

DİSİPLİNLERARASI

ESTETİK

TARTIŞMALAR

MULTIDISCIPLINARY

DEBATES

ON AESTHETICS

SANART

ESTETİK VE GÖRSEL KÜLTÜR DERNEĞİ



SANART Estetik ve Görsel Kültür Derneği tarafından yayınlanmıştır.
Published by SANART Association of Aesthetics and Visual Culture

Disiplinlerarası Estetik Tartışmalar / Multidisciplinary Debates on Aesthetics

Editörler / Editors

E. Murat Çelik & Özgür Yaren

Grafik Tasarım / Graphic Designer

Özgür Yaren

Düzeltilen / Proofreader

Umut Yüksel

©2021 SANART ESTETİK VE GÖRSEL KÜLTÜR DERNEĞİ YAYINIDIR.

İzin alınmadan çoğaltılamaz. Para ile satılmaz.

©2021 selection, editorial matter and images SANART; individual chapters, the contributors. All rights reserved. No part of this publication may be reproduced, distributed or transmitted in any form or by any means, including photocopying, recording, printing or other electronic or mechanical methods without the prior permission of the copyright holder.

ISBN: 978-605-06096-2-2

SANART, Ankara.

Kennedy Caddesi, 42/A, Küçükesat 06660, Ankara, Türkiye

info@sanart.org.tr

www.sanart.org.tr

DİSİPLİNLERARASI
ESTETİK
TARTIŞMALAR

MULTIDISCIPLINARY
DEBATES
ON AESTHETICS

Der. E. Murat Çelik, Özgür Yaren



İÇİNDEKİLER

GİRİŞ

E. Murat Çelik & Özgür Yaren1

SANAT, DESTANSI BİR ÖYKÜ

Jale N. Erzen8

NİMFANIN İZİNDE - SANATTA BELLEĞİN DÖNÜŞÜMÜ

Önay Sözer13

İMGENİN HATIRLADIKLARI

Zeynep Sayın36

ESTETİK TARTIŞMALAR

BATI'NIN KURUCU RİTMİ OLARAK KLASİK ARAŞTIRMASINA DOĞRU ABY WARBURG'UN YAKLAŞIMI

Tansu Açıık53

BEĞENİ YARGILARINDAN HUKUK VE POLİTİKAYA: KANT'IN AHLAK METAFİZİĞİ'NDE ESTETİĞİN İZLERİ

Toros Güneş Esgün74

WITTGENSTEIN BAKIŞ AÇISI İLE ETİK VE ESTETİK

Sibel Oktar Thomas90

LEVINAS ON ARTS: THE AMBIGUOUS RELATIONSHIP BETWEEN ETHICS AND AESTHETICS

Başak Keki100

THE PARADOX OF UGLINESS REVISITED: NIETZSCHE'S INTERPRETATION OF ANCIENT GREEK TRAGEDY

Gülizar Karahan Balya111

SİSTEM ESTETİĞİNDEN GÜNDELİK YAŞAMA BAKMAK

Kerem Ozan Bayraktar124

SANATIN FELSEFİ VE ELEŞTİREL ÖZÜ

Ahmet Feyzi Korur140

SANAT TARTIŞMALARI

DISCONTINUITIES AND THEIR NARRATION: INTERVENTIONIST ART, HISTORY, TRAUMA AND THE CITY

Lewis Johnson156

UNDERSTANDING PHILOSOPHY OF HISTORY BY AESTHETIC EXPERIENCE: SOME REFLECTIONS ON CARL BECKER AND MODERNISM

Ileana Dascălu174

MULTIPLYING THE SUPPORT: BRUCE NAUMAN'S CONTRAPPOSTO STUDIES, CONTRAPPOSTO SPLIT, DAYS, AND GIORNI

Kurt Ozment187

BEDENİN HAZLARI: RETİNAL OLANDAN DOKUNSAM OLANA ESTETİK HAZ VE İFADE

Engin Ümer201

MODERN SANATIN GELİŞİMİNDE WILHELM WORRINGER'İN DEVRİMSEL DÜŞÜNCELERİNİN ROLÜ

Gamza Aydemir220

ESTETİK BİR KİMLİK OLMA YOLUNDA MÜLTECİLİK

Pınar Karababa Demircan238

SANATTA BOŞLUK YOKLUĞU VE ASALAKLIK

Ceren Selmanpakoğlu254

MİMARİ TARTIŞMALARI

ENCOUNTER: ARCHITECTURE AND THE NEXUS OF MEDIA-COMMUNICATION	
Duygu Simser.....	269
THE ASPECTS OF AESTHETICS OF INTERACTION: DECONSTRUCTING THE 'HOW' LEVEL OF USER - PRODUCT INTERACTIONS	
Güzin Şen, Bahar Şener	283
TRACING THE TRAJECTORIES OF URBAN WHISPERS: PSYCHOACOUSTIC AESTHETICS OF ÇIKRIKÇILAR YOKUŞU	
Nehir Bera Biçer.....	301
THE REPRESENTATION OF NATIONAL IDENTITY IN ARCHITECTURE: TWO PARALLEL CASES	
Berrak Erdal	316
ÖZEL YAŞAM ALANINDA SANAT: TÜRKİYE'DE II. DÜNYA SAVAŞI SONRASI DÖNEMDE MİMARLIK-SANAT DİYALOĞU	
Ezgi Yavuz	329
KARİKATÜRLERDE KONUT TEMSİLİ: 1950-1970	
Meltem Çetinel	345
YİRMİNCİ YÜZYIL ORTASINDA KONUT İÇ MEKÂNINDA KALANLAR, GİDENLER VE EKLENENLER	
Pınar Sezginalp	364
YAPI VE SOKAĞIN ARAKESİTİNDE ERMENEK ÖRTMELERİ	
Nisa Yılmaz Erkovan.....	389
KENTTE KOMPLEKS BİR DENEYİM: KIRIKKALE	
Melodi Pak Karaöz	408
THE PURSUIT OF BEAUTY IN ARCHITECTURE	
Tuğba Özer	422
MİMARLIKTA PRATİK PARODİSİ YA DA YARATICI AKLIN KIŞ UYKUSU	
Mehtap Serim	436
YAZARLAR HAKKINDA	
.....	449





GİRİŞ

E. MURAT ÇELİK & ÖZGÜR YAREN

SANART 30 yaşında! Türkiye’de tamamen gönüllülük ilkesi üzerinden işleyen bir kurumun bu kadar uzun süre yaşaması çok görülen bir şey değil. Kurumun bu yaşa gelmesinde kurucu ekibin, özellikle bitmez tükenmez enerjisiyle yıllarca SANART’ın başkanlığını yürüten Jale Erzen’in katkısı büyük. Daha sonra gelen yönetimlerin de bu süreklilikteki payı görmezden gelinemez elbet. Fakat asıl payı, her çağrımızda yardımımıza koşan, her sempozyumda, kongrede, etkinlikte tamamen gönüllü olarak canla başla çalışan üyelerimize ve gönüllü öğrencilerimize vermek gerekiyor belki.

Bizim SANART’la ilk tanışmamız da öğrencilik dönemimize denk geliyor. ODTÜ Mimarlık Fakültesi’nin lisansüstü “Estetik ve Sanat Eleştirisi” dersini almıştık. Dersin hocası tabii ki Jale Erzen idi ve o ders bizim SANART ile tanışmamıza vesile olacaktı. Dersin galiba ikinci ayındaydık Jale Hoca bizi SANART’ın düzenlediği “80. Yılında Cumhuriyet’in Kültürü” sempozyumuna davet ettiğinde. Bu etkinlikten yaklaşık iki ay sonra hocanın Kennedy Caddesi’ndeki stüdyosunda SANART’ın olağan genel kurulundaydık ve isimlerimiz SANART üye

defterine yazılmıştı. Bugün SANART'ta görev alan birçok insan o dönemde derneğe üye olmuştu.

Bir süre sonra kendimizi 2007'de Ankara'da düzenlenecek olan "17. Dünya Estetik Kongresi" çalışmalarını içinde bulduk. Şu an ODTÜ Felsefe Bölümü başkanı ve SANART Yönetim Kurulu üyesi olan Halil Turan da ekipteydi. Daha çok mimarlar ve sanatçılardan oluşan SANART ekibine felsefeciler de katılmıştı. Dünya Kongresi'ni Türkiye'de nasıl duyuracağımızı konuşurken öncesinde bir ulusal estetik kongresi düzenlemenin hem dünya kongresine hazırlık için hem de Türkiye'de estetik çalışanları tanımak ve SANART ile tanıştırmak için iyi bir yol olacağı fikri atıldı ortaya. Dünya kongresinin o yoğun iş yüküne bir de ulusal kongrenin yoğunluğunu eklemek Jale Hoca'nın gözünü korkutmamıştı. Biz ise neyin içine kendimizi attığımızı bilmiyorduk henüz.

1. Türkiye Estetik Kongresi'nin ortaya çıkış hikayesi bu. Hem bu kongrenin hem de ertesi sene düzenlenecek olan Dünya Kongresi'nin her adımında yoğun şekilde çalışan o ekip bugün SANART'ın aktif üyeleri olarak çalışmaya devam ediyorlar. Halil Turan, Pelin Yoncacı Arslan, Bedriye Kaba Işık, Kemal Reha Kavas, Mehmet Saner, Mert Ayaroğlu, Ceren Katipoğlu hep o dönemden anımsadığımız isimler.

