin Asker ressamların bilinen ve sergilenen yapıtları aracılığıyla, Romantizm, Natüralizm ve Oryantalizmle buluşmaları, Çallı kuşağının toplu olarak açtıkları sergilerinde Ekspresyonizmle karşılaşmaları sessiz sedasız ve kabullenmelerle algılanır. Çelebi'nin "Vitrin" resmi Türk resim dünyasında şok etkisi yaratır. "Vitrin" resmiyle, sert geometrik çizgileriyle Figüratif Ekspresyonizmin örnekleriyle karşı karşıya gelmek do-

⁴ Kıymet Giray: Ali Çelebi ile söyleşi. 10 Temmuz 1981, Fındıkzade Ali Çelebi Evi. İstanbul.

ğal olarak izleyici üzerinde şok yaratacaktır. Bu gerçekliğin altında resim sanatımızın kendi kapalı kutusu içinde algılanma gerçekliği yatar. Resim algısı doğa kesitiyle sınırlı, akım ve kuram hakkındaki bilgilenmelerden de çok uzaktadır.

Çelebi'nin biçeminin yarattığı yenilik hareketinin gizemini araştıran ve resimlerini çözümlemeye çalışan ressamlar, bir daha eskisi gibi düşünüp resim yapamayacakları gerçeğiyle yüzleşmek zorunda kalırlar. Bu gerçekle yüzleşmeleri, yenilik ve yenileşme arayışlarının estetik kavramlarını çözmeleri anlamına geldiği için büyük bir önem taşıyacaktır.

Türk ressamları bu aşamada yeni yaratılar yapmak için yeni arayışlar ve yeni düşünce yapıları peşine düşmelerinin gerekliliğini kavrayacaklardır. Çözümü de yalnızca çalışmalarını geliştirecek biçemlerini belirleyecek, estetik değerlerini pekiştirecek alan olarak belirledikleri seçilmesi gerekli olan atölye ne olmalıdır' üzerine kuracaklardır.

"Vitrin" resmi metropollerin kalabalık sokaklarında hızla akıp giden yaşamdan alınan bir kesittir. Konuyla Çelebi'nin kurduğu ilişki, Türk resim sanatına kent resimleriyle ilgili kesitleri getiren ilk uygulama olduğu için ayrıcalıklı bir önem taşır. Geçip gitme eylemi içinde anlık bir beğenin tuvale yansımalarıdır bu resim. Algının anlık gösterimidir. Programını aksatmadan hızla yoluna devam eden kadın, resmin zaman içinde sürekliliğini vurgular. Vitrindeki elbiseyle kurduğu ilgi, resimde zaman kavramına ikinci bir aşamanın katıldığını belirler. Beğenin isteme dönüşmesini gerçekleştirecek bu aşama, yeniden buraya döneceğini ve bu kez önünde durulup inceleneceğini ve hatta mekânın içine girilip bu elbiseden edineceğini, belki de satın alınacağını düşündürür. Bu zaman akışını kurgulayan resimsel anlatım Türk resminde ilk kez zaman-mekân-sürekliliği irdeleyen estetik duyarlılığı işaretler. Ali Avni Çelebi'nin resimlerinin Almanya'da geçirdiği çalışma sürecinde düşünsel derinlikler kazandığını ve bu gelişimin onun yapıtlarını farklı bir estetik görüşe ulaştırdığını kanıtlar (Giray, 2008, s. 52-53).

Algılama ve yorumlama çabası içinde, sanatçıların, toplumun ve yazarların "Vitrin" resmiyle kuruldukları ilgi 1927 yılı boyunca sürer. 1928 yılında açılan sergiler izleyiciyi beklenen sonuçlarla yüz yüze getirir.

Resim sanatımızın başlama noktası geçilmiş, yeni gelişmeler beklenmeye başlanmış ve yaşanan yüzyılın çağdaş sanatının içinde var olma bilinci uyanmaya başlamıştır. Ali Çelebi'nin sanat anlayışının ekspresyonist ve fütürist eğilimleri Almanya öğretimine koşut araştırmaların tuvale yansımaları olarak "Vitrin" resminin ortaya çıkmasını gerçekleştirmiştir. Bu uyanışın ve sanat ve biçemleri konusunda bilincin açılmaya başladığı noktada, okuma ve araştırma hamlesinin ilk aşaması yaşanmaktadır. Bu başlangıç evresinde karşılaşılan Çelebi, resim sanatının estetik değerlerinin beklentilerine yeni ufuklar açma görevini üstlenecektir.

Ali Çelebi'nin Münih'te ürettiği "Vitrin" resmi konu seçkisi açısından Macke'nin "Vitrin" (Görsel 3) resimleriyle kesişmesi, sanatçının farklı estetik seçkileri tanıdığını, irdeleyip özümsemediğini göstermektedir. Macke'nin Delaunay'dan edindiği kazanımlarla ürettiği bu resimlerin incelemesini yapan Çelebi, bireysel duyarlığına yakın duran bu konuyu öznel bir yorumla sanatına kazandırır.⁵



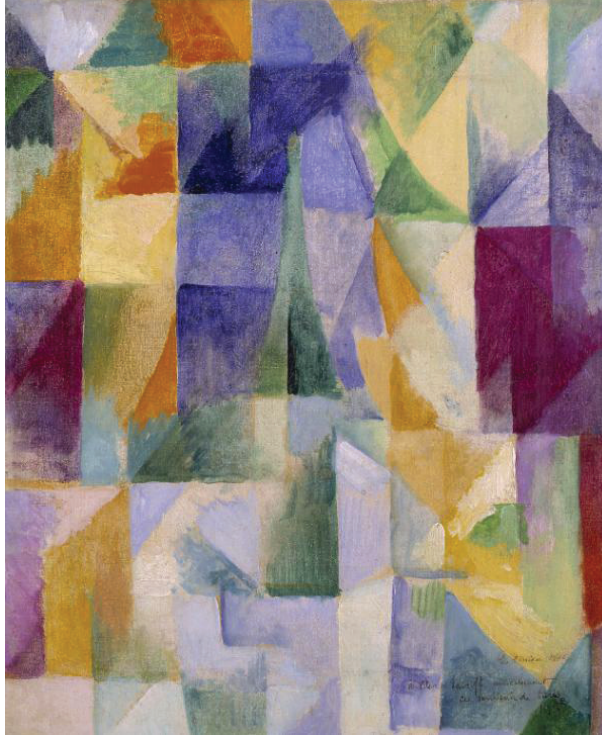
Görsel 3. Auguste Macke, 1913, Vitrin / Vitrine. ReproArte. Erişim: 07.12.2016, <https://reproarte.com/fr/artistes/all/august-macke>

Ali Avni Çelebi, Macke ve sanatı hakkında ilk bilgileri atölye öğretmeni Hans Hofmann'dan edinecektir. Hans Hofmann yakın arkadaşı olan Delanuy'ın resimlerini yakından tanımaktadır ve Delanuy'ın "Pencere" (Görsel 4) resimleri ve bu resimlerin Alman Ekspresyonizmine kaynaklık etmesi gerçeğinin bilincindedir.

Çelebi ve Macke arasında belirlenen ortak duyarlık kent içinde süre giden yaşamı tuvallerine aktarma istemiyle başlar. Macke'nin "Vitrin" resimleri tüketim merkezleri olan ticaret bulvarlarının dükkânlarını izleyen kadınları konu alması Çelebi'nin ilgisini bu konuya yöneltmiş olmalıdır.

Ancak, Çelebi'nin kent yaşamının ruhunu yansıtan kalabalık caddelerde süren yaşamın hızını kazandırdığı an resimlerinin figüratif ekspresyonlarını yüklediği "Vitrin" resmi onun

⁵ Macke 1913 ve 1914 yıllarını kapsamına alan dönem içinde "Moda Dükkânı", "Moda Vitrini" gibi adlar taşıyan bir seri resme imza atacaktır. Başlangıçta Delaunay'ın Analitik Kübizmin yoğun etkisini taşıyan bu yapıtlar kendi içinde gelişirken Macke'nin geometrik soyut ekspresyon resimlerine dönüşecektir (Meseure, 2000, s. 60-63).



Görsel 4. Robert Delaunay, 1913, Eşzamanlı Açılan Pencereleler (Birinci Bölüm, Üçüncü Motif) / Windows Open Simultaneously (First Part, Third Motif). Tate. Erişim: 07.12.2016, <http://www.tate.org.uk/art/artists/robert-delaunay-992>

özgün sanat anlayışını belirler. Çelebi'nin, yaşamın hızını yakalayan aktarımı, öznel sanat anlayışının temel niteliğini oluştururken Macke'nin statik figürlerle vurgulanan durağanlığı tam bir karşıtlık oluşturacaktır.

Ali Avni Çelebi'nin Konya'da ve daha sonra da İstanbul'da yaptığı resimler de "Vitrin" kadar, belki de daha fazla şaşırtıcıdır. Ali Çelebi'nin 1928 yılına tarihlenen "Maskeli Balo" adlı yapıtı, sanatçının metropol yaşamına ilişkin gözlemlerinin derinliğini sanat tarihi içinde var olan örneklerinin izinden geliştirdiği yerel ve öznel yaklaşımlarla ulaştığı boyutlarla Türk resim sanatına kattığı öncü atılımları kanıtlar.

"Maskeli Balo" hakkında yaptığımız bir söyleşide, kendi deyişiyle, Almanya Münih'te faşinglerden edindiği izlenimler üzerine kurduğu bu kompozisyon, Çelebi'nin Münih'te geçirdiği süreç içinde kent yaşamından edindiği gözlemlerin tuvale yansımadır. Önemlisi, Ali Avni Çelebi'nin "Maskeli Balo"sunu Almanya'da savaş öncesi yıllarda başlayıp savaş sırasında ve özellikle de sonrasında yaygınlaşan Jazz Band olarak adlandırılan gece kulüplerini tanımlar (Giray, 2008, s. 62-71).

“Maskeli Balo” konusal anlatımıyla Türk resminin ilk cesur örneğini sunmakla kalmaz aynı zamanda resimsel değerleriyle de Çelebi’nin resim sanatımıza kazandırdığı öncü tavır belirler. Kompozisyon düzeni, figüratif deformasyonların yarattığı ekspresyonist biçemi, hızı, hareketi tetikleyen fütürist yaklaşımla Çelebi’nin sanatının kazandığı değerleri dönemin sanat ve estetik algılamasını sergileyerek tanıtır;

1928 yılında⁶ Türk Ocağı sergisini gezenlerin dikkatini çeken tablo, Ali Çelebi’nin “Maskeli Balo”suydu. Münih’teki çalışmaları sırasında yaptığı⁷ bu büyük resimle Ali Çelebi, Türk sanatını kökünden sarsacak canlı bir görüş, bir teknik getiriyordu. Hiçbir ressamımız bu yıla kadar böyle bir konuyu ele alıp canlandırmamıştı. Çeşitli karnaval giysilerine bürünmüş, maskeli, külahlı, form şapkalı eğlenen kadın ve erkekler yeşilimsi bir tahta perde önünde oynuyor, ön planda bir kadın çıplaklığının sağlam yapısını seriyordu.