2. Türkiye Estetik Kongresi ise 2013 yılında, o dönem Mersin Üniversitesi Mimarlık Fakültesi dekanı ve SANART başkanı olan Cânâ Bilsel'in yoğun çalışmalarıyla düzenlendi. O dönem bizler çeşitli sebeplerle Ankara dışında olduğumuz için kongreyi uzaktan izledik. Yine çok başarılı ve estetiğin çok disiplinli zenginliğini ortaya koyan bir kongre çıkmıştı ortaya.

SANART'ın kuruluşundan itibaren yaptığı çalışmalara baktığımızda ağırlığın daha çok belli temalar üzerinde şekillenen sempozyumlara ve bu sempozyumlar etrafında şekillenen sanat etkinliklerine verildiği

görülüyor. Kongreler daha seyrek düzenlenen, belli aralıklarla estetik alanında çalışanları bir araya getirip kimlerin ne çalıştığını görmeye çalıştığımız; bir anlamda önümüzdeki sempozyum konularını belirlemeye çalıştığımız etkinlikler olarak tasarlanıyor.

23-25 Mayıs 2019 tarihleri arasında ODTÜ Kültür ve Kongre Merkezi'nde düzenlediğimiz 3. Türkiye Estetik Kongresi de bu amaçla yola çıkıp düzenlediğimiz bir etkinlik oldu. Fakat bu kongre diğer kongrelerde karşılaşmadığımız ve akademinin tarihi açısından buraya not düşülmesini elzem bulduğum bir durumla daha açık yüzleşmemize neden oldu. Son yıllarda, sürekli değişen ve sözde niteliği yükseltmek için nicelik üzerine yoğunlaşan atama ve yükseltme kriterlerinin ortaya çıkardığı, bir kongre enflasyonu var. Bu kongrelerin önemli bir kısmı, bu işte artık neredeyse profesyonelleşmiş ekipler tarafından sadece puanlama kriterlerini karşılamak için düzenleniyor. Gelen çağrılardaki bağlantıya tıkladığınızda karşınıza ilk çıkan bilgi kongrenin yükselme ve teşvik kriterlerini karşıladığı oluyor. İsteğe göre bildirilerinizin kitap bölümü veya dergi makalesi olarak basılacağı garantisi veriliyor. İki sunum yapacak olursanız ikincisi için indirimli kayıt ücreti alınıyor. Bütün kongreler kağıt üstünde uluslararası. Bunların elbet farkındaydık, göz ucuyla izleyip buruk gülümsüyorduk. Farkında olmadığımız şey bu durumun norm haline gelmiş olmasıydı. Onlarca e-posta ve telefon aldık teşvik şartlarını karşılayıp karşılamadığımızı, ikinci sunuma indirim yapıp yapmadığımızı, bildirileri basma garantisi verip vermediğimizi soran. İşin vahimi bu soruların önemli bir kısmı kötü niyetle sormuyordu. Eh, bu işler zaten böyle değil miydi, herkes böyle yapmıyor muydu?

Kongrenin teşvik şartlarını karşılayıp karşılamadığını bilmiyorduk, açıp bakmamıştık, kongre hazırlık toplantılarında gündem bile olmamıştı. Kongre uluslararası mı olacaktı? Pek bir fikrimiz yoktu. Uluslararası kongre olma şartlarına da bakmamıştık. Katılımcılarda belli

bir yüzdeyi tutturmamız gerekiyormuş. Yabancı davetli konuşmacımız yoktu. Fakat SANART dünyada bilinen bir dernekti, 20 yıldır *International Association of Aesthetics*'in [Uluslararası Estetik Kurumu] kurumsal üyesiydi. Bildiri çağrısını uluslararası platformlarda paylaşmıştık. Fakat o dönem ülkenin içinden geçtiği politik ve toplumsal süreç dışarıdan çok parlak görülüyordu. Bir süre önce, Antalya Sempozyumu için Amerikalı Felsefeci Joseph Margolis'i ana konuşmacı olarak davet etmiştik. Biletleri alınmış, tüm ayarlamalar yapılmıştı. Tam o günlerde Türkiye ile Amerika arasında vize krizi patlak verdi ve Margolis için vize alamadık. Bildirisini bize yazılı olarak gönderdi. Avrupa'da bazı ülkelerin dışişleri bakanlıkları vatandaşlarını Türkiye'nin güvenli olmadığı yönünde uyarıyordu. Bir konuşumuz bu sebeple gelmekten vazgeçmişti. Tüm bu belirsizlikler içinde uluslararası katılımdan çok umutlu değildik, yine de başvurular gelene kadar bilemezdik.

İkinci sunumlara indirim yapmıyorduk, hatta ikinci sunumlara izin vermiyorduk. Henüz elimize geçmemiş, görmediğimiz, okumadığımız metinler için yayımlanma garantisi de veremezdik. Yayımlanacak bildiriler, daha sonra tam metinler içinden editoryal bir seçim ile belirlenecekti.

Kısacası günün akademik toplantı normlarının tamamen dışında bir iş yapıyorduk ve duyuruya çıktıktan sonra 1-2 ay çok az başvuru aldık. Fakat ne de olsa bir Akdeniz ülkesiydik, son hafta gelmeden bildiri yağacak değildi ya... Ki öyle oldu. Kongre için 300 kadar başvuru aldık. Hakem süreçleri sonucu bu bildirilerin 120 kadarı kabul edildi.

Üç gün boyunca çok canlı bir kongre ortamı yaşadık. Salonlarımız neredeyse hiç boş kalmadı. Panelistlerimiz sunumlarını yapıp kaçmadı. Amaçladığımız şeyi sanırım az çok başarabildik. İçten ve samimi bir akademik paylaşım ortamı yaratabildik. Bu gittikçe kalabalıklaşan, kalabalıklaştıkça samimiyetini kaybeden ve niteliksizleşen akademik

etkinlikler ortamında az sayıdaki nitelikli etkinliklerden birini düzenlemeyi başarabildik.

Evet, SANART etkinlikleri katılımcılarına teşvik veya yükselme puanı sağlamıyor olabilir. Evet, SANART etkinliklerinde unvanları çok dikkate almayız; programlarımızda, kitaplarımızda unvanlar yoktur. Unvanlarından değil, entelektüel ve akademik yaratıcılık ve içtenliklerinden dolayı panelistlerimizi etkinliklerimize davet ederiz. Söyleyecek sözleri olduğunu biliyoruzdur ve dinlemek istiyoruzdur. Ayrıca davetli konuşmacılarımızın bizleri de dinleyeceğini ve bildirilerimize olumlu veya olumsuz eleştiri getireceklerini biliriz. Kongreler aynı zamanda sözlerimizi sınıadığımız öğrenme alanlarıdır. Buradan aldıklarımızla çalışmalarımıza devam ederiz. Katılımcılarımız da unvanlarından dolayı değil, bildiri özetleri özenle seçtiğimiz hakem kurulu tarafından kabul gördüğü için oradadırlar. Kısacası unvanların silindiği ve herkesin eşit bir düzeyde katkı sunabileceği bir diyalog ortamı yaratmak çabasındayızdır. Bu ortamı, eksikleriyle de olsa yaratılabildiysek, kazandıramadığımız o puanları telafi etmiş sayacağız kendimizi.

Lafı biraz fazla uzattık. Söylediklerimiz olması gereken şeyler, akademik yaşamın kadim gereklilikleri. Fakat başta da söylediğimiz gibi, çarpık olan olağanlaşıyor, norm haline geliyor. Bu noktada bunun böyle olmaması gerektiğini yeniden ve yeniden anlatmak anlamsız olmasa gerek. Hasan Ünal Nalbantoğlu “Dalgın Thales” imgesi ile özdeşleşmiş, gündelik hayatın *praxis*’inden kopup kendini *theoria*’nın çıkarsız alanında var etmeye çalışan akademisyen tipolojisinin “Uyanık Üniversite A.Ş.” nin cingöz bir çalışanına evrilişini anlatıyordu o harika yazısında.^[1] Bugün ise “taşra tüccarı” tipolojisiyle örtüşen bir akademisyen türüyle karşı karşıyayız. Tüm bu savrulmanın içinde SANART olarak yapmaya çalıştığımız Dalgın Thales’lere yeniden yer açmak; içinde bulunduğumuz dönemde ne kadar mümkün olursa...

Yukarıda belirttiğimiz gibi, Kongrede farklı alanlardan (daha çok mimarlık, sanat ve felsefe) 120 kadar bildiri dinledik. Bu bildirilerden 25 tanesi bu kitapta yayımlanmak için seçildi, yazarları bu metinler üzerinde yeniden çalıştılar, metinler yoğun bir editoryal süreçten geçti ve kitapta yerini aldı. Kitaptaki yazılar üç ana başlık altında toplandı: Estetik, sanat ve mimari tartışmalar. Bu yönüyle kitap SANART'ın genel yapısını da ortaya koyan bir şekle büründü. Bu haliyle kitabın Türkiye'deki estetik tartışmalarının çeşitliliğini ve zenginliğini açığa çıkarttığını düşünüyoruz. Öte yandan bu yoğun çalışmanın sonucunda kitabın bir bildiriler kitabının ötesine geçtiğini düşündüğümüz için editörler olarak kitabı derleme kitap olarak yayımlama kararı aldık. Estetiği çok disiplinli yapısı içinde dünyayla kurduğumuz ilişkinin özel bir şekli olarak tanımlayacak olursak, elinizdeki kitap da bu ilişki şeklinin farklı yönlerine ışık tutan ve günümüz estetik çalışmalarını kısmen de olsa yansıtabilen bir seçki olarak ortaya çıkıyor.