Ali Avni Çelebi’nin “Maskeli Balo” resmini Münih’ten çok uzakta, Anadolu’nun ortasında, Konya’da yapması ilginçtir. Çelebi 1932 yılında Almanya’ya Hofmann’ın yanına gittiği zaman, “Maskeli Balo” Müstakillerin 1929 sergilerinde sergilenmiş durumdadır. Bu bağlamda Çelebi’nin “Maskeli Balo” adlı resmini Otto Dix’in “Metropolis” (Triptik 1927–1928) adlı triptik çalışmasının orta bölümünde yer alan “Jazz-Bant” resmiyle karşılaştırmamız gerekmektedir (Görsel 5). Bu iki resmin yapım tarihi aynı yılları kapsamaktadır.



Görsel 5. Otto Dix, 1927-28, Metropolis / Metropolis.

Utopia/Dystopia. Erişim: 07.12.2016, <https://utopiadystopiawwi.wordpress.com/new-objectivity/otto-dix/metropolis/>

⁶ Berk bu bölümde İstanbul Çağaloğlu Türkocağı Sergi salonunda açılan serginin tarihini 1928 olarak belirtir. Bu hata büyük bir olasılıkla yanlış yazılım sonucu gerçekleşmiştir (Berk ve Gezer, 1973, s. 43).

⁷ Berk bu açıklamada Maskeli Balo resminin Münih’te yapıldığını belirtmektedir. Oysa Maskeli Balo resmi Ali Avni Çelebi’nin Konya’da görev yaptığı 1928 yılında yapılmıştır (Berk ve Gezer, 1973, s. 43).

Ali Avni Çelebi Otto Dix'in sergisini görmüş olabilir mi? Otto Dix'in ilk toplu sergisi 1926 yılında Berlin'de Galerie Nierendorf'da gerçekleşir. Ali Çelebi bu tarihte Münih'tedir ve Dix'in "Metropolis" resmi henüz yapılmamış olduğu için bu sergide yer almaz. Çelebi'nin sergiyi görmüş olması olanaksız olduğu gibi "Metropolis" resimle ilgili basına bir görsel yansıması da olanaksızdır.* Çelebi "Maskeli Balo" adını resmini Otto Dix'in yapıtından habersiz olarak bilinçli olarak kendi seçkisiyle gerçekleştirmiştir (Giray, 2008, s. 71).

Aynı yıllarda farklı ülkelerde bulunan sanatçıların aynı konuyu betimleyen resimlere benzer değerlere ulaşılması doğal olarak çok şaşırtıcıdır. Bireysel sanat anlayışlarıyla örtüşen konu aktarımlarının sanat yapıtına dönüşüm süreci içinde, iletişimleri olmayan iki ressamın kesişmesi ilginçtir. Ancak her iki sanatçının da birbirlerinin resimlerini görme olanakları, dönemin iletişim koşullarına savaş öncesinin yaşamsal geriliminin olumsuzlukları da yansıdığı için olanaksız görünmektedir. Bu durumda Otto Dix'in ve Ali Avni Çelebi'nin birbirlerinin yapıtlarından etkilenmiş olmaları var sayımı, farklı coğrafyalar, farklı toplumsal gerçekler, farklı kültürler bağlamında gelişen habersizlikler ve ulaşılamazlıklar nedeniyle olanaklı görünmektedir.

Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin Ankara ve İstanbul sergilerinde "Maskeli Balo" bu anlayışın devamlılık göstereceğini kanıtlayan duruşuyla dikkati çeker. Resmin plastik yapısı, konusu üzerinde gelişen tartışmalar Türk resim sanatının arayışlarını yeni boyutlara taşır. Resmin tartışılması sanıldığından da önemli gelişmelere neden olur. Resmin ne anlama geldiğini, duyarlılığı, konu seçkisi ve biçemi üzerinde yoğunlaşan düşünceler, yeni biçemlere ve yeni görüşlere, farklı konulara eğilimin gerekliliğini ortaya koyar. Böylece Türk ressamları sanat üzerinde inceleme, araştırma yapmak ve yeni anlatım yöntemleri bulmak durumunda kalırlar.

Konu seçiminin cesur ve radikal duruşu, mekânın ve içinde yaşananların çarpıcı bir gerçeklikle yansıtılmasıyla vurgulanır ve öncü bir ressamın cesaretli seçkisini gözler önüne serer.

Türk resim sanatının gelişim çizgisi içinde ilk kez bir bar resmi, açık seçik ve çarpıcı bir yorumla sergilenmektedir. Balo salonları ve eğlence anı, Çallı'nın resimlerinde rastladığımız balo resimlerinden çok farklıdır ve izleyiciyi, içe kapalı, çok saklı, gizli bir eğlence anına aniden ve habersizce tanık etmektedir.

Metropol yaşamının gece eğlencelerini konu alan yapıtlar arasında yer alan Nolde'nin çalışmalarını kent nesnelliğine açılan bir yeni tavır olarak belirir ve aynı zamanda da Alman Ekspresyonizminin konusal seçkisine katılan kent ve kentin sorunlarına yeniden bakışa

* Dix, 1926 ve 1930 yılları arasında Dresden Güzel Sanatlar Akademisinde çalışmaktadır. 1932 yılından başlayarak Nazi güçleri Dix'in yapıtlarını 'dejenere sanat' olarak ilan eder ve sergi açmasına engel olurlar. Bu nedenle de Metropolis resminin bu yıllarda sergi yoluyla tanıtımı gerçekleşmez. Bu süreç 1938'li yıllara kadar süren Dix resimlerini toplama ve tahrip etme hareketine dönüşür (Karcher,1988, s.175).

atılım kazandırır.⁹ Nolde ile karşılaştığımızda, Çelebi'nin "Maskeli Balo"suyla örtüşen değerlerden uzak olduğu izlenir ancak oraya çıkan gerçek Çelebi'nin Münih yıllarında sanatçılar, yapıtları ve Alman Ekspresyonizmine ilişkin sanat tarihi araştırmalarının kaynaklarını incelediğini belirlemesi önem taşır.

Çelebi'nin resminde, sağ bölümde bağdaş kurmuş çıplak erkek figürünün kucağında, başına doladığı eliyle yüzünü kapatarak sere serpe yatan çıplak, eğlencenin gizliliğinin nedenini belirler. Bu resmi dikkatle incelediğimde, resmin Çelebi ve Kocamemiği görsel olarak belgelediğini fark etmem, bu resim hakkında yeni bir değerlendirme yapmamı gerçekleştirdi. Sanatçı, Maskeli Balo resminde, Almanya'da birlikte Hofmann okuluna gittiği ve birlikte modernizm ve sanat üzerinde çalışmalar yapmış olduğu Kocamemi'yi ve kendisini konunun içinde resimlemiştir. Ön bölümde kendisini ve çevresini belgelediğini kanıtlayan düzenlemede, Ali Avni Çelebi iskambil kartlarını açmakta ve karşısında Kocamemi'nin kucağında çıplak yer almaktadır (Giray, 2008, s. 68). Figüratif anlatımlar beden dilinin ekspresyonla varsillaştırılmasını betimleyen estetik yaklaşımlar taşır. Özellikle önde uzanan çıplak, Jean-Auguste-Dominique Ingres'in "Türk Hamamı" adlı yapıtında, sol bölümde uzanan çıplakla benzer özellikler yansıtır (Görsel 6). Bu yaklaşım, Çelebi'nin sanat tarihi içinde yaptığı araştırmaları belgeler.

Ali Avni Çelebi'nin "Maskeli Balo" adlı resminde mahremiyet kavramı kadın üzerine kurulu bir değer olarak ele alınması Ali Avni Çelebi'nin geleneklere bağlı Osmanlı kimliğinin özelliklerini koruyan düşünce yapısını ortaya koyar. Kadınların maskeyle örtülen yüzlerine karşın erkekler yüzlerini açıkta bırakmak kararlılığı içindedir. Bu kararlı tavır, özellikle sol bölümde yer alan siyahî figürün elinde tuttuğu maskeyle de açıkça vurgulanır.

Türk resim sanatı Ali Çelebi resimleriyle yeni yorumlar, yeni atılımlarla ve yeni tartışmalarla tanışmaya devam eder. Ali Avni Çelebi resimlerinin en önemli estetik değeri hız kavramını yapıtlarında çözümlenmesi olmalıdır. Bu özelliği yansıtan en önemli yapıtlar arasında "Kelebek Yakalayan" yer alır (Görsel 7, 8). Yön değiştirerek uçup kaybolan keleklerin peşinde çılgınca koşuları belirleyen bu yapıtlar Çelebi'nin zaman ve hız bileşkelerini kesiş-tiren estetik duyarlılığını yansıtır ve biçimini besleyen kaynaklara göndermeler yapar. Kunt figürün hızın etkisini yansıtan deformatik yapısı Pablo Picasso'nun "Plajda Koşan İki Kadın" resminde görülen özelliklerin esinlerini taşır (Görsel 9).

Öncelikle, Çelebi, geçip gitme, koşarak uzaklaşma anında çevrenin algılanmasını çok çarpıcı bir başarıyla aktarır. Bu aktarım resimde anın ve geleceğe uzanan zamanın betimidir. Türk resminde ilk kez an ve zaman kavramları bir sanatçı tarafından incelenmekte ve resimsel anlatımlara konu olmaktadır. Kuşkusuz bu özellik Çelebi'nin Modernizmi başlatması gerçeğinin içinde yer alır.

⁹ Gece yaşamının çılgın eğlencelerini yansıtan resimler Alman ekspresyonistleri arasında Emil Nolde'nin Berlin döneminde gerçekleştirdiği çalışmalarda ortaya çıkar. Maskeler serisi / Mask Still Life, Sohpet (Gölgelerle) Conversation (With Shadows). Karşılaşmak (Dört Figürle) / Encounter (Four Figures) ve özellikle de Hadım Ağası ve Çıplaklar / Nudes and Eunuch (Keeper of the Harem) adlı yapıtları Nolde'nin 1911- 1912 yılları arasında Berlin gece kulüplerinde edindiği izlenimler sonrasında yaptığı resim serilerine yansır.



Görsel 6. Jean-Auguste-Dominique Ingres, 1862, Türk Hamamı / Turkish Bath. Louvre. Erişim: 16.12.2016, <http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/turkish-bath>. <http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/le-bain-turc>



Görsel 7. Ali Avni Çelebi, 1963, Kelebek Yakalayan. Sanat Tarihiçi. Erişim: 07.12.2016, <http://www.sanattarihci.com/ali-avni-celebi-tabloları/>
Görsel 8. Ali Avni Çelebi, 1963, Kelebek Yakalayan (Detay). Giray, Kıymet. (2008). *Ali Avni Çelebi*. İstanbul: Beşiktaş Belediyesi Beltaş Yayınları. s. 85.