Gerek kongre gerek kitap için teşekkür edilmesi gereken onlarca isim var. Hepsinin ismini burada anmak mümkün değil. Son okuyucumuz Umut Yüksel düzeltmeleri büyük bir titizlikle yaptı. Kendisine teşekkür ediyoruz. İçinden geçtiğimiz pandemi dönemi ve SANART'ın internet sağlayıcılarında yaşanan bazı aksaklıklardan dolayı kitabın yayımlanması oldukça gecikti. Bu esnada sabırla bekleyen ve yeniden kendilerine ulaştığımızda bizlerle hızlı bir şekilde iş birliği içine giren yazarlara da teşekkür etmek istiyoruz.

Yazının başında elinizdeki kitabın ortaya çıkmasını sağlayan ekibin SANART ile olan yolculuklarına ilk kongrede çalışan birer öğrenci olarak başladıklarını anlatmıştık. Belki de o dönemki yönetimin ama özellikle Jale Erzen'in öngörülü bir şekilde, bizleri bu mecraya dahil etmesi SANART'ın hala yaşıyor olmasını sağladı. Bizler de şimdi aynı şeyi yapmaya çalışıyoruz. Kongre öncesi ve sonrası, tamamen gönüllü olarak,

günlerce bizimle çalışan ODTÜ ve Ankara Üniversitesi DTCF Felsefe Bölümü öğrencileri en son ama en büyük teşekkürü hak ediyorlar. Umarım hikâye aynı döngüyle devam eder ve SANART daha nice 30 yıllar görür.

Notlar

[1] Bkz: Nalbantoğlu, Hasan Ünal. 2000. “Dalgın Thales, Uyanık Üniversite A.Ş.” Çizgi Ötesinden Modern: Üniversite:Sanat:Mimarlık. Ankara: ODTÜ Mimarlık Fakültesi Yayınları.

SANART, DESTANSI BİR ÖYKÜ

JALE N. ERZEN

Hoş geldiniz... Bugünün benim için özel bir önemi var; onur ve mutluluk verici olduğu kadar büyük anlamlar içeriyor. Bu anlamı açıklamak için SANART'ın tarihini biraz anımsatmak istiyorum. SANART, 1991 yılında İsviçre Sefareti müsteşarı Benoit Junod'nun inisiyatifi ile Ankara'daki sanat ve kültür insanlarını bir araya getirerek kuruldu. Bugün SANART adlı bir çok kuruluş var ama bu adı ilk ortaya atan biz olduk... Sanat ve Art sözcüklerini birleştirerek uluslararası bir kuruluş olduğumuzu vurguladık. İlk yönetim kurulu üyeleri Günsel Renda, Yıldırım Yavuz, Nuran Terzioğlu, Ali Artun, sonradan başkanlık yapan Emin Mahir Balcıoğlu, Filiz Yenişehirlioğlu ve Ahter Kıral idi. Zeynep Aktüre'nin birçok yıl büyük emekleri geçti... Bu kısa zamana sığmayacak kadar daha çok kişinin aktif katılımı ile bugüne kadar devasa işler gerçekleştirdi SANART. 1991 – 2010 yılları arasında hemen hemen iki yılda bir düzenlenen ve her defasında uluslararası katılım içeren sempozyumlar yalnızca estetik ve felsefi söylemleri değil, her defasında sanat ve mimariyi bilfiil, resim ve heykel sergileri, çalıştaylar, gösteri, konser ve yerleştirmelerle somut olarak içeriyordu. Her sempozyum o günün sorunsalla-

rına yönelik bir konu etrafında söylemleri ve sanatı gündeme getiriyordu.

İlk sempozyumun sunuş yazısını Ulus Baker ile birlikte hazırladık. İlk sempozyum, günün post-modern düşüncesini sergileyen “Kimlik, Sınırsallık ve Mekan” olarak mimarının ve güncel sanatın sorunsallarını irdeledi. Kimler geldi geçti: Thomas Sebeok, Marc le Bot, Talat Halman, Özer Kabaş, Bedri Baykam, Johann Snyman, Jorge Glusberg, Edward Lucie Smith, Doğan Kuban, MarciaTucker, Brahim Ben Alaoi, Atilla Yücel, Ünal Nalbantoğlu, Cornelius Castoriadis, Murat Belge, Rene Rebetez, Mohammed Arkoun, Orhan Pamuk (Şirin’in Şaşkınlığı’ konuşması ile), Jean Lancri, Tina Kean, Mauricio Cruz, Janusz Szprot, Billiana Tomic-Denegri, Hans Hollein, Hintli Mimar Raj Rewal, Heinrich Klotz, Uğur Tanyeli, Mario Botta, Berardo Dujovne Laureano Forero... Ve daha birçok mimar, eleştirmen, felsefeci...

İkinci sempozyum “Sanat ve Tabular”: Yükselmekte olan din söylemlerinin öne çıkardığı yasaklar, tabular konusunu Michelangelo’nun İsa ve Meryem heykelini anlattığı dantel gibi işlenmiş konuşması ile Leo Steinberg, resimleri ile Golammohammed Sheik.

3. olarak “Sanat ve Çevre” sempozyumu sanatçı Hermann Prigan, Antero Kare.

4. etkinliğimiz “Sanat ve Bilim” sempozyumu. 5. etkinlik “Sanat ve Sosyal Adanmışlık” sempozyumu, engellilerden oluşan bir modern dans gösterisi ile hafızalara mıhlandı (hatta bir Fransız eleştirmen bu gösteriyi Paris Operasına davet etmişti, maalesef gidemediler).

2007 yılında Dünya Estetik Kurumunun himayesinde düzenlediğimiz Dünya Estetik Kongresi “Kültür Köprüsü olarak Estetik” temasını işliyordu, kongreye 42 ülkeden 475 kişi katıldı. Amerika'nın önemli Pragmatik felsefecisi Joseph Margolis, Tom Rockmore, “Ducamp’dan Sonra Kant” kitabının ünlü yazarı Thierry De Duve ve daha niceleri...

Her etkinliğin birçok farklı yayını var. Yaptığımız önemli sergiler var, Wölflü sergisi İsviçre'den Art Brut Müzesinden geldi, CoBrA sergisi Danimarka, Belçika ve Hollanda'nın en önemli müzelerinden sanatçıların büyük eserlerini getirdi ve Ankara Resim Heykel Sergisi boşaltılarak bu sergiye adandı. (İki yıl önce İstanbul'da Sabancı Müzesi, içinde ancak bir iki büyükçe tuval olan CoBrA sergisini getirdiğinde Türkiye'de ilk kez diye duyurdu... SANART o kadar çok iş yapıyordu ki kendi reklamını yapmaya zaman ve para ayıramıyordu; tabii her zamanki gibi İstanbul da kendi dışında hiçbir sanat etkinliğinin farkında olmamıştı!). Ayrıca Güney Amerika sanatçıları sergisi, Japonya'dan Japon seramikleri sergisi ve tekstil sanatı sergisi geldi Ankara'ya SANART aracılığıyla.

İstanbul'dan çok takdir ettiğim Şükrü Aysan'ın kavramsal sanat sunumu, İran'dan çağdaş film gösterisi ve daha nicelerini anlatmam saatler sürer. Ne yazık ki bir eksikimiz var: bu etkinliklerin ve kişilerin çoğunun fotoğrafı eksik. Zira o günlerde hele doksanların başında internet yoktu, cep telefonu bir müddet sonra yaygınlaştı... Demek oluyor ki bütün ilişkileri mektup ve normal telefonla yaptık.

2010 yılından 2016 yılına kadar başkanlık yapan Cânâ Bilsel Mersin Üniversitesinde İkinci Türkiye Estetik Kongresi'ni düzenledi... Çok başarılı bir kongre oldu, umarım kitabı da çıkacak.

SANART olarak bir şey daha yaptık: Bundan 30 yıl önce Türkiye'de estetik üzerinde konuşacak pek az kişi vardı, bugün estetik sempozyumunda Türkiye'den konuşmacılar üç gün bir salona sığmıyorlar; sanırım estetik konusunun bu şekilde yaygınlaşması biraz da SANART'ın başarısıdır.

Nasıl yapabildik? Adanmış üyeler, ilgili dinleyiciler ve bu tür etkinlikleri tehdit olarak görmeyen idareciler... İlk sempozyumun kitabına bakıyorum, 33 sponsorumuz varmış... Zaman içinde bizi hep destekleyen Yüksel Erimtan'a burada tekrar teşekkür etmek isterim. 2010'a kadar

TÜBİTAK, Kültür Bakanlığı, Dışişleri Bakanlığı, müzeler, yaptığımız işin önemini biliyor ve destek olmak istiyorlardı.

Bugün SANART tekrar bir Zümrüt-ü Anka gibi canlanıyor, beni en çok mutlu eden bu, bu üç gün eski zenginliğini aratmayan bir programla karşımızda. Bugün bayrağı taşıyanların çoğu öğrencilerim, gurur duyuyorum. Zira onlar öğrenciyken SANART'a yardım ettiler, her seferinde onları etkinliklere kattık ve onun için bugün, hele bugünün oldukça zor şartlarında inanıyor, umut kaybetmiyor ve üretebiliyorlar.