Görsel 9. Pablo Picasso, 1922, Plajda Koşan İki Kadın (Yarış) / Two Women Running on The Beach (The Race). Pablo Picasso. Erişim: 07.12.2016, <http://www.pablocicasso.org/two-women-running-on-the-beach.jsp> http://art-picasso.com/1920_48.html

Koşma anında çevrede bulunan doğa ve mimarinin lekelerle dönüşmesi ve bu lekeler algısının sanatın tarihsel gelişimi içinden esinler taşıması da bu gerçekliğe yeni boyutlar katar. Lekelerin prizmal ışık kırılmaları Robert Delaunay'dan Macke'ye yansıyan özelliklerin Çelebi'ye ulaşan fütürist yorumunu belirler.

Bütün bu özellikler Ali Avni Çelebi'nin Avrupa resim sanatının gelişim çizgisi içinde Modernizmi belirleyen akımlar ve örnekler üzerinde yoğun incelemeler gerçekleştirdiğini ve sanatını bu incelemelerin üzerinde geliştirdiği biçimine dayandırdığı gösterir.

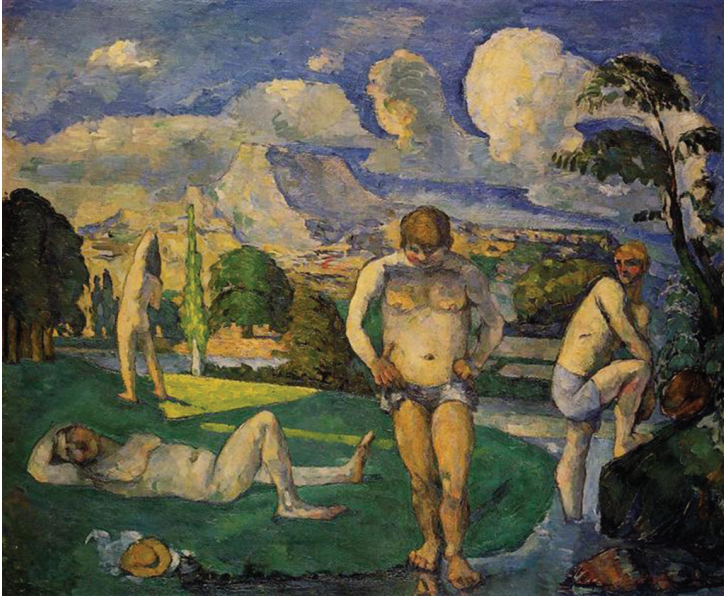
Ali Avni Çelebi'nin resimleri arasında "Hendrickje Bathing in a River." resmi de önemlidir. Çünkü Cézanne ve Picasso'nun yapıtlarına uluslararası ün katan bir konuyu irdelemektedir. Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606-1669) "Hendrickje Nehirde Yıkıyor" adlı resmi yapıldığı yüzyılın en radikal yapıtı olarak karşımıza çıkar (Görsel 10). Bu resimde yıkanan bir kadını habersizce gözlemlemek, dönemin resim sanatının konuları arasına cesur bir seçki olarak katılır ve sanatçının ününü yüzyıllara taşır.

Cézanne'nın yıkananlar serisi içinde yer alan resimleri de onun kompozisyon, geometrik resim kurgusu ve leke dağılımı, resimsel alan yaratma kuramının çözümlendiği örnekler arasında en göze çarpan ve üzerinde araştırmalar yapılan makaleler yazılan yapıtlardır.

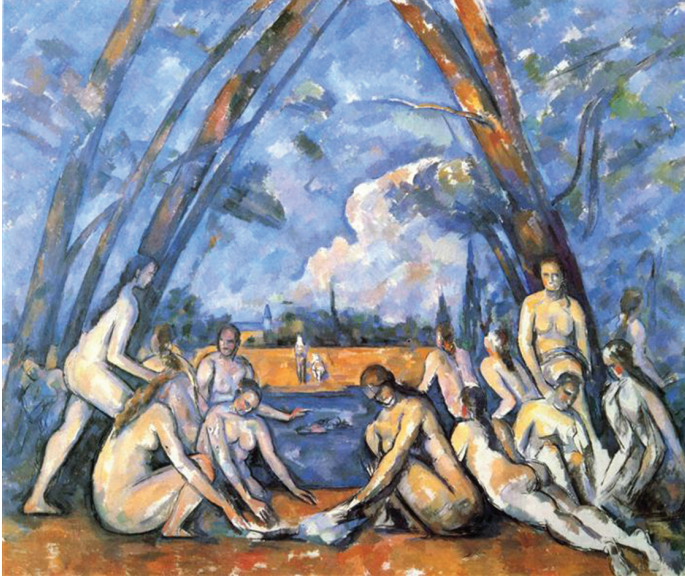
Paul Cezanne'nın "Yıkananlar Dinleniyor" (Görsel 11) ve "Büyük Yıkananlar" adlı resimleri (Görsel 12) modern sanatın yapıtları arasında yer alır. Pablo Picasso'nun yaptığı "Avignon'da Genç Kadınlar" (Görsel 13) Cézanne resminden yola çıkarak yaptığı ve Kübizmin çıkışını hazırlayan yapıtı da sanatçının biçim ve konu nedeniyle dünyanın en önemli resimlerinden birisi olur.



Görsel 10. Rembrandt Harmensz. van Rijn, 1654, Hendrickje Nehirde Yıkaniyor / Hendrickje Bathing in a River. National Gallery, London. Rembrandt Harmensz. van Rijn. Erişim: 16.12.2016, <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/rembrandt-a-woman-bathing-in-a-stream-hendrickje-stoffels>



Görsel 11. Paul Cezanne, 1875-1876, Yıkananlar Dinleniyor / Bathers at Rest. Paul Cezanne. Erişim: 16.12.2016, <http://www.artchive.com/artchive/C/cezanne/bathrest.jpg.html>



Görsel 12. Paul Cezanne, 1899-1906, Büyük Yıkananlar / The Large Bathers.
Paul Cezanne. Erişim: 08.12.2016, <http://www.artchive.com/artchive/C/cezanne/bathrest.jpg.html>



Görsel 13. Pablo Picasso, 1907, Avignon'lu Genç Kadınlar / The Young Ladies of Avignon.
Pablo Picasso. Erişim: 08.12.2016, <http://www.arthistoryarchive.com/arthistory/cubism/images/PabloPicasso-Les-Demoiselles-dAvignon-1907.jpg>

Bu bağlamda, dünya müzelerinin en seçkin resimleri olarak değerlendirilen “Yıkananlar” konusunu işleyen resimler döneminin biçem arayışlarına ve konu seçimine önemli etkiler yapar. Ali Avni Çelebi de Modern resim sanatının eğildiği “Yıkananlar” resimlerini inceleyecek ve bu konuyu ele alarak Türk hamam geleneği ile özleştirecek bir seri resim üretecektir.

Çelebi'nin yıkananların resimlerini kendi kültürel bağları ve yaşamının gerçekliklerini gündeme getiren estetik duyarlılıkla ortaya koyar. Bu bağlamda, Çelebi yıkananları, Türk kültürünün ve günlük yaşamının bir parçası olarak Türk hamamında resimler. Bu seçki Çelebi'nin yıkananlarına, daha egzotik, daha doğulu bir tavır kazandırır.



Görsel 14. Ali Avni Çelebi, 1954, Hamamda Kese Yapan. Giray, Kıymet. (2008). *Ali Avni Çelebi*. İstanbul: Beşiktaş Belediyesi Beltaş Yayınları. s. 78.

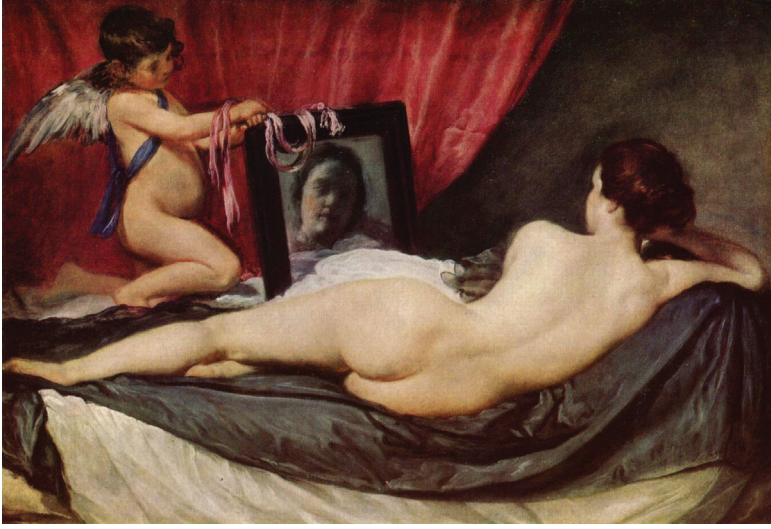
Görsel 15. Ali Avni Çelebi, 1950'li yıllar, Hamamda Yıkanan Kadınlar. Giray, Kıymet. (2008). *Ali Avni Çelebi*. İstanbul: Beşiktaş Belediyesi Beltaş Yayınları. s. 81.

“Hamamda Kese Yapan” (Tuval Üzerine Yağlıboya. 140x175cm) ve “Hamamda Yıkanan Kadınlar” (Tuval Üzerine Yağlıboya 74x89cm) adlı yapıtlar (Görsel 14-15) bu serinin seçkin örnekleri arasında yer alır ve Çelebi'nin yıkananlar resimlerinin özelliklerini yansıtır (Giray, 2008, s. 7-81). Çelebi hamam resimlerini geleneksel hamam bölümlerini belirleyerek resimler. Her iki resimde de mekânlarının tanımlamalarını yansıtan özellikler taşır. Birer enteriyör resmi olarak bu yapıtlar kubbeli mekânların sıcaklık bölümünden kesitler sunar.

“Hamamda Kese Yapan” resminde figür sıcaklık bölümünün ortasında yer alan göbek taşına uzanmıştır ve tellak tarafından keselenmektedir.¹⁹ “Hamamda Yıkanan Kadınlar”, mer-

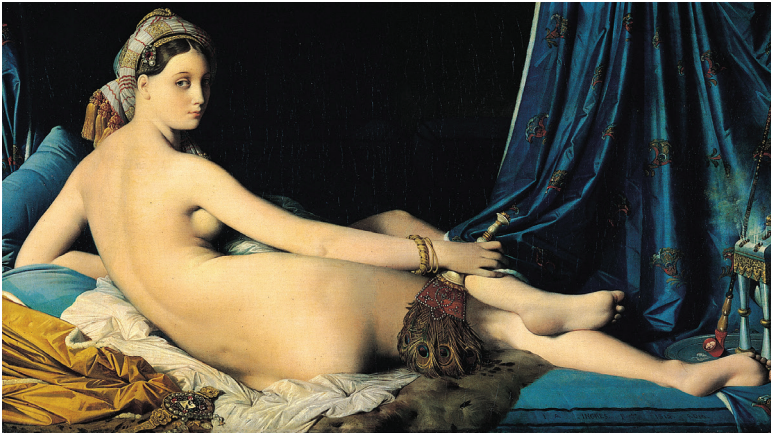
¹⁹ Beline sardığı peştamalla göbek taşına yüz üstü yatan figürün Grek başı ve kolunun altından izleyiciye bakan gözü heykelsi bir yorum ve yaşam arasında kurulan ilişkiyi belirler. Kunt figürlerin çevresini saran buhar, hamamın sıcak atmosferini yansıtır (Giray. 2008, s. 7-81).

mer kapılı duvarları kemerlerle taşınan kubbesi ve siyah-beyaz karolarla kaplı zeminiyle mekânsal tanımlamayı yansıtır. Göbek taşında tellak tarafından keselenen kadın, Diego Velázquez'in (1599–1660) "Aynada Venüs" (Görsel 16) ve Jean-Auguste-Dominique Ingres'nin "Büyük Odalık" (Görsel 17) adlı ünlü çıplaklarının çağdaş yorumunu yansıtır. Kurna başında yıkana kadın, ortalıkta dolanan çocuk, yıkadığı çocuğunu peştamala sararak sıcaklık kısmını terk eden kadın ve duvarda asılı peştamallarla hamam mekânı yaşamsal bir canlılık içinde tuvale aktarılır.