Kültür dünyası düşünce ve eylemin birlikteliği ile oluşur, bir yandan değişim ve ileriye bakış ile hareket ederken, bir yandan kaybedilmemesi, unutulmaması gereken insani değerler ve kültür mirası üzerine kurulur. Kültürün de bir ekolojisi, sağlıklı ortamı ve yaşam koşulları vardır. Maalesef bugün ülkemizde bu ekoloji tehdit altında, büyük gayret ve özveriler ile kurulan medeni bir sanat ve kültür ortamı yaralanmış, hastalanmış, parasal güçlere teslim edilmiş ve önemsiz görülen durumda. Onun için böyle bir etkinliğin sizlerin ilgisi ve inancı, sizlerin umutları ile yapılabilmesi olağanüstü bir şey. Bugün insanlar pek okumuyor, onun için özellikle okuyup da konuşabilenleri dinlemek, yaratıcı kişilerin sunduklarını seyretmek, düşünmek ve soru sormak, eleştirmek, böylece ileriye adım atmak her zaman olduğundan daha önemli. Ben bu 3. Türkiye Estetik Kongresinden özellikle gurur duyuyorum, eski öğrencilerim ve şimdi meslektaşlarımdan onurlanıyorum ve umutlanıyorum. Zira, Dünya Estetik Derneğinden gördüğüm şu ki o derneğin 2000 den fazla üyesi ve SANART dahil 20 kadar ulusal dernek üyesi varken. bir sempozyum düzenlemek için, hele zengin ülkeler, tereddüt gösteriyorlar, bundan sonraki büyük kongreyi yapmak isteyen çıkmıyor; çoğu kişi ve dernek başkaları için gayret sarf etmek istemiyor. 2007 yılında düzenlediğimiz kongrede katılımcıların çoğunu gecesi 2-3 dolardan misafir ettik, öğle yemeklerini ve kahvaltılarını sağladık. Bu, bugünün dünyasında eşi olmayan bir uygulama idi. Bunun da arkasında yine ODTÜ idaresi vardı, ODTÜ öğ-

rencileri katılımcıları gezdirdi, onlara rehberlik etti, ODTÜ, SANART'ın birçok etkinliğine ev sahipliği yaptı. SANART olarak ODTÜ'ye çok az para ödedik, ODTÜ bundan dolayı fakirleşti mi? Bilakis, birçok felsefe ve sanat ortamında Türkiye deyince akla SANART ve ODTÜ geliyor.

Dünya öküzün boynuzları üstünde durmuyor. Galileo, Erasmus, Atatürk, İbn Rüşd gibi, Mikelanj, Da Vinci gibi cesur, özgür yaratıcı insanların omuzlarında duruyor.

Kültür, sanat ve bilimin bütünlüğü ile mümkün olan medeniyet, yani insana, özgürlüğe, barış ve iyiliğe saygı ve hizmet, son derece kırılgan ve nazik bir dengedir. Barbarlığa teslim edildiğinde tekrar canlanması, iyileşmesi çok zor. Ve çok uzun zaman ister. Ekolojide olduğu gibi bazı türler yok olduğunda bir daha canlandıramazsınız. Tehdit altında olan bu medeni ortamın sürdürülebilirliği için yaptığınız katkıdan dolayı hepimize, herkese ve SANART yönetimine teşekkür ederim.



NİMFA'NIN İZİNDE - SANATTA BELLEĞİN DÖNÜŞÜMÜ

ÖNAY SÖZER

I. ABY WARBURG VE NİMFA YORUMU

Sanatta dönüşüm konusunu Grek mitolojisinde adı *nymphé* olarak geçen, sözcük olarak “bir erkeği mutlu kılan dişi varlık” anlamına gelen, ama aynı zamanda “ne insan ne de ölümsüz olduğu” ölçüde sıradan insanlar için tehlikeli sayılan, daha çok su ve ay ışığı ortamlarını sevip dans eden figürün^[1] bize çizeceği yolda ele almak istiyorum. Bu figürün Avrupa sanat tarihinde yeni bir önem kazanmasını 1900 yılından başlayarak, sanat tarihçisi, kültür kuramcısı ve felsefeci Aby Warburg’a borçluyuz. Önceden şunu belirteyim ki Warburg bu konuda derli toplu, “sistematik” diyebileceğimiz hiçbir şey yazmamıştır. Yaşamı boyunca saplantılı bir şekilde izlediği bu konuyu bazı mektuplarında ele almış; ilk Rönesans Dönemi ya da Boticelli’nin “Venüs’ün Doğumu” ve “İlkbahar” tabloları üzerine yazdığı yazılarda ise anmakla yetinmiştir. Bütün bu çalışmalarının asıl göndermesi Domenico Ghirlandaio’nun bu figürü ön planda resmettiği “San Giovanni’nin Doğumu” adlı ilginç freskinedir (Floransa, Santa Maria Novella). Bu resim niçin ilginçtir? Floransa’da bir burjuva evindeki oturma odasına Quattrocento’nun kılıklarına bürünmüş, fakat belki de hala yarı feodal; kesinlikle dindar topluluğunun arasına bir ka-

pıdan, başında bir meyve sepetiyle etekleri dalgalanarak, dans adımlarına benzer adımlarla bir genç kız girmektedir. Warburg'un "Nimfa" olarak tanımladığı bu genç kızın böyle bir çevre içinde işi nedir? Bir skandal değil mi bu? Ressam yalnız gerçekçi tarzını değil, tüm ciddiyetini de mi unuttu? Alışılmış sanat tarihinin ve çevre sosyolojisinin sustuğu bu noktada Hollandalı Alman sanat tarihçisi, edebiyat bilimci ve dilci André Jolles ile Aby Warburg çıkmaza girmiş bilime daima destek vermiş olan hayal gücüne başvuracaklardır. Jolles, 23 Ekim 1900 tarihli ilk ve uzun mektubunda Warburg'a Nimfa'dan -ironiyle karışık şekilde- şu nitelendirmelerle söz eder: "güçle ileriye attığı uzun adımlar"; "dalgalanan esneklik", "genç hizmetçi", "bulutların üstünde kayan ve insanı mutlu ederek sürükleyen bir tanrıça gibi"; "yelkenlerini şişirmiş çevik bir gemi, kabaran suyu ritmik olarak yarıyor"; "önceden varolan bir şey"; "bir karabasan ve masal", "fakat ferahfeza bir karabasan"^[2]. Jolles sonunda mektup arkadaşına şöyle seslenir: "Aslında ne kötülük var bunda? Biz hayatta yalnız bir kez âşık oluyoruz. Birçok kez âşık olduğumuzu sanıyorsak da aslında yalnızca aynı prizmadan başka yüzler görüyoruz"^[3].

Warburg, tarihsiz ve daha uzun yanıt mektubunda Jolles'la genel olarak anlaşmakla birlikte ayrıldığı noktayı ortaya koyar: "Sen, kanatlı bir düşüncenin ardında gökyüzünün bütün yerlerinden geçerek kendini âşıkane bir platonik sarhoşluğa kaptırmış gidiyorsun. Oysa beni, filolojik bakışımı bu kızın ortaya çıktığı toprağa çevirmek memnun ediyor, o zaman hayretle soruyorum: Bu yabancı ve inceliğiyle kırılğan bitkinin kökleri gerçekte Floransa topraklarında mı?"^[4] Başka yerlerde Warburg'un bu dolaylı soruya verdiği yanıt doğrudan "hayır"dır. Bu kız ona göre ya Anadolu'dur ya da Güney Akdeniz kıyılarında gelmedir, yani Pagan dünyasından İtalya'ya gelmiş bir kaçaktır. Buradan Warburg'un Rönesans ve kültür kuramını belirleyen önemli sonuçlar doğacaktır.



Figür 1. Ghirlandajo'nun freski

Figür 2. Nimfa Detay

Figür 3. Antik Nimfa

Toparlayalım: Jolles ile Warburg'un yazışmasının dikkat çekmeye çalıştığım bu aşaması, Warburg'un Nimfa kuramı ve bütün sanat/kültür felsefesi için önemli tutamaklar içeriyor.

İlkin, Jolles'in hissettiği gibi Nimfa'nın "önceden varolan bir şey" olması, fakat nerede ne zaman karşılaşıldığının hatırlanıp bilinmemesi, onun kaynağının bilinç değil, bilinçsiz kendisi olduğunu gösteriyor: şüphesiz kolektif olarak paylaşılan toplumsal bilinçsiz. Nimfa'yı doğrudan hatırlamıyoruz, fakat onunla ilgili bir bellek ve bellek-imgesi var ve Jolles'in benzetmelerinin gösterdiği gibi, bu bellek enerji dolu bir bellek ("güçlü adımlar", "esneklik", "sürükleyicilik", "çeviklik" vs.) Ondan biz bireylere bir hareket geçiyor: Eros'un baştan çıkarıcılığı (anlaşıldığına göre Nimfa, Ghirlandaio'nun freskinde korse takmıyor) ve aynı zamanda hayatın depresi. Böylece Nimfa, bellek imgesiyle sanatsal imgeyi birleştiriyor.

İkinci nokta: "Ferahfeza karabasan" deyiminin gösterdiği gibi, Nimfa sadece iç açıcı bir varlık değil, onda karanlık ve korkutucu bir yan da var, Nimfa bir fosil, ama işte tutkuyla yeniden geliyor: Büyüleyen, çarpıp geçen bir hayalet. Bu nokta bizi Warburg'un *survival*, "Arddan-yaşam" düşüncesine vardırca. Bu iki nokta Warburg'un Jolles'a yönelik Platonculuk eleştirisinin ötesinde, onunla bir başlangıç ya da taslak olarak paylaşacağı noktalardır ve bizim için de birer ipucu oluşturmaktadır.