Görsel 16. Diego Velázquez, 1648, Aynada Venüs / Venus at Her Mirror.

Diego Velazques. Erişim: 07.12.2016, <http://albertis-window.com/2013/06/the-slashing-of-velazques-the-rokeby-venus/>



Görsel 17. Jean-Auguste-Dominique Ingres, 1814, Büyük Odalık / La Grand Odalisque.

Jean-Auguste-Dominique Ingres. Erişim: 16.12.2016, <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/diego-velazquez-the-toilet-of-venus-the-rokeby-venus>



Görsel 18. Jean-Auguste-Dominique Ingres, 1808, Valpinçon'da Banyo /

The Bather of Valpinçon. Art In The Picture. Erişim: 07.12.2016,

http://www.artinthepicture.com/paintings/jean-auguste-dominique_ingres/the-bather-of-valpincon/

Görsel 19. Ali Avni Çelebi, 1931, Berber.

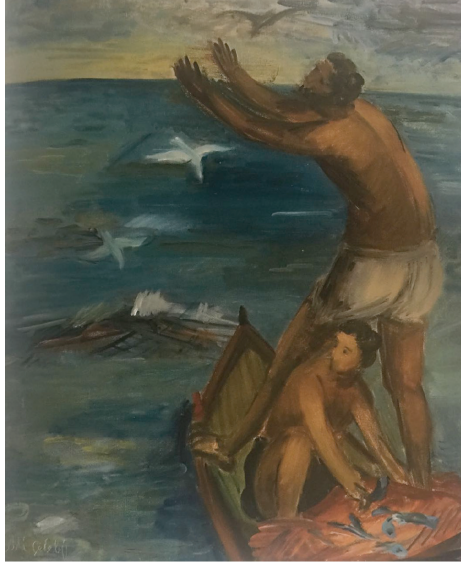
Giray, Kıymet. (2008). *Ali Avni Çelebi*. İstanbul: Beşiktaş Belediyesi Beltaş Yayınları. s. 39.

Kurna başında yıkanan kadının sırttan verilen çıplak resmi, Jean-Auguste-Dominique Ingres'in "Valpinçon'da Banyo" (Görsel 18) ve "Türk Hamamı" adlı resimlerinde yer alan figürsel anlatımlar benzer özelliklerin estetik yorumunu ortaya koyar. Bu özellikler Çelebi'nin sanatın tarihi içinde geçirdiği araştırma süreçlerini sanatına yansıtma gücünü kanıtlar.

Konunun seçkisi kadar, büyük boyutlu tuvalerde resimlenen bu yapıtlar Çelebi'nin biçimini ve sanatçı olarak döneminin ressamı arasındaki ayrıcalıklı yerini belgeler. Yalnızca "Maskeli Balo" (Görsel 2), "Vitrin" (Görsel 1) ve "Berber" (Görsel 19) resmi ile Çelebi'yi açıklamanın yetersiz olduğunu belirleyen bu resimler sanatçının modern Türk resmini başlattığı savının doğruluğunu işaretler.

Kahvehaneler, Kuşbaz gibi Osmanlı kültürünün bir parçası olarak resimler, sanatımızın konuları arasında Ali Avni Çelebi'nin yorumlarıyla katılır. Ali Çelebi'nin resimleri arasında katılan "Balıkçılar" (Görsel 20) figüratif ekspresyonist anlayışın örnekleri olarak döneminin ressamlarının balıkçılarıyla karşılaştırılabilir ve Çelebi'nin döneminin sanatına kattığı değerler belirlenebilir.

Kahvehaneler Osmanlı kültürünün bir parçası olarak resim sanatımızın konuları arasında Ali Avni Çelebi'nin yorumlarıyla katılır. Bu dönem ressamı arasında Çelebi'nin seçkisi olan konulara yakın duran başka sanatçı Cevat Dereli de özellikle küçük meyhaneye resimlerine yönelir. Ali Avni Çelebi'nin kahvehane resimleri üzerine eğilen seçkisi çok bilinçlidir.



Görsel 20. Ali Avni Çelebi, 1961, Balıkçılar.
Giray, Kıymet. (2008). *Ali Avni Çelebi*. İstanbul: Beşiktaş Belediyesi Beltaş Yayınları. s. 115



Görsel 21. Ali Avni Çelebi, 1950'li yıllar, Kahvehane
Giray, Kıymet. (2008). *Ali Avni Çelebi*. İstanbul: Beşiktaş Belediyesi Beltaş Yayınları. s. 111.

Öncelikle Çelebi, estetik duyarlılığının irdedeği zaman kavramını, kahvehane resimlerinde farklı nitelikleriyle irdeler (Görsel 21).

Kuşbaz resmi yapmak, Ali Avni Çelebi'nin konu seçkisinde yüzyıllar boyunca süre giden bir meslek türünü anımsatması ve çağdaş bir yorumun içinde ele almasıdır. Kuşbaz tanımı tarihsel bir kimlik taşır ve özellikle de tarih içinde kurulan Türk devletlerinden Osmanlı'ya



Görsele 22. Ali Avni Çelebi, 1960, Kuşbaz
Giray, Kıymet. (2008). *Ali Avni Çelebi*. İstanbul: Beşiktaş Belediyesi Beltaş Yayınları. s. 113



Görsele 23. Ali Avni Çelebi, 1961, Balıkçılar.
Giray, Kıymet. (2008). *Ali Avni Çelebi*. İstanbul: Beşiktaş Belediyesi Beltaş Yayınları. s. 123

kadar ulaşan bir kavramdır ve sultanların av kuşlarını yetiştiren görevlilere verilen addır. Ali Avni Çelebi, kuşbazın kimliğiyle örtüşen yaşamını tanımlar. Bu arada estetik seçkisine saklanma, gizlenme içinde bekleme kavramını katar. Resmin tasarımında oluşturulan çok özel resimsel alan Çelebi'nin Cézanne ve Hofmann esinlerini ne denli öznellediğini kanıtlar. Ağacın altında oturan anıtsal figürün çevresini saran yaylar, onun çevresinde açılan dairelerden oluşan planları belirler (Görsele 22).

Balıkçılar Çelebi'nin sanat anlayışı içinde her zaman var olan bir konu olacaktır (Görsel 23). Deniz kıyısında yaşayan insanların yaşamının bir parçası olan balıkçılar, İstanbul'da resim yapmaya başlayan sanatçıların da vazgeçemedikleri bir konuyu oluşturur. Ali Avni Çelebi'nin balıkçı resimleri üç ayrı bölüm altında incelenebilir. Bunlardan ilki, denizde avlananlar, ikincisi, sahilde ava hazırlık ya da avdan dönüş, üçüncüsü de balıkçı dükkânlarıdır (Giray, 2008, s. 114-127).

Ali Çelebi'nin resimleri arasına katılan "Balıkçılar" figüratif ekspresyonist anlayışın örnekleri olarak döneminin ressamlarının balıkçılarıyla karşılaştırılabilir ve Çelebi'nin döneminin sanatına kattığı değerler belirlenebilir.

Ali Avni Çelebi İstanbul'da resim sanatımıza yeni tartışmalar kazandıran ve farklı biçem arayışlarının temellerinde yatan estetik değerlerin sorgulanarak, araştırılarak incelenmesini sağlayan bir dönem açar.

Hans Hofmann ise, Amerika ile ilk bağlarını kurmuş olur.¹¹ 1931 ilkbaharda, Los Angeles'taki Chouinard Sanat Okulu'nda ve yazın yine Berkeley'de öğretmenlik yapar. 1904'te başladığı, Form ve Renk'te Yaratım: Sanat Öğretimi için El Kitabı'nın çevirisi için Glenn Wessels'le çalışır. Eserleri, üniversitede ve San Francisco, California Palace of the Legion of Honoyr'da sergilenir. Bu sergiler onun Amerika'daki ilk sanat gösterisidir. Edmund Kinzinger, St. Tropez'deki 1931 ve 1932 Hofmann Okulu yaz oturumlarına katılır. 1932 yılında Chouinard Sanat Okulu'na geri döner ve yaz için sınıfını San Pedro'daki bir konağa taşır.

Ali Çelebi 1931 yılında "Berber" adlı yapıtını üretir (Giray, 2008, s. 38-41). Resimlerinin İstanbul'da sanat çevreleri tarafından anlaşılabilmesi, sergi açacağı galerilerin bulunması, yaşamını kazanmak için resim yapmasının yetersiz olması nedeniyle Ali Çelebi sıkıntı çekmektedir. Özellikle de sanatının gelişimini gerçekleştirecek sanat ortamından uzaktır. Evrensel müzeler, sanat galerileri ve birçok sanatçının bir araya gelerek sanat üzerine yapacağı tartışmalardan yoksundur. Almanya'ya Hans Hofmann'ın yanına dönmek dışında bir hedef de belirleyemez. Sanatçı kimliğini kazanmasına, çok önemli resimler yapmasına, ülkesinde yeni bir atılım yaratmasına karşın bir sanatçı olarak gidebileceği ülkeler, kentler hakkında yeni hedefler geliştirmekten çok uzak olması şaşırtıcıdır.

Almanya'ya geri döner ve Münih'te Hans Hofmann atölyesine gider. Amacı resim çalışmalarını burada sürdürmektir. Ancak Hofmann Amerika yolcusudur. Savaş rüzgârları esmektedir. Ancak Hofmann Okulu öğretimine ara vermeden devam edecek olmasına karşın Çelebi karsarsız kalır, Almanya güvensiz günlere sürüklenmektedir. Amerika'ya gidecek maddi güce sahip değildir, önemlisi cesaret gösterecek gücü kendisinde bulamamaktadır. İstanbul'a döner.

¹¹ 1929 yılında bir dizi çizimi collotypler, fotografik bir metot halinde yeniden basılır. 1930 yılında Worth Ryder'le karşılaşır. Daha sonra, Ryder'in Sanat Bölümü'nde Asistan Profesör olduğu Berkeley'deki California Üniversitesi'ndeki yaz resim kursunda öğretmenlik yapmak için Glenn Wessels'le birlikte Amerika'yı trenle boydan boya dolaşır. Kış için Münih'e geri döner (Stella, 2003, s. 309).