Üçüncü olarak, Warburg'un vurguladığı gibi, Nimfa'nın yabancılığı, Avrupalının yaşantısını kırbaçlayan, onu yoğunlaştıran bir nokta olmakla birlikte^[5], bu yoğunlaşma asıl işlevini onun kültür kavramı içinde bulmaktadır. Onun kültür kuramının amacı "paganlığın hayatta kalmasının Avrupa'nın toplu-kültürü (*Gesamtkultur*) için anlamı" nı bulup ortaya çıkarmaktır.^[6] Warburg için, kültür, evrenseldir. Şunu hemen belirteyim ki, yukarıda alıntılıdığım Jolles-Warburg yazışması hiçbir zaman gerçek-

leşmemiş, sadece yazarları tarafından bir kurgu (ya da bir tür senaryo) olarak düşünülüp yazılmış ve ayrıca bitmemiştir. Warburg'un hayatı boyunca bu metnin basılmasını istemediğini biliyoruz. Ama bütün bunlar böyledir diye bu metnin bilimselliğinin olmadığı söylenemez; tam tersine, burada amaç, Ernst H. Gombrich'in yorumuna göre^[7], Jolles'la Warburg'un aralarında danışıklı kararlaştırdıkları senaryoyla düşüncelerine serbest bir akış vermeleri ve böylece çetin bir leblebi olan ve Warburg'un ömrünü adadığı bilimsel bir kültür tanımına ulaşmalarıdır.

II. ABY WARBURG'UN YAŞAM VE YAPITLARINA KISA BİR BAKIŞ



Aby Warburg

Aby Warburg 1866'da Hamburg'da, XVII. yüzyıldan beri varlığını sürdüren nüfuzlu bir bankacı ailenin ilk çocuğu olarak dünyaya geldi; 1929'da aynı kentte öldü. 1886'da Bonn Üniversitesi'nde tarih, sanat tarihi, psikoloji, arkeoloji ve felsefe; ardından da 1891'de bir süre Berlin'de tıp okudu. O sırada felsefede genel bir eğilim olarak "ne Kant'ın saltçılığı ne de Hegel'in soyut idealizmi" diyen bir tutum başlamıştı. Sanat tarihinde ise Alois Riegl (1858-1905) ve Heinrich Wölfflin'in (1864-1945) temsil ettikleri formalizm egemendi. Wölfflin, malzeme

(Alm. *Stoff*) ve form kavramlarının karşıtlığından yola çıkarak bütün kültür dediğimiz şeyi malzemede sanattan yalıtık bir hale getirmiştir (Riegl'in sanata yaklaşımı da buna pek uzak değildir). Wölfflin'de "form" salt görmeye dayalıydı: Kant'ın (1724-1897) etkisi. Bu görüşler karşısında Aby Warburg'un tutumu, kültürün her çeşit işlevini ("din ve şiir, söylem

ve bilim, toplum ve devlet”) kucaklayan içeriksel bir “kültür” kavramıyla sanatın orta noktasını imge (*Bild*) kavramında bulmaktadır^[8]. O böylece soyut bir biçimde estetikleştirici bakış açısından kurtularak asıl özgürleştirici “aisthesis”e döner. Çünkü Warburg için imge her şeydir; semboldür, bellektir, nesneyi taşır, hayatta kalan odur, kültürün dinamik taşıyıcısıdır; bu açıdan onun için çirkin bir resim de yapıldığı dönemin kültürüne tanıklık edebilir.

Warburg’un Floransa’da, 1893’ten başlayarak devam eden ilk Rönesans Dönemi üzerine araştırmaları, Grek ve Arap astronomi tarihi üzerine Roma’da Vatikan kitaplığında yaptığı çalışmalar; yakın konularda verdiği başka konferanslar, 1928-1929 arasında yine Roma’da Hertziana kitaplığında sergilediği ve *Mnemosyne* adını verdiği yazısız imgeler atlası, bütün bunlar, sanata kültür kavramı açısından özgün bir bakışa dayanmaktadır.

Burada artık, kendi başına bir figür yok, fakat figürlerin bakıştığı, birbirine geçtiği karmaşık yeni dünyalar, kendisinin verdiği adla bir “aralıklar ikonolojisi” ortaya atılıyor.^[9]

Böylece artık sanat kültürün tamamlayıcı bir parçası olmaktan çıkar: Sanat kültürü yaratır ve kültürün sorunlarının bir temsilcisidir. Warburg’un bize gösterdiği bu olguya, onun Hamburg’da kurduğu fakat 1929’da Londra’ya taşınan *Bibliothek der Kulturwissenschaft*, (Kül-



Mnemosyne

türbilim Kitaplığı) tanıklık etmektedir: Bu kitaplık kitaplarla birlikte fotoğraflardan da oluşur. Kitaplık 1909’da 9.000, 1911’de 15.000, 1920’de 20.000, 1925’de 45.000, Londra’ya taşındığı 1933’te en azından 60.000 ciltlik belge barındırmaktadır. Onun hayatın ta kendisi olarak tanımladığı kültürün cisimleşmiş, hiyeroglifleşmiş biçimidir. Warburg’un ilkin asistanı, sonra meslektaşı olan Fritz Saxl bu kitaplık üzerine yazdığı yazısına şöyle başlar: “Warburg kitaplığı hem kitaplık hem de araştırma enstitüsüdür: Bir sorunun işlenmesinin hizmetindedir. Bu hizmeti de şu şekilde gerçekleştirir: İlk kitap ve resim malzemesinin seçimi, toplanması ve düzenlenmesi yoluyla geliştirmek istediği sorunu sunar, ikinci olarak da bu sorunla ilgili araştırmaların sonuçlarını yayınlar”^[10]. Dikkat edilirse burada ne British Museum’daki gibi genel bir kitaplık, ne de özel bir konuya adanmış bir kitaplık söz konusudur. Burada konu “İnsanın mitosların korkusuna dayalı durumundan bilimsel olarak hesaplayan tavrına kadar uzanan gidişinin içinde kendisiyle ve evrenle karşılaşması”dır^[11]. İmge kavramı üzerinden daha çok Akdeniz havzası (Babil, Atina, İskenderiye, Jerüsalem, Roma) kültürünü kurtarmaya girişen bu kitaplar; birbirlerinin aralarına konmuş gibi dururlar, iyi komşular gibi birbirlerinden haber verirler. Çünkü alışılmış bir bibliyografik liste imkânsızdır; kitaplar Warburg’un kafasındaki kuramsal sorunların gelişmesine göre yerleştirilmiştir ve yerleri de onun buluşlarına göre değişmektedir. Londra’ya taşınma sırasında 600 kitap kasasının yüklendiği gemi, - kitapları da canlı varlıklar olarak düşünecek olursak – herhalde yeniden anlam kazanmış bir Nuh’un Gemisi’ne benziyordu. Bu gemide, evrensel hayatla aynı olan “kültür”ün kendisi, yaklaşmakta olan o büyük felaketten kurtarılmaya çalışılıyordu.

III. SALT KÜLTÜR DİYE BİR ŞEY YOKTUR

Kültürün Kant anlamında “salt” (rein) bir şey olmadığı, tersine ilkin kendisine ait olarak kabul ettiğimiz, fakat “kültür”le ilgisi olmadığını anladığımız başka şeyleri de içerdiği, kısacası “gayrisafi” bir ağırlığı olduğu

düşüncesi, Warburg'un kültüre yaklaşımının temelini oluşturur. Bu karmaşıklığı görmek için, kültür deyince bundan yalnız dini, devletin yasalarını, nezaket kurallarını anlamaktan vazgeçmeli, sanatı düşünme modeli olarak almalıyız. Burada ilk söylenecek şey, Kant'ın sanatın insan ilginin ötesinde olduğu, insanın ayaklarını yerden keserek başka bir dünyaya götürdüğü görüşünün yanlışlığıdır; sanat ile, onun bizde uyardığı ilgiyle bize bir form değil, bir imge verilir; bu imge dediğimiz şeyden bize bir yaşam enerjisi geçer, ama ne acılar ne olumsuzluklar pahasına. Warburg'un çağımız açısından felsefi yorumunu yapan Georges Didi-Haberman, Nietzsche'den de esinlenerek şöyle yazar: "sanat düğümdedir, sanat uygarlığın yerinden oynamış merkezindedir." [12] Şüphesiz sanat yapıtını yapanı da ona bakını da içine alacak biçimde yapısızlaştıran (daha doğrusu yapısızlaştıran) ilk düşünür Friedrich Nietzsche'dir (1844-1900). Onun Trajedinin Doğuşu kitabını şimdiye kadar çoğun bize öğretildiği gibi estetik açısından değil, bir de "gayrisafî" kültürümüz açısından okumalıyız: "O [trajik kahraman] kahramanları bekleyen acılarla sarsılır, fakat yine de bunlarda daha yüksek, çok daha güçlü bir isteği yakalar. Her zamankinden daha fazla ve derinlemesine bakar ama yine de kör olmayı diler. Nereden geliyor bize bu harika kendiyile-ikileşme (diese wunderbare Selbstentzweiung), bu Apollon ucundan geri dönme, eğer Dionysos'un yaptığı bir büyüden değilse? Öyle bir büyü ki, görünüşte Apollonumsu heyecanları en yükseğe tırmandırırken, yine de onun tırmanan gücüne kendi görevini hatırlatıyor. Trajik mitos, yalnızca Dionysosca bilgeliğin, Apollonca sanat aracılığıyla bir resmedilmesi (Verbildlichung) olarak anlaşılabilir" [13]