Aynı yıl Çelebi yurda dönerken Hofmann New York'a yerleşir. Hofmann yalnızca yaptığı resimlerin sanat pazarı içinde aldığı değerlerle değil verdiği resim kurslarıyla da geçimini sağlamak atılımı içindedir. Hans Hofmann dünya üzerinde sanatını tanıtan geziler yapmakta ve sergiler düzenlemektedir.¹²

Ali Avni Çelebi ise bir sanatçı olarak yaşamı yalnızca İstanbul-Münih-Berlin üçgeniyle sınırlı kalır ve sergi açmak için Türkiye sınırlarını kullanacaktır. Evrensel bir öğretim sistemi içinde yetişmesine karşın sanatın evrensel sistemi içine katılamaz. Bu düşünce alanının kısıtlı oluşundan kaynaklanır ve çekingen kimliğini sergiler. Bu arada İstanbul Güzel Sanatlar Akademisinde çalışmaya başlar ve Türk ressamları yetişmesine önyak olur.

Hans Hofmann geliştirdiği sanat anlayışının kuramını yazıp resim dersleri vermeyi sürdürür. Ali Çelebi ise yurda döner dönmez, kişisel sergi açacak mekân aramaya başlar. Zorluklar onu beklemektedir. İstanbul'da Beyoğlu'nda bir sinemanın fuayesinde kişisel sergisini düzenler. Resimlerini pazarlayacak ortamdan yoksundur. Kuş kafesleri yaparak geçimini sağlamaya çalışır ve yıllar sonra Güzel Sanatlar Akademisi'nde görev alarak resim dersleri vermeye başlar. Hans Hofmann öğretisini Figüratif Ekspresyonizmle birleştirerek Türk resim sanatının yeni bir döneme girmesine neden olur.

Hofmann sanat tarihinde büyük etki yaratan İtme ve Çekme (Push and Pull) kuramını açıklarken "Benim için, yaratı bir metamorfozdur. Gerçeklik tarafından kışkırtılır. Hayal gücü, içsel duyarlılığın gizilgücünün seçilmiş ortamının yarattığı tutku içinde gözle görülür hale gelir. Sonuçta bitiş imgesi var olan her şeyi kendi kendine anlatır."

Sanat anlayışının bilinçlenme ve biçem değiştirme eylemi içinde gelişmeler gösterdiği dönemde Çelebi sanata duyarlı, içsel bir gelişimin izini sürer. Söylemler yerine uygulamalara açık bir sanat görüşüne ulaşır Ali Çelebi. Bu düşüncenin göstergesi Çelebi'nin geçirdiği öğrenim sürecinin sanat anlayışına getirdiği katkıyı açıklamasında belirginlik kazanır:

Hans Hofmann'ın atölyesine gittiğim zaman, Almanya'da etkilerini sürdüren modern sanat akımları Kübizm, Ekspresyonizm, Konstrüktivizm beni etkilemişti. Önce yadırgadım. Gençtim. Sanat yolculuğuna yeni çıkmıştım. Bu büyük ustanın görüş açısı bir hamlede kavranamazdı elbette. Çalışmalarımız ilerledikçe sırları çözmeye başladım (İslimyeli. 1973, s. 16).

¹² Vaclav Vytlačil, Sanat Öğrencileri Cemiyeti'nde bir öğretmelik görevi almasına yardım eder. Bu dönemde öğrencileri arasında, George McNeil, Burgoyne Diller, ve arkadaşı Arthur B. Carles'in kızı Mercedes Carles (daha sonra Mercedes Matter) de vardır. 1933 yılında Murnau yaz resim kursunda Kinzinger öğretmenlik yapar. Münih Hofmann Okulu sonbaharda kapanır. Hofmann, 1933 yazını, konuk öğretmen olarak, Massachussets'teki Thurn Sanat Okulu'nda geçirir. Sonbaharda, Hans Hofmann Güzel Sanatlar Okulu, New York, 444 Madison Avenue'da açılır. 1934 yılında Thurn Sanat Okulu'nda öğretmenlik yapmaya devam eder 1936 yılında Hans Hofmann Güzel Sanatlar Okulu, 1938'e dek kalacağı, 52 West 9. Cadd'e taşınır. 1938 yılında bu Okulu 52 West 8. Cadd'e taşınır. "Avrupa Yaz Resim kursu" (Paris, Cote D'Azur, İtalya ve Capri'yi kapsayan gezici okul) planı, ilkbaharda, Hitler'in Avusturya'ya girmesiyle iptal edilir. 1938-39 kışında; Hofmann Güzel Sanatlar Okulu'nda, Arshile Gorky ve eleştirmen Clement Greenberg gibi kişilerin de katıldığı bir dizi konferans gerçekleşir (Stella, 2003, s. 309).

Çelebi İstanbul'da resim ortamı yaratmak ve sanatını tanıtmak eylemi içinde ancak Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'nin toplu sergilerine katılmakta ve yaptığı resimlerin açtığı çığır yadırganmaktadır. Hofmann ise soyut ekspresyonist hareketin öncüsü olarak Amerika'da yeni bir dönem yaratır. 1941 yılında Hofmann, Amerika vatandaşı olur.¹³ 1947 yılından başlayarak sergilerle sanatını tanıtır ve Amerika'da soyut sanatın kuramcısı olarak ün kazanır¹⁴ (Görsel 24).



Görsel 24. Hans Hofmann, 1936, Vases on Yellow Cupboard.

Yohe, James. (2002). Hans Hofmann. James Yohe (ed). New York: Rizzoli. s.67.

¹³ Amerikalı soyut sanatçıların yıllık toplantısı için Riverside Müzesinde bir yer sağlar. New Orleans'taki, Isaac Delgado müzesinde kişisel sergi düzenler. 44 E. 8. Cadde'de, yaşayacağı ve resim yapacağı bir stüdyo kiralar. 1942 yılında öğrencisi Lee Krasner, Hofmann'ı, Jackson Pollock'la tanıştırır. 1944 yılında New York'ta ilk sergisini, Peggy Guggenheim's Art Gallery'de açar. Bu sergi "Hans Hofmann, Resimler 1941-1945", adını taşır. Bu sergi Chicago'daki The Arts Club'da tekrarlanır ve ardından da ve Milwaukee Art Institute ile bağlantı halinde seyahat eder. Hofmann, kendi çalışmaları için, New York'ta, 53. E. 9. cadde'de bir başka stüdyo kurar (Stella, 2003, s. 309).

¹⁴ New York'taki Kootz Gallery'nin sergilerine katılır. Kootz bundan sonra her yıl (1948 ve 1956 hariç) yalnız Hofmann'ın eserlerinden oluşan sergiler düzenler. 1948 yılında Massachusetts'deki Addison Gallery of American Art (Andover)'da, "Search for the Real" ve "Other Essays" kitaplarının da basıldığı bir retrospektif sergisi açılır. 1949 yılında Galerie Maeght'deki sergisinin açılışına katılmak için Paris'e gider ve sergiyi Picasso, Braque ve Brancusi'yle birlikte gezer. Provincetown'daki Gallery 200'de düzenlenecek bir dizi konferans, panel ve sergiyi kapsayan Forum 49 için Fritz Bultman ve Weldon Kees'e yardım eder. New York'taki Metropolitan Müzesi'nde açılacak sergiye avangard ressamların kabul edilmemesi üzerine yazılan açık mektupta, "Irascibles" (Soyut Dışavurumcuların oluşturduğu bir grup) grubuna katılır. 1955 yılında Clement Greenberg, Vermont'taki Bennington College'da, küçük çaplı bir retrospektif sergi düzenler. 1956 yılında Mimar William Lescaze tarafından çizilen yeni William Kaufmann binasının (711 Third Avenue, New York) lobisi için duvar mozaiği tasarlar. Art Alliance'da (Philadelphia, Pennsylvania) retrospektifi düzenlerler. 1957 yılında New York, Whitney Museum of American Art'ta retrospektif sergi açılır ve bu sergi, Des Moines, San Francisco, Los Angeles, Seattle, Minneapolis, Utica ve Baltimore'da tekrarlanır (Stella, 2003, s. 309).

Çelebi yaşamı boyunca uygun bir atölye arayışı içinde İstanbul'da yaşayacak ve Batı resminin ustalarını yakından incelemek, üzerinde çalışmalar gerçekleştirme ve müzelerde, yeni açılan sergilerde düşünsel yapısını geliştirecek olanaklardan çok uzakta bir çatı katının küçük mekânı ve Akademi'deki atölyesiyle sınırlı bir ortamda ressam kimliğini geliştirme savaşımı verecektir. Ekspresyona dayalı figüratif soyutlamalarına yeni boyutlar kazandırmaya özen göstermeye çabalayacaktır.

Önemli olan soru şudur. Acaba, Ali Avni Çelebi Hofmann atölyesinde öğrenim gören ressamlar dışında Münih'te hangi ressamlarla tanışmış ve hangi atölyelerde dolaşmıştır? Macke Avrupalı bir ressam olarak farklı ülkelerde farklı sanatçılarla tanışmakta, bu sanatçıların sanat ortamlarına katılmakta, atölyeler dolaşmakta ve kültürel gelişimini derinleştirmektedir. Ali Çelebi gibi, yurt dışına giden bütün Türk ressamları için düşündürücü soru budur? Kiminle tanıştı, hangi sanatçılarla arkadaşlık, dostluk kurdu ve hangi sanat ortamlarında bulundu?

Çelebi'nin kendi içine kapalı olan Avrupa öğrenimi, kendi dostlarının dışına çıkmayan zincirler, sanat ve sanatçının görüş, düşünce alanında var olması gereken evrenselleşmesini daraltır. Türkiye'ye döndükten sonra Almanya ile arasındaki bağlar kopar. Yurt dışında sergiler açmak, stüdyolar dolaşmak gibi değerlerini kaybetmesinin nedeni de bu olmalıdır. Farklı ülkelerde bulunma o ülkenin sanatçılarıyla ilişkiler kurmak gerçeği ile anlam ve önem kazanır. Evrensel kimlik kazanmak ve uluslararası sergiler açabilme bu koşullar altında gerçekleşir.

Bu nedendir ki Ali Avni Çelebi İstanbul'a döndükten sonra bir daha Almanya ya da başka ülkelerde ancak Türk hükümeti ya da Türklerin organize ettiği sergilerde yer alabilmiştir. Hofmann'ın uluslararası ün kazanan sanatçı kimliği ile Ali Avni Çelebi'nin Türkiye sınırlarına tutsak sanatçı kimliğinin karşılaştırması, bütün Türk ressamlarını kapsamına alan bir gerçekliği açıklayan özellikleri kanıtlar.

Hofmann 1958 yılında İtme ve Çekme Kuramının tanıtımı yapmakta ve karşıt renklerin enerjik formları nasıl yarattığını kanıtlamaktadır (Yohe, 2002, s. 51-53). Sanatçı harfi harfine geometrik formları tanımlayan kalın bir şekilde uygulayarak portakal, mavi, sarı, pembe ve yeşilin alanlarını el hareketiyle belirlemektedir. Renk blokları, uzamsal zaman boşlukları yaratan kulesel bir kuruluş yaratmaktadır. Gerçekten de bu resim, resimsel planlarda yaratılan uzamsal ilişkilerle, sanatçının itme ve çekme kuramını çok açık bir biçimde belirlemektedir (Görsel 25).

1958 yılında Hofmann, tüm zamanını resim yapmaya vermek için, öğretmenliği bırakır. Stüdyosunu New York'a ve Provincetown okullarına taşır. New York School of Printing'in mozaik dış cephe duvarını tamamlar. 1960 yılında Philip Guston, Franz Kline ve Theodore Roszak'la birlikte, 30. Venedik Bienali'nde Amerika'yı temsil eder.



Görsel 25. Hans Hofmann, 1956, Yellow Burst.
Yohe, James. (2002). Hans Hofmann. James Yohe (ed). New York: Rizzoli. s.199.

1962 yılında Almanya'da Hofmann'ın yapıtlarından oluşan gezici bir retrospektif sergi düzenlenir, 1963 yılında New York, Museum of Modern Art'ta William Seitz tarafından düzenlenen retrospektif sergisi açılır, ABD'nin eyaletlerinden sonra bu sergi, Güney Amerika ve Avrupa'da (Almanya'daki Stuttgart, Hamburg ve Biefeld'i de kapsayacak şekilde) dolaşır.

Aynı yıl Hans Hofmann ve Öğrencileri sergisi Museum of Modern Art'ta düzenlenir. Bu sergi de ABD ve Kanada'da dolaşır. Bu sergi Hofmann'ın yetiştirdiği ve farklı ülkelerde sanatsal yaşamlarına devam eden ressamı kapsama almasına karşın Ali Avni Çelebi resimlerini içermemektedir. Aradan geçen uzun yıllar Çelebi ve Hofmann'ın yolunu çoktan ayırmıştır. Hofmann dünyanın yeni sanat merkezi olan Amerika'nın Soyut Ekspresyonizmini yaratan sanatçıları yetiştirmiş ve onların arasında yeni bir sanat gücüne ulaşmıştır. Çelebi geçen zaman içinde Hofmann'la olan iletişimini yitirmiş ve Türkiye'nin sınırları içinde yaşayan ve sergiler açan sanatçıları arasına katılmıştır.

Ali Avni Çelebi, kendisini ve sanat gücünü anlamamak konusunda kararlı olan bir sanat ortamının görmezden gelmek, yok sayarak önem kazanmak konusunda, dirençli eleştiriler yaratmak konusunda erbap zavallı sanat ortamında direnmeye çabalayarak sanat yaşamına yeni resimler kazandırmaya gayret eder.

Kaynakça

- Berk, N., Gezer H. (1973). *50 Yıllın Türk Resim ve Heykeli* (1.ed.), İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Giray, Kıymet. (1997). *Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği*. İstanbul: Akbank Yayınları.
- Giray, Kıymet. (2008). *Ali Avni Çelebi*. İstanbul: Beşiktaş Belediyesi Beltaş Yayınları.
- Giray, Kıymet. (1981). Ali Çelebi ile söyleşi. 10 Temmuz 1981, Fındıkzade Ali Çelebi Evi. İstanbul.
- Gültekin, Gönül. (1984). *Ali Çelebi..* Ankara: İş Bankası Yayınları.
- Hunter, Sam. (2002). *Hans Hofmann/Hans Hofmann. James Yohe (ed)*. New York: Rizzoli.
- İslimyeli, Nusret. (1973). Ali Avni Çelebi ile Konuşma. *Ankara Sanat*, 81.
- Karaesmen, Erhan. (1980). Atölyeler İçinden-3- Ali Avni Çelebi. *Gösteri Sanat ve Edebiyat Dergisi*, 11.
- Karcher, Eva. (1988). *Otto Dix 1891-1969 His Life and Works*. Köln: Benedikt Tacschen.
- Kıral, Zeki. (1980). Çelebi'yi Yazmak, Çelebi'yi Söylemek. *Sanat Çevresi*, 24.
- Meseure, Anna. (2000). Macke. United Kingdom: Published by Taschen
- Stella, Frank. (2003). *Hans Hofmann/The Artist of The Century*. James Yohe (ed). New York: Rizzoli.
- Tanaltay, Erdoğan. (1986). Ali Çelebi ile Bir Gün. *Sanat Çevresi*, Ağustos 94.
- Yohe, James. (2002). *Hans Hofmann/The Color Problem In Pure Painting*. James Yohe (ed). New York: Rizzoli.

ÇAĞDAŞ SANATIN ESKİ TARİHİ

EMRE ZEYTİNOĞLU *

Akademisyen

Bugün size yapacağım konuşmanın başlığını, “Çağdaş Sanatın Eski Tarihi” olarak belirledim. Elbette hemen farkına vardınız, burada açık bir çelişki var: Sanat çağdaş, ama tarihi eskiye dayanıyor. Hatta çağdaş sanat tabiri yerine, güncel sanat tabirini kullanırsak –bunların aynı şeyler olmadığı söylense de- bu çelişki daha da keskinleşir.

Sanatla ilgilenen herkes bilir ki: Bir yandan “şimdi” ve “burada” olarak modern diye adlandırılan, diğer yandan da bu modern oluşun tarihini oluşturan şey, modernite ve modernizmdir aslında. İki terim de içinde modern sözcüğünü barındırır. Yani ikisi de “şimdi” ve “burada” oluşu barındırdığını iddia eder. Oysa modernite, 18. yüzyıl sanayi devriminin başlangıcıyla ortaya çıkan bir “ilerleme” düşüncesinin adıdır. Bununla birlikte o modernite, kaynaklarını yine aynı yüzyıldaki Batı Aydınlanması’ndan alan “rasyonalite” düzlemi üzerinde hareket eder.

Burada şöyle bir sonuç ortaya çıkıyor: Modernite, feodaliteden ve skolastikten bağlarını kopardığı andan itibaren, kendisini yeni bir durum olarak görmüştür. Böylece, kendisinden önceki tüm felsefi, sosyolojik süreçler ile üretim biçimi süreçlerini eleştirebilme hakkını kazanır, onları “eski” –yani “modern olmayan” diye ilan eder. Bu, bir bakıma doğru bir yaklaşımdır; gerçekten de modernite dediğimiz süreç, tarihte o zamana kadar deneyimlenmemiş toplumsal bir yapıyı karşımıza çıkarttı.

* Emre Zeytinoğlu tarafından “Çağdaş Sanatın Eski Tarihi” başlıklı konferans, 23 Aralık 2014 tarihinde HÜ GSF Adnan Turani Konferans Salonu’nda verilmiştir.

Hemen bir parantez açarak size hatırlatayım: Modernlik ile anılan pek çok dönemle karşılaşırız; örneğin Yunan felsefesinde doğa filozofları ortaya çıktığında, buna modern dönem denmişti. Sonra, paganın bittiği ve hristiyan felsefesi ile siyasetinin egemen olduğu dönem moderndi. Rönesans'ı da tarihçiler modern olarak nitelendirirler. Dolayısıyla 18. yüzyılın fabrikalar sistemi de moderndir.

Kısaca söylemek gerekirse, fabrikalar sistemi hem yeni bir toplumsal sistem hem yeni bir birey yapısı ortaya koydu ve kendinden önceki hiçbir yapı ile bir bağ kurmadı. Artık bu dönemde, ortaçağ feodalitesinde görülen geleneksel yapıdan eser yoktur; onun yerine kolektif ve anonim bireyi aşan ve tek başına özerkliğinin bilincine varmaya çalışan bir birey tesis edilmeye çalışılır. Birey tek iradedir, çünkü öyle olmak zorundadır; Kuşaklar boyu kök saldıği topraklardan kopmuş, akrabalık ilişkilerini terk etmiş, kendisini kozmopolit ve tümüyle yabancıardan oluşmuş kentlere atmıştır.

Toprağa bağlı geleneksel üretim, fabrikalar sistemine dönüştüğünde, aileler ve cemaatlerin yerine, sınıflardan söz edilmeye başlanıyor. Sermaye sahibi burjuvalar ile fabrikalarda çalışanlar –işçiler- arasında bir hak mücadelesinin doğduğu bir dönemi kastediyorum. Bu manzara çok kısa bir zamanda, kaderine itaat eden –başka bir anlamda da tirana, toprak ağasına ve onların sistemini içeren devlete itaat eden- topraksız köylünün görüntüsü, giderek 19. yüzyıl sahnesinde yerini kendi sınıfsal çıkarlarını savunan proletaryaya evriliyor. Daha günlerce konuşabileceğimiz pek çok değişiklik ile karşı karşıyayızdır o dönemde. Tam burada şunu vurgulayabiliriz: Özne değiştikçe felsefe de değişir ve doğallıkla sanat, siyaset, kültür de değişir. İşte bu yüzden, kendine modernite diyen dönem, tüm bu bağlam içinde kendinden önceki dönemlerden ayrıldığını, tüm eski dönemlerden farklı olduğunu söyleyecektir. Modernite, üretim sistemiyle bir yeniliği ifade ederken, modernizm ise felsefe, sanat, kültür ve siyasette kendini bulur.

Buraya kadar anlattığım şeyler aslında çok ilginç bilgiler değildir; bunları hemen herkes bir yerlerden okuyup öğrenebilir ya da zaten biliyordur. Ne var ki şunu akla getirmelidir: Modernite ve modernizm dediğimiz şeyler, içinde modern kökünü barındırmakla –yani “şimdi” ve “burada”yı barındırmakla- en yeni olduklarını ima ediyorlar. Oysa öyle değil; bunlar her an doğuveren “şimdi” ve burada”nın peşinde oldukları ölçüde, süregelen bir davranışı yansıtıyorlar. O halde aynı anlamda, belirli bir üretim sisteminin –fabrikalar sisteminin- koşullarına –sürekli biçimde- “bağlı kalış”ı da yansıtmaktalar. Ve daha önce söylediğim şeyi bir kez daha söyleyeyim: Modernite ve modernizm, bir dönemin belli koşullarına bağlı bir üretim sisteminin ve onun felsefe, sanat, kültür ve siyasetinin adından başka bir şey değil.

Öyleyse rahatça diyebiliriz ki: Bunlar modern kökünü taşıyalar da –sürekli ilerleme düşüncesinin eseridir bu- referanslarını geçmiş zaman ile geniş zaman arasında bir yerde buluyorlar. Sözelimi bugün modernite toplumunun ve modernist felsefe, sanat, kültür ve siyasetinin takipçisi olduğumuzu açıkladığımızda, referanslarımızı “eski”den alıyoruz de-

mektir - düpedüz 18. yüzyıldan-. Ve bu durumda modern sözcüğünün gereğinden uzaklaşmışız, “şimdi” ve burada” olmaktan kopmuşuz demektir.