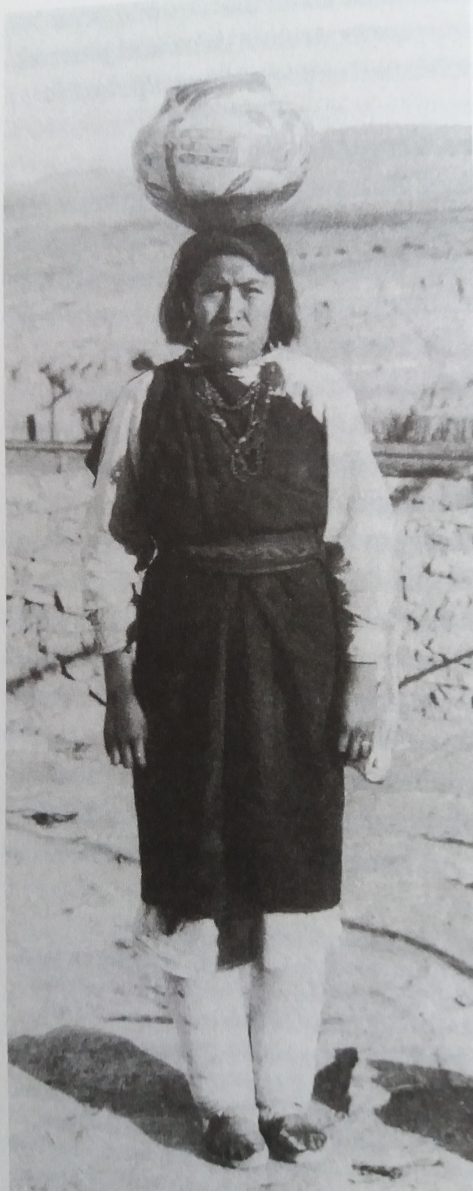
Dionysos aşağılara çekiyor, ıstırap veriyor (Oidipus'un kader ya da bilinçsizinin kendisine çizdiği yolda kör olmayı seçtiğini anımsıyoruz.) Ama onda aynı zamanda büyük bir tutku, saptırılmış büyük bir yaşam enerjisi söz konusu. Warburg bütün bu izlenim-duygu-anı karmaşasına "pathos-formülü" adını veriyor: Tutku formülü. Yani tutkumun ait olduğu ölçsüz, ölümcül Dionysoscu dipten Apolloncu yükseğe tırmanıp

oradan tekrar aşağıya düşmesindeki devingen çelişki; istek ve ıstırabın çatışması.

Fakat bunun kültürle ilişkisi nedir? Didi-Huberman'ın sorduğu gibi “kültürün trajedisi” nerede ortaya çıkmaktadır? Belki de düğüm şu noktadadır: Kültür bize Apollon'un doruğuna eş bir üstün değerler dizgesi olarak sunuluyorsa da örtüsü kaldırıldığında onun altında yine de insanlığın, şiddetten, karşılıklı öldürmelerden, reddedilen ya da kabul edilen isteğin ıstıraplarından doğan ve antik sanatın bize çok iyi anlattığı o karanlık tabloyu buluyoruz. Bizim de insanlığın bu tablosuna geçmişimiz ve şimdiki varlığımızla ait olduğumuzu görüyoruz. Bu bizi sarsıyor: “sarsılma” ise bizi Nietzsche'nin “kendiyile-ikileşme” (*Selbstentzweiung*) dediği durumun içine sokuyor. Trajedinin bize gösterdiği şey, kültür için de geçerlidir; Olduğu şeyi olmama, kendiyile ikileşme demektir; varoluş salt değildir, çünkü o sözüm ona sıklığın bir de altı vardır ve yukarıdaki kültürü bu korkunç alt-kültür ya da kültür eksikliği taşır (taşıyabildiği kadar!) Soruyorum: Sanat ve kültürün bize verdiği enerji acaba alttaki vahşetin ölü dalgalarından mı gelmektedir? Yoksa yine yüce gönül müdür felaketi kucaklayan?

IV. ARDDAN-YAŞAM (SURVIVAL) VE GETİRDİĞİ SORUN

Şunu gördük: Sanat ve kültürün “trajik ikileşme” dediğimiz kader ortaklığı, diyebiliriz ki, Apollon'un dışında değil, kendisinde, kendi içinde Dionysos'u bulması ve sunmasıyla görünüş kazanır. Warburg'un “*Nachleben*” (arddan -yaşama, hayatta kalma) dediği şey de tam anlatımına burada kavuşur. Bu kavram bir yandan, tipik olarak, onun İtalyan Rönesans'ını Boticelli, Ghirlandaio, Francesco del Cossa vs. örneklerinde çözümlemesinde ortaya çıkmıştır, başka bir yandan ise antropolojide Edward B. Taylor'un (1832-1917, İngiliz antropolog, kültür antropolojisinin kurucusu) ortaya attığı çok daha genel bir kavramla çakışır. Bu bağlantıyı ilk kez gören Didi-Huberman, Taylor'un kullandığı sözcüğün “*survival*” olduğunu hatırlatarak tam bu anlama gelen bir sözcüğün Alman-



Pueblo'lu Kızılderili kadın

cada bulunmadığına işaret eder. Ona göre Warburg Yeni Meksika'ya yaptığı yolculuğu oradaki arddan-yaşamlı şeyleri (*survivals*) ortaya çıkarmak için yapmıştır. Nitekim, fotoğrafını çektiği, başında çömlek taşıyan Laguna'lı kız onun için antik Nimfa'nın yeniden ortaya çıkışıdır: Nimfa'nın getirdiği "ruh" ya da "hareket" bu kez "giysi kıvrımları", "saçlar" gibi dış belirlenimlerle değil, çanağın üstündeki kuşun hayatın "öz"ünü temsil etmesiyle bir hiyeroglif gibi biçimsel bir yoldan simgelenmiştir.^[14] Taylor'un görüşüne göre, şimdiki bir kültürün içinde yaşamda kalmış başka geçmiş kültür parçaları ya da başka zamanlar örtük bir biçimde yaşar. Biz şimdiyi yaşarken aynı zamanda geçmişte yaşıyoruz: "zamanın düğümü"^[15], "aykırı-zamanlar düğümü".^[16] Güçlü ve inatçı eski formlar ve öğeler biz farkında olmadan izlerini bırakır: "Dönüşmüş, taşınmış ve sakatlanmış (*transformed, shifted or mutilated*) olarak, sanatın bu öğeleri hala

kendi tarihlerinin düpedüz izini taşırlar (*still carry their history plainly stamped upon them*)" ^[17].

Bunlar bir anlamda boş-inanlardır: İngilizcede *superstition*, "eski çağlardan beri direnen" demektir. Başka bir anlamda ise, Freud'un "symptom" (iki çelişik isteğin aynı zamanda ortaya çıkması) dediği şeydir: "saçmalık, dil sürçmesi, hastalık, çılgınlık"^[18] O zaman arddan-yaşama olumlu mu olumsuz bir şey mi? Bakışlarımızı yeniden Jolles'in âşık olduğunu iddia ettiği "Nimfa"ya çeviriyor ve soruyoruz: Nimfa bunlardan hangisi? Bir boş inan olmayı ona yakıştıramasak bile, o zamanın monden

Floransa toplumunun içinde belirmesi bir çılgınlık, ona bakanlar için bir saçmalık, dil sürçmesi gibi bir şey değil mi? Teşhirci bir erotizmle birleşen dansından sonra yine çıktığı mezara dönecekse, bu manik-depresif bir hastalık olmasın? Hayır, onun arddan-yaşamının anlamına bu yorumlardan hiçbiri yaklaşıyor. Çünkü yeniden gelmesi, Nimfa'nın öz-yaşam öyküsünün bir parçası, bir bellek canlanıyor ve tarihin bir sayfası çevriliyor.