Bugün fabrikalar sistemi değişmişse, onun yerine farklı bir üretim ve farklı bir toplumsallıkla karşı karşıyaysak, özne –örneğin- Immanuel Kant’ın yolunu açtığı tek irade rasyonalitesini terk etmişse, sermaye ve proletarya karşıtlığı başat siyasi yöntem olmaktan çıkmışsa - dünya siyaseti buna bağlı değilse-, ayrıca öznenin özerkliğine ve rasyonalitesine bağlı estetik felsefesi önemini yitirmişse, o halde “şimdi” ve “burada” durumuna karşılık gelecek yeni bir durumu öne sürmek ve onu adlandırmak gerekecektir. 1970’lerin son çeyreğinden itibaren –ama güçlü biçimde 1980’lerde- o yeni duruma postmodern denildi.

Aslına bakılırsa postmodern, el yordamıyla belirlenmiş, aceleci bir addı: Modernitenin ve modernizmin yaşam süresinin dolduğu, onların koşullarının çok da geçerliliği olmadığı seziliyor ve söz konusu dönemin aşıldığı üzerine düşünceler ortaya atılıyordu. Bu konuda 1980’li yılları belki de en hızlı çözümleyen kuramcılar olan Fredic Jameson ve Eric Hobsbawm, sermaye-emek çatışmasının ortadan kalktığını, bu anlamda ideolojilerin zayıfladığını yazıyorlardı. Örneğin Jameson, “işçi sınıfının boşalttığı alanı, postmodernizm doldurmuştur” diyordu; Hobsbawm’ın da Jameson’ın bu tümcesine benzer sayısız tümcesi vardı. İktidar hegemonyası ile öznenin aynı safta yer aldığı iddia eden Michel Foucault’nun metinleri, ansızın büyük kitlelerce onay gören bir güce ulaşıyor, stratejik siyaset yerini taktik siyasetlere bırakıyordu. Berlin Duvarı’nın yıkılışıyla Soğuk Savaş’ın son kırıntısı yok oluyor, ideolojik karşıtlıkların netliği bozuluyordu. Biz o zaman bu yeni dünyanın siyasetine farklı bir ad veriyorduk: Küreselleşme...

İşte çağdaş sanat dediğimiz şey, böyle bir ortamda yükselmekteydi ya da böyle bir ortamda yapılan sanata bu ad verilmekteydi. O sanatın ilk bakıştaki iddiası, modernite ve modernizmden kopmuş olmasıydı. Çağdaş sanat için bugün yapabileceğimiz bir tanım varsa, öncelikle 18. yüzyıldan referans alan her tür estetik felsefesinden kurtulmasıdır. Hiçbir estetik kritere yönelmeyen, hiçbir ideolojiye eğilim göstermeyen, özerk özne kalıplarından hareket etmeyen, Foucaultvari bir tavra uyum sağlayıp özne-iktidar arasındaki sızmaları kullanan bir sanat...

Biz çağdaş sanata daha çok “bu ne biçim sanat” yargısı ile yaklaşırız ve onun üzerine pek çok eleştiri oku göndeririz. Bu eleştiri noktalar arasında –sınıırım- piyasa ile kurduğu yakın ilişkiler birinci sırayı alıyor, sonra ideoloji eksikliği dile getiriliyor, üstelik yaratıcılıktan tümüyle uzaklaştığından dem vuruluyor. Oysa sanat adına aynı eleştiriler, 19. yüzyıldan beri gündeme gelmişti. Bu da uzun uzun konuşulabilecek, başka bir konferansın konusudur. Yine de çağdaş sanatın maruz kaldığı değişmez ve mutlak bir eleştiri varsa, onun estetik bir sanat yapıtı niteliğinden uzaklaşmasıdır. Elbette öyledir; çünkü bizim alışageldiğimiz estetik felsefesinin, günümüzde karşılığı kalmadı. Böyle bir durum da çağdaş sanat’ın tam anlamıyla eleştiri hedefi olmasına yol açtı. Ama acaba gerçekten çağdaş sanat, modernist

bir sanattan ve onun felsefi temelinden ne kadar ayrılabilir? Ya da şöyle soralım: Çağdaş sanat tümüyle modern sanattan ayrı bir şey mi?

Şimdi konuyu en başından ele alıp işe farklı bir öykü ile başlayayım; başka bir söyleyişle, şimdiye kadarki konuşmalarımı size bir de başka bir açıdan aktarayım, öykü şu: Platon'un "mağara metaforu" üzerinden yirmi beş yüzyıl geçti. O zamandan bu yana ağızdan ağıza gezinerek bugüne ulaşan ve böylece felsefe tarihinin en bilinen saptamalarından birini sunan bu metafor, kısaca şunu demek istiyordu: Işığın kaynağını bilmeyenler, o ışık sayesinde beliren gölgeleri gerçeğin kendisi sanırlar... Ya da farklı bir söyleyişle: İnsanın çevresinde algıladığı, yani beş duyusu aracılığı ile deneyimlediği her şey, gerçeğin temsilinden başka bir şey değildir. O metafor, felsefe tarihi boyunca hayli geniş boyutta ele alındı ve yorumlandı. Kabaca anımsatmam gerekirse, Platon'un mağarasında yer alan insanlar, yalnızca ideayı taklit eden bazı temsili görüntüler ile yetinmek zorundaydılar ve o ideaya erişebilmeleri olanaksızdı. Bu felsefenin devamı halinde –yaklaşık yedi yüz yıl sonra- ortaya çıkan Yeni-Platonculuk ise ortaçağ skolastiği boyunca, Platon'un idea kavramı yerine tanrı kavramını koydu ve insan ile tanrı arasındaki mesafenin korunmasını sağladı. Platon'daki ışık, tanrıydı; o düşünülebilir, fakat asla ulaşılamazdı.

Biraz önce söz ettiğim 18. yüzyıl rasyonalitesi, aynı metaforu tersine çevirdi ve şöyle dedi: Deneyim yoksa, idea da yoktur. Bu ne anlama geliyordu? Basitçe şuna: Biz koskoca –son-suz- evrenin gizini şu beş duyumuzla elde ettiğimiz ufak tefek deneyimlerle çözebiliriz... Yani insanın algılayabildiği gerçek, bazı küçük bilgilerden başka bir şey değildir; oysa o bilgilerin akıl ve hayal gücü yardımıyla koordine edilmesi, bunlardan yeni bilgiler üretilmesi, bize evrenin işleyişi ve evrenin gerçeği adına bir fikir verebilir. Demek ki evrenin bir gerçeğinden söz ediyorsak, bu, bizim beş duyumuzla edindiğimiz küçük bilgilerden çok da farklı bir alanda değildir. Bu küçük bilgiler art arda gelip büyütüldüğünde, evrenin gerçekliğine yaklaşmış oluruz. Dikkat edilirse bu evren –Platon'un ideası- artık ulaşılmaz olmaktan çıkmıştır. Evren ya da idea bilgisi, insanın yetilerine dâhil olmuştur ki bu da tanrı felsefesinden seküler felsefeye bir geçiştir. 18. yüzyıl Aydınlanması'nın seküler karakteri buradan doğar –rasyonalitenin gerçek tanımına ulaşılmıştır-.

Modern felsefe, Platon'u ters çevirmekle hiç de kendisini o felsefeden koparmış değildi, tam tersi onu sürdürüyor, aynı kanaldan akıyordu. Ama burada evrenin o büyük gerçeği ile insanın evren algısı ya da evren bilgisi arasında yine de bir fark vardır: Evren bir bütündür, orada her şey iç içe işler ve birbirini var eder. Platon'dan üç yüz yıl önce Thales "her şey sudur" dediğinde, aynen bu bütünlüğü öne sürüyordu ki bu yüzden Friedrich Nietzsche'ye göre, ilk gerçek filozof Thales'tir. Yine de insan, o büyük bütünlüğü kavrayabilme gücünden uzaktır, yalnızca algılarıyla ayrıştırabilir ve parça parça kavrar. Evrendeki titreşimler, dalgalanmalar vb. göz ile algılandığında renk, kulak ile algılandığında ses, dokunma ile algılandığında ısı vb. oluyor. Biz bunları –yani evren bütünlüğünün duyulara yansımış halini- evrene dair veriler olarak kullanıyoruz ve bunlardan yola çıkarak, bir kez daha bu parçaları birleştirmeye ve evrenin gerçekliğini kavramaya çalışıyoruz.

Deneyim, ideanın ilk kâşifi oluyor ve her keşif, evrene dair bir bilgi ortaya koyuyor. İşte insanın, evrenin bütünlüğüne ulaşabilmesinde kullandığı yöntem: Hümanizma bilgisi ve buna bağlı olarak hümanizma felsefesi... 19. yüzyılda Arthur Schopenhauer, bir insanın evreni önce böldüğünü –yani beş duyunun özelliklerine bağladığını-; diğer bir söyleyişle duyulara uygun olarak modellediğini, sonra da akıl yoluyla onu yeniden bütünleştirmeye çalıştığını yazıyor. Böyle bir çaba, insanın doğasından gelir; insanda kendi doğasına bağlı evrensel bir yeti vardır: Evren bilgisine yönelme arzusu... Buradan şu çıkar: İnsan, ideayı kendi varoluşuna bağlı yetileriyle aramakta ve onu aklıyla yeniden kurmaktadır. Schopenhauer’in yöntemi, bilimde karşılığını bulmuştur elbette...

16. yüzyılda Kopernik’in, dünyanın evrenin merkezi olmadığını, onun güneşin çevresinde dönen basit bir gezegen olduğunu açıkladıktan itibaren, bu durum, düşüncede de bir devrime yol açtı. Öznelerin nesnelere seyredilmesi sona erdiren, öznelerin merkez konumundaki nesnelere çevresinde dönüşlerini anlamsızlaştıran bir devrimdi bu. Bundan böyle nesnelere, merkezi konuma yükselen öznelerin çevresinde döneceklerdi: Nesnelere, öznelerin deneyimden elde ettikleri bilgiler ölçüsünde anlam kazanıyor ve bilgiye evriliyordu. Özne merkezli bu süreç, İsaac Newton’ı öne çıkartmakta gecikmedi. Newton, 17. yüzyılda evrendeki titreşimler ve dalgalanmalardan gökkuşağının yedi rengine, oradan ışık tayfına ve sonuçta da bu tayfın yarattığı “beyaz”a ulaştı. Newton, “renk” denildiğinde, algılanabilir dalga boyunun 400-700 nanometre olduğunu biliyordu; üstelik “ışık” ve “renk” denilen şeyler ile “ses”in de –bu dalga boylarının algılanması çerçevesinde- ayrı ayrı şeyler sayılmayacağını da biliyordu. Biz bunları, yalnızca “öyle” algıladığımız için ayrı ayrı tanımlıyorduk. Ses, ısı, koku gibi şeyler de ayrı ayrı şeyler değildi ve onlar da –o titreşim ve dalgalanmalar da- bedeninin farklı yüzeylerine ulaştığı biçimde tanımlanmaktaydı.