V. ENERJİ KAYNAĞI OLARAK BELLEK: ENGRAM

Kendi hayatının ardından yaşayan Nimfa'nın bize oynadığı bu oyunu aslında bize bireysel bellekle birleşen toplumsal bellek oynuyor. Bellek deyince de işin içine maddenin örgütlenmesi, kalıtım vs. karışıyor mu? Bu gibi sorular –karşısında- Warburg daha çok Richard Semon'un (1895-1918) *Engram*, diye adlandırdığı kavrama bağlılık gösterir: Bellek, ölü maddeden farklıdır, ama bilincimize de ait değildir. “Canlı maddeyi etkileyen her olay, *Engram* denilen o izi bırakır. Bu ‘*Engram*’larda toplanan gücül enerji, uygun koşullar gelince yeniden harekete geçer ve boşalır – o zaman, organizma, geçmiş olayı anımsadığı ölçüde belli bir tarzda davranışa geçer [yani biriktirir ve aktarır] ... Kültürlerin tarihinde Semon'un *Engram*'ına “sembol” kavramı karşılık olur^[19]. Günümüzde nörobiyoloji ile nöroloji alanlarının en önemli temsilcilerinden biri olan ve araştırmalarıyla insan beyninde “ayna-nöron”larının varlığını ortaya çıkaran Vittorio Gallese, bu olgunun dayandığı bir “bedenleşen benzeşim” (embodied simulation) mekanizmasından ve işlevinden söz eder. Gallese'ye göre: “Devinim imgelerle ilgili algımızın temelindedir ve onu kurar”^[20] Algı dünyası içinde nasıl bedenimiz üzerinden ve kendi devinimlerimizin doğrudan bilincinde olarak nesnelere ilişki kuruyorsak, başkalarının aynı şeyleri yaptıklarını seyrederken ya da kendi başımıza sanat yapıtlarına bakarken de bu algıladığımız şeyleri kendi bedenimizde ve bedenimiz üzerinden yaşıyoruz. Ünlü *Laokoon*'da Nimfa da sundukları devinimlerle bizde bedenleşiyor. Bunu “özgür olarak bedenleşen birleşim” diye

adlandırıyor Gallese. “Böylece canlı bir organizma bir dürtünün enerjik niteliğiyle tastamam birleşebilir, bazen bir kuluçkalık döneminden sonra bile onu yeniden serbest bırakmak üzere” diyor Gallese^[21]. “Görsel bir sanat yapıtına bakarken, roman okurken, bir tiyatro oyunu ya da film seyrederken, bedenleşen benzeşim; ‘gerçek’ dünyadaki güncel bulunuşumuzu kendine model almaktan kurtulur...sanatla dünyaya ,açılışımızı genişleten bir uzaklıktan bakarız”^[22] İşte hareketin enerjisini kendinde toplayıp uzun bir aradan sonra bize yeniden yaşatan *Engram* böyle çalışır.

Bu nokta sanatta dönüşüm konusu için büyük bir önem taşımaktadır.



Laokoon

VI. DÖNÜŞÜM VE KUTUPLAŞMALARIN OYUNU

Yola çıktığımız noktaya bir kez daha dönelim: Warburg kültürü “toplu-kültür” olarak anlıyordu. Bu da son bir çözümlemeyle din, sanat ve bilimin üçlemesidir. Bu üç kültür alanının birbiriyle yalnızca karşıtların bir bütünü olarak birleşebileceği ortadadır. Warburg’un görüşünü tek bir formüle sığdıracak olursam şunu söyleyebilirim: Eğer insanlığın büyük

geçmişinde, geleceği ise daha çok bilimde ise, bu geçmişle gelecek arasında sürekliliği sağlayacak (yani geleceğe kalacak) şey, hem dinin içinde yer almış olan, hem de her zaman bilime öncülük eden sanattır.

Böylece sanat zaman içindeki bütün kültürü temsil etmektedir. Antik sanat yapıtlarına bakıyoruz: Romalıların ünlü Janus kafası gibi, orada bir yüzüyle Olympos tanrılarının dinginliğini, devinimsizliği, öbür yüzüyle saldıran, korkunç demonları, dev ve canavarları buluyoruz. Bu ikisini sembol dediğimiz şey bir arada tutuyor. Yalnız bunlar da değil. Daha birçok anlamadığımız şeyden oluşan bir karmaşa sembollere damgasını basıyor. Sembolün bu karmaşıklığı *Engram*'dan, yani yaratıcı bellekten ileri geliyorsa (başka bir çözüm yok) akaduran bir yazıdan başka bir şey olmayan bu bellek, nasıl olup da bütün bu görünüşleri kendisinde taşıyor? Bunun açıklaması Warburg'un başvurduğu "kutuplaşma" kavramında yatar görünmektedir. *Engram* kavramının özünde de "kutuplaşma" var. Kutuplaşma: Işık titreşimlerinin belli bir düzeyde sınırlanması; karşılıklı gelişme, karşıtların birbirine ilişkisi. *Engram*, birçok duruma göre kendi içinde kutuplaşan, sonra kutupsuzlaşarak yeniden kutuplaşan bir şey. *Engram*'ın bu kutuplaşmaların birinden ötekine geçmesine onlardan biriyle belirlenmesine "metamorfoz" diyoruz. Burada söz konusu olan "metamorfoz", Goethe'nin "Bitkilerin Metamorfozu" kitabından alınmıştır. Warburg şöyle yazar: "Her şeyden önce benim kendi malım kabul ettiğim kutuplaşma, Goethe'nin düşüncesinin merkezini oluşturuyor. Rönesans sorunu kendisini, insan bireyinin öz-duygusunun (Alm. *Selbstgefühl*) kutuplaşma yoluyla metamorfozu olarak sunmaktadır; bu da antik dönemin yarattığı enerji fişkırmasının bizdeki anımsama imgesiyle yeniden ortaya konmasıdır. Kısacası: yeniden gelen anımsama yoluyla dinamik kutuplaşma"^[23]. Şüphesiz ilk akla gelecek kutuplaşma kendi isteğini gerçekleştirmek için hemen saldıran, yakalayan, kavrayan ilkel insanın isteğiyle kendisi arasına bir uzaklık koyarak, çeşitli türden bedensel "ifade", "anlatım"lar yaratması ve bunların şiddetin yerine geçmesi olarak anlaşılabilir. Bunun anlamı iki kutup arasında bir "ara-mekân"ın (*Zwisc-*

henraum) doğmasıdır. Warburg'a göre bu ara-mekânın getirdiği uzaklık "uygarlığın temeli", "sanatsal yaratmanın dayanağı"dır^[24]. *Engram*'daki "zamansal enerjiyi koruyarak aktarma ve geçmişin bir olgusuna uzaktan tepkide bulunma işlevi de ara-mekânın bir ürünüdür. Ara karşıtları yaratır ve her bir karşıtı ötekiyle birlikte var kılar. Bu anlamda *Engram*'ın yükünün tarafsız olduğu, ilkin "zaman içinde bir seçimle" gücüllükten güncel yorumlardan birine geçtiği, yani kutuplaştığı söylenebilir. Buradaki düğüm ("hareket halindeki hayat") çözülmediği ölçüde, böylece dönüşen şey yeniden dönüşebilir. Bu konuda Warburg'un zaman zaman başvurduğu anlatımlar, örneğin şunlar: "kutuplaşmamış ve uyku halindeki çokanlamlılık", "yaratıcı kayıtsızlık". İnsan bu türlü tanımlanan toplumsal bellekle temasa geçtiği anda hem bir kutuplaşma başlıyor hem de sorunu taşıyan bir orta nokta oluşuyor; ama bu orta nokta geometrik değil, "orta" kavramının gösterdiği gibi daha çok kutuplar arasında bir gidip gelme ve titreşim anlamına geliyor. Giorgio Agamben bu hareketi anlatmak için "geçit"ten söz ediyor : "Warburg'un [bellek] atlası bir çeşit kutupsuzlaşma ve yeniden kutuplaşmaların istasyonu gibidir... burada kendi anlamlarını yitirip karabasanlar ya da hayaletler gibi arda kalan geçmişin imgeleri yarı gölgede asılı dururlar"^[25] Şüphesiz Nimfa da ilkin böyle bir hayalettir; ancak hayata döner, yani yeniden kutuplaşır, bu olay yalnız Ghirlandaio'nun freskinde cereyan etmez: "Reklam afişinin üstünde gördüğümüz yola çıkmış küçük hanım aramıza gelmiş bir Nimfa'dır, nasıl gemici de yeniden canlanmış bir Victoria [Romalı zafer simgesi] ise" (Warburg'un tümcesi, 20 Eylül 1929)^[26] . Böylece Nimfa depreşiyor.

VII. RÖNESANS'A YENİDEN BAKIŞ: GEÇMIŞLE GELECEĞİN ÇELİŞKİSİ?

Bir yandan yalnızca bütün karşıtların kutuplaşmamış halde belleğin uykusunun içinde askıda kalması, uyanışla birlikte, onların kutuplaşmasını ve dönüşünü sağlıyor; öbür yandan her dönüşümü gelecek dönü-

şümler, yeni bir “evrim” izliyor. Nimfa bu ikisinin buluşma noktası değilse nedir?

Aslında iç içe geçen iki soru karşısında bulunuyoruz: bunlara kısaca değinelim 1) Bu yeni, güç dolu dönüşüm kavramının Rönesans anlayışımıza katkısı nedir? 2) Toplumsal bellekle bireysel belleğin tarih içinde bu türlü buluşmasının getirdiği yeni sorunlar nelerdir?



Victoria

özdeşliğe karşı: Burada karşıtlar birbirlerinin içinden çıkıyor (ve çıkmaya devam ediyor), ancak böyle birbirlerini reddediyorlar. “Rönesans” bir tekrar doğum değil, önceden varolan bir şeyin anlamının tersine dönmesinin ve ters dönmenin önceden olanı bükerek başka bir geleceğe çevirmesinin ‘diyalektik’i.

Warburg’un Rönesans’la ilgili açık ya da kapalı önerisi şudur: Rönesans, şimdiye kadar sanıldığı gibi bir yeniden-doğum değildir, yani eski pagan gelenekleri ölmüş ya da kesintiye uğramış da şimdi büyülü bir edimle yeniden doğuyor değildir. Bu gelenek tam olarak hiçbir zaman ölmedi, Quattrocento’nun Floransa toplumunun bilinçsiz belleğindeydi, zamanı gelince ortalığı sarsarak yeniden ortaya çıktı. Rönesans düşüncesi antik kültürü değişmeyen, özdeş olarak kalan ve böylece yine dünyaya gelen, tekrar eden bir şey olarak ele alıyor. Arddan-yaşam yorumu ise

Fakat nasıl olabiliyor bu? Böylece ikinci soruya geçiyoruz.