Platon, Newton’dan tam yirmi bir yüzyıl önce tüm bunların farkına varmıştı; o da evrenin bir bütün olduğunu düşünerek bu titreşim ve dalgalanmaların beş duyuya göre tanımlar aldığını, öte yandan da bunların birbirleriyle iç içe bulunduğunu, oysa bir zorunluluk olarak ayrı ayrı tanımlanması gerektiğini keşfetmişti. Örneğin o, müzikal ölçüleri renkler ile adlandırmakta bir sakınca görmedi. Aristoteles armoniden söz ederken, renk ve müzik arasındaki ilişkiyi korudu. Ortaçağda müzik eğitimi ile renkler arasındaki bağların düşünüldüğü bir sürece tanık olundu. Newton’ın çağdaşı olan ve renkli ışıklar saçan bir optik klavye aracılığı ile renk ve nota sistemini birleştiren Louis Bertrand Castel’in deneyleri, belki de bu felsefenin somutlaşmış bir hali gibi görülebilirdi. Castel’i, 18. Yüzyılda Jean Philippe, Georg Teleman, Joan Krüger ve Carl Ludwig Junker’in aynı anlamdaki çalışmaları izledi.

Şimdi buraya kadar anlattıklarım, renk ve ses olarak tanımlanan şeylerin evrenin bütünlüğü içinden, algılarımıza bağlı biçimde ayrıştırılmış parçalar olduğudur. Ne var ki biz bunları böyle ayrıştırıyor olsak da bunların o evren bütünlüğünde, aslında birleşik durumda olduğunu da düşünmeden edemiyoruz. Oysa iş, sanat üzerine tanımlara geldiğinde, yine resim ile müziği ayrı ayrı tanımlamayı tercih ediyoruz. Diyoruz ki: Müzik kendisini seslerle, resim ise renkler ve çizgilerle ifade eder... İşte 20. yüzyıl tüm bunlar açısından, belki de en kayda

değer olaylara sahne olan bir dönem oldu. Wassily Kandinsky ile Arnold Schönberg arasındaki mektuplaşma ve işbirliği, bize ilginç bir girişimin görüntülerini sundu.

Kandinsky bir ressamdı, Schönberg de öyle... Ama Schönberg aynı zamanda bir müzisyen ve kompozitördü. O, tonal müziğin dışına çıkıyor ve on ikilik nota sisteminin uygulayıcısı olarak, atonal müziğin en önemli temsilcilerinden biri oluyordu. Schönberg, Kandinsky için iki yönden çok önemliydi: Önce ressam olması bakımından, sonra da mevcut geleneksel gamı –ton sistemini- bozması bakımından... Schönberg, mevcut gamın dışına çıkma gereksini şöyle açıklamıştı: “Klasik armoninin yapısı, tam anlamıyla bir konfordur. Yani insanların alıştığı algılara bağlı biçimde bir rahatlık sağlar. Oysa müzik bir devrimdir ve sürekli bir harektir. Her sanatçı en belirsiz esin kaynağının peşine düşmelidir. Konforu bozan şey ise kolay algıların dışına çıkabilmektir. Sanatçı yalnızca kendi içine, için en derinine kadar inip bakabilirse, o esin kaynağını duyabilir ve dinleyebilir.”

Kandinsky, kendi iç dünyasını (yalnızca o iç dünyayı) ifade etmeyi hedefleyen bir ressam olarak, Schönberg’e hep gıpta ile baktı. O, müziği, sanatlar arasında “maddesiz” olan tek örnek halinde, sanatsal bir kategorizasyonun en üst basamağına yerleştirdi (böyle bir kategorizasyon, Kant ve Hegel tarafından da yapılmış ve onlar da müziği aynı nedenle en üst basamağına yerleştirmişlerdi). Dolayısıyla Kandinsky, özerk ya da yüksek sanat anlayışına içten bağlı bir ressamdı. Demişti ki: “Bugün resimde gördüğümüz ritm, matematiksel soyut yapı, renkli tonların birbiri ardından tekrar etmesi ve saf renklerin kompozisyonu, hep müziğin kendi gerçekliğini sunması gibi, resmin de gerçekliğini sunar.”

Kandinsky’nin, Schönberg’in atonal müziği ile kurduğu ilişki, onun soyut resminin esinidir. O esinin kaynağı aranmışsa, içe doğru gerçekleşen bir arayışa çıkılmışsa, sonuçta o yakalanan kaynak, bir kurama dönüştürülmelidir. Önemli olan, soyut ve çok derinlerdeki bir esin kaynağının somut kurallar zinciri içinde gösterilebilmesidir. Kandinsky’nin bu düşünceleri, 20. yüzyıl sanatına büyük bir etki yapmış ve birçok ressama da ivme sağlamıştı -Matisse, Klee, Malevich, Mondrian, Delaunay vb-. Örneğin, Matisse’in “Dans” adlı eseri, “üçlü akor”a bağlı olarak renklendirilmiş, Klee ise Bach ve Mozart besteleri doğrultusunda kendi resminin sistematiğini saptamıştır. Sonuçta resmin, soyut kavramı ile buluşmasında müziğin büyük katkısı vardır. Gereğinden fazla materyalistleşmiş dünyanın gereksinimi olan ruhsallık, Kandinsky’nin düşüncesinde, müzik ile geri getirilebilir.

Bu durumda, duyma ve görmenin bir sinestezi yarattığını söyleyeceğiz. “Syn”; eş, özdeş, birlikte anlamındadır. “Aesthe-sis” ise; algılamadır. Böylece sinestezi, eş-algı haline gelir. Yani duyular refleksif biçimde renkler -ya da çizgiler- ile sesleri birleştirmektedir. Bu tam olarak, seslerin renklerini hissetmektir. Ya da renklerin seslerini... Duyuların birbirleriyle eş-algı kurmaları, algıların birbirlerine karışmaları, soyut resmin de temelidir. Bu noktada İltan Usmanbaş’ın söylediklerine de değinmeden geçmeyelim: O, atonal eserlerini önce çizgilerle ve görsel olarak düşündüğünü, ardından da onları seslere dönüştürdüğünü anlatırdı.

Tam burada size iki sanat yapıtından söz edeceğim. Ama bu söz edeceğim şeylerin sanat yapıtı olup olmadığı üzerine sonra siz karar vereceksiniz. Çağdaş sanatın, Kant estetiğinden çok uzaklaşmış hali içinde ne Kandinsky'ye ne Matisse'e, ne Schönberg'e ne Usmanbaş'a vb. benzeyen iki mekanizmayı size göstereceğim -özellikle "mekanizma" sözcüğünü kullanmama dikkat çekmek istiyorum; çünkü bu sanat yapıtlarının geleneksel estetik yöntemlerden tümüyle farklı olduğunu, hatta birer sanat yapıtı bile sayılamayacağını baştan belirteyim.

Burada ilk olarak Thomas Mc Intosh, Emmanuel Madan, Mikko Hyninen'in ortak çalışması olan "Ondulation" adlı yapıtını ele alacağım. Küratör Richard Castelli tarafından İstanbul Borusan Müzik Evi'nde düzenlenen, "Madde ve Işık" adlı karma serginin içinde yer alan "Ondulation" adlı çalışmanın katalogda yer alan metin açıklaması şöyle: "Ondulation, su ve ışık medyalarını kullanan imgeler yaratmak için sesi kullanan, zaman temelli bir heykel enstalasyonu. Sesi fiziksel varlığı, görsel ve işitsel algıların canlı bir biçimde birleşmesiyle duyuluyor: Yapıtı bir sinestezi bu. Bir duyunun uyarılmasının bir başka duyu aracılığıyla algılamalara yol açtığı bu nörolojik durumu doğuran koşulları yaratan Ondulation, algının kendisinin altında yatan koşullar üzerine düşünmeye çağırıyor." Katalog metninde açıklanan bu mekanizma içi su dolu bir havuzdan, onun içine ve dışına yerleştirilmiş hoparlörlerden, suyun yüzeyine vurdurulmuş bir spottan ve bir de havuzun yanındaki ekrandan oluşuyor. Hoparlörlere verilen ses dalgaları dışarıdan ses olarak duyulurken, havuzun içinde yarattığı titreşimlerle su yüzeyinde biçimler yaratıyor. Su yüzeyine vurdurulmuş ışık ise o titreşimleri ekrana yansıtıyor. Yani biz, duyduğumuz sesi aynı zamanda da seyrediyoruz.

İkinci örnek de renk körü, Katalan bir sanatçı Neil Harbisson... Harbisson, bir telefon şirketinin imalatı olan bir kamerayı alnına yerleştiriyor ve o kamera yardımıyla, görünen -ama kendisinin yanlış gördüğü- renkleri ses olarak, kameraya bağlanmış bir kulaklıktan dinliyor. Sanatçı, gösterisine şu adı veriyor: "Renkleri Dinliyorum". Harbisson'un ilginç bir gösterisi var; önce renklerden sesleri saptıyor ve bu sesleri çalıştığı bir müzik grubunun elemanları ile birlikte, ayrı ayrı enstrümanlarda ve koroda buluyor. Her eleman kendi enstrümanında ve sesinde hangi renge karşı, hangi sesi çıkartacağını biliyor. Ve sahnede değişen renkli ışıklarla eşzamanlı harekete geçen müzik grubu, sanatçının gösterdiği renklerle parçalarını sunuyor: Bir kez daha, son elektronik teknoloji ürünü bu kamera-kulaklık marifetiyle "sinestezi" gerçekleşmiş oluyor.

Tarihte "sinestezi" problemiği -daha pek çok problematik ile birlikte- hayli değişik biçimlerle de olsa, Platon'dan bu yana sürüyor ve bugüne taşıyor. Bu bize evrenin bütünlüğünü -hissetmekten de öte- tanımlama ihtirasının özellikle sanatı nasıl sardığını gösteriyor; hatta felsefeden bile bir adım önde olarak... Çünkü sanatçılar bizzat uyguluyor. Şuna dikkat etmeli: İnsanın "makineleşme" korkusu, 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren dışa vurulmaya başladığında, sanatın teknolojilere karşı bir çekince ortaya koyduğu iyi bilindir; belki bunu hâlâ sürdürenlere de rastlanabilir. Oysa yukarıdaki örnekler anlatıyor ki: Teknoloji, felsefi akışı sanata taşırken, ideaları canlandırmaya varan bir ufuğun da yaratıcısı olabiliyor.

Şimdi sizi, bu iki mekanizmayı düşünmeye davet etmek istiyorum. Bunlar sanat mıdır, yoksa basit birer makine mi? “Makine” diyebilirsiniz; öyle ya, estetikten bir kırıntı bile taşıyorlar. Ama öte yandan, bunların birer sanat yapıtı olduğunu iddia edenler de çıkabilecektir; onlar da haklıdır. Çünkü bu mekanizmalar –ya da makineler-, tam yirmi beş yüzyıldır sanatın ve felsefenin konusu olmuş bir problematiği ortaya koyuyorlar ve onu kendi yöntemleriyle önümüze seriyorlar.

Çağdaş sanat böyle bir şey: Problematiklere ortak olmak açısından “sanat”; fakat bir o kadar da estetikten uzak olmaları bakımından “tuhaf şeylerin toplamı”... Yine de çağdaş sanatın eski bir tarihi var ve asla aceleci kararlarla baştan kestirip atılabilecek, hemen reddedilecek kadar basit bir şey değil.

Beni dinlediğiniz için teşekkür ederim.