Bu soruyla birlikte Warburg'un Rönesans yorumunun bütün zorluğunu, yeniliğini ve evrenselliğini bir arada buluyoruz. Bu zorluk şüphesiz bütün dönüşümler için geçerlidir. Şu nokta açıktır :Rönesans ile kilisenin zincirlerini kopardıklarına inanılan “serbest aydınlar ve bireyciler klişesi Warburg için geçerli değildi... Rönesans'ı yalnızca ‘pagan’ olarak görmek düpedüz yanlış olurdu. Ama bu görüşü bütünüyle reddetmek için de bir neden yoktu. Warburg için Ghirlandaio'nun fresklerinin temelden Hıristiyanlık dışı olduğu açıktı. Bu onu yeniden Nimfa bulmacasına, o pagan, duyuşal hazların vücutlaşmasına ve bunun Ghirlandaio'nun ve Tornabouru ailesinin ruhsal dünyasında oynadığı role geri getirdi”^[27]. Gombrich, Warburg'un bu soruna tam bir çözüm bulamadığını söylüyor. Çünkü burada bence, yalnızca sanat tarihini değil, bütün kültür dediğimiz şeyi sarsan bir çelişki var, öyle bir çelişki ki onun her iki tarafında da toplumsal bellekle temas halindeki birey tüm varoluşuyla yer alıyor. Çelişki, Nimfa'nın bulunmaması gereken yerde bulunması, tam da özgürlüğün olmadığı yerde özgür olması; ya da olduğu şeyi olmayarak olması: Bunun adı “dönüşüm”. Daha somut olarak durum şu: Nimfa'nın hem Ortaçağ toplumunun yasalarını hem de Antikitenin ilkelerini yerine getirmesi gerekiyor. Biri olmadan öteki, geçmiş olmadan gelecek (arddan-yaşam anlamında gelecek) olamaz, ama geçmişle de olamaz, Ortaçağdan kurtulmaya çalışıyoruz, ama yalnız onu da kurtararak kurtulabiliriz. Zamanın gidişini geçmiş-şimdi-gelecek diye sıraya koyan zamansallığın tersine burada geçmişle geleceğin eşzamanlılığı ve ancak bundan neredeyse bir yan-ürün olarak doğan bir şimdiki zaman söz konusu. Çözüm (eğer varsa!) nedir? Türkçede “dönüşüm” sözcüğünün morfolojik-etimolojik anlamına dikkat edelim: “Dön-üş-me”nin “-üş” hecesi işdeşlik ve karşılıklılık gösteriyor. O zaman karşılıklı iki dönüşüm var: Yalnız geçmişin belleği dönüşmüyor, buna bağlı olarak geleceğin belleği, onun ajandası da değişiyor (örneğin Rönesans'ın Nimfa'sı “yolculuk eden genç kız” oluyor). Burada yakın geçmişten (ve hala bu geçmişte yaşayan şimdiden) bir şok etkisiyle geleceğe ansızın (an-sız, yani şimdi kaybolurca-

sın) bir geçiş var. Türkçede “yer yerinden oynuyor” deriz, onun gibi. Daha doğrusu “an” Şiddetle başka anlara bölünüyor: büyük bir sarsıntı-
nın anlarına.

VIII. SARSINTILARI YAŐAYA-YAZMAK

Böylece Nimfa'nın Ghirlandaio'nun freskindeki hareketini daha iyi anlıyoruz: ne fırlıyor, ama geriye dönük olarak. Bunu yalnız “bilinçsiz bellek” olarak yapabiliyor o. nk Didi-Huberman'ın dediği gibi “im-
genin gleri – ruhsal ve plastik gler – böylece bilinçsiz bir belleğin kkelmiŐ, salt olmayan ve devingen maddesini iŐlerler”^[28]. Bu da sanat tarihçisinin kolay kabul edebileceği bir Şey değil, nk burada tarihin n bir anlamda – fakat başka bir tarih için – kapatılıyor, “tarih”sizlik, eŐzamanlılık ya da zaman ötesi olma, “dürtünün doğasının derinliklerine inme” (Warburg)^[29] nerisi getiriliyor. Semptom ve histeri sanat oluyor. Beden bastırılmıŐ isteğin içinden fırlıyor, hatırlıyor ama acılar içinde bir bellek olarak. “Zaman tesi” dedik, fakat burada yine bir zaman var, “sarsıntı”ların zamanı. Artık zaman böyle çalışıyor: karşı zaman geliyor, Şimdiki zamanı sarsıyor ve onun durmuŐ oturmuŐ imgesini birçok farklı anı imgesine açılan bileŐke ya da bileŐkelere dönüŐtürüyor. Örneğin bir Nimfa imgesi, kendisinde benzerlik yoluyla bir Menad'ı, Romalıların za-
fer simgesini ve P. Richer'in çizdiği büyük histeri krizi desenini bir araya getiriyor. Didi-Huberman bunları “tarihin toprağında her adımda açılan faylara, deprem kırıkları”na benzeterek “soy kütüklerinin; jeolojide ol-
duğu gibi, sarsıntıların, patlamaların, tufanların ve başka felaketlerin ay-
kırı-zamanına boyun eğdiği”ni^[30] söylüyor.

Yukarıda sıradan tarihçi ve sanat tarihçilerinin buradaki “başka ta-
rih”i kavrayamadıklarını söylemiŐtim. Bunun asıl nedeni tarihin, söndü-
ę sanılan, fakat hep harekete geçen volkanik bir arazi olmasıdır. Fakat eğer tarihi geçirilen toplumsal-kültürel depremler “tarih” yapıyorsa, onu en iyi yalnız bu sarsıntıları kaydederken yaşayan “depremyazar”lar bilir-
ler. Warburg'a göre iki büyük depremyazar Jacob Burckhardt ve

(1818-1897) Friedrich Nietzsche'dir. Bunlar herkesin Rönesans'ı Antikite'nin hayal gücüne dönüş olarak tanımladığı sırada onda Hıristiyanlığa karşı bir ahlakın baş vermesini gördüler ve yeni bir "kültür tarihi" kavramına gittiler. Burckhardt'ın Rönesans uygarlığında büyük sentezler yerine, özgürleşme ile birlikte sapkınlıklar, karmaşıklık, melezlik ve acılar görmesi onun sarsıntılarla yüz yüze gelmiş olduğunu gösterir. Ömrünün sonuna doğru, emekli olarak kendi fildişi kulesine çekilmiş görünen Burckhardt'ın karşısında, "Nietzsche en güçlü sarsılmalarına (*Erschütterungen*) tek başına direnirken kendi üstün kader düşüncesiyle dibe vurdu (*zugrunde gegangen*)^[31], deli ve hasta olarak öldü.

Warburg şöyle yazar: "Burckhardt ve Nietzsche'yi bellek dalgalarının alıcıları olarak görmeliyiz. Şunu göz önünde bulundurmalıyız: onlar karşılıklı olarak birbirlerini aydınlatıyorlar ve bu nokta da Burckhardt'ı kendi mesleğinin kurbanı olarak anlamamıza yardım etmeli... Her ikisi de duygun depremyazarlardır: Dalgalar geldiği zaman kendi özvarlıklarında titremişlerdir... Her ikisinde de Romantizm ile Germanism arasındaki sınır-bölgedeki çok eski kâhin tipi ortaya çıkar. Soru şudur bu bilici tipi kendi mesleğinin onda yarattığı sarsılmaları kaldırabilir miydi?"^[32]

Şüphesiz Warburg da kültürün "hareket"lerinin kurbanı olan bilicilerinden biriydi. Warburg ilkin, kendisinden önce Nietzsche'nin kaldığı Jena Kliniği'nde şizofreni tedavisi gördükten sonra 1914-1928 arasında Kreuzlingen'deki (İsviçre) Bellevue Kliniği'nde manik-depresyon tanılmasıyla Ludwig Binswanger'in hastası oldu^[33]. Rahatsızlığı sabahları nükseden öğleden sonraları iyileşen cinstendi. Hastalığına karşın 21 Nisan 1923'te hastanede, daha önce ziyaret ettiği Yeni Meksika'da yerlilerin totemi olan yılanlar üzerine bir konferans verdiğini biliyoruz. O da Burckhardt ve Nietzsche gibi bir depremyazar ve yazdığı şeyin kurbanıydı.

Bütün bu konu, yani kültürümüzün kültürsüzlüğü, kökenimiz varsa bile onu yitirmiş olmamız, tarihin bir felaketler kaydına dönüşmesi, bizi bir kader düşüncesine yaklaştırmıyor mu?

Yukarıda sorduğumuz çifte soruyu yani Rönesans'ın bir yeniden-doğum değil de bir dönüş olmasının anlamı ve kolektif bellekle bireysel belleğin (sanatçının, yazarın, bilim adamının belleğinin) karşılaşmasının nasıl olup bittiği sorularına verilecek "büyük" bir yanıt artık söz konusu değil. Antikite'yi yeniden-bulunan bir temel, bir başlangıç (doğum) olarak gören Rönesans felsefesi burada

bir kez daha yapı-sökümüne uğruyor: Hiçbir geçmiş "kültür"e temel olamaz. Kültür bir sentez değil, akıntı ve dalgaların oradan buradan getirdiği, ne idüğü belirsiz şeylerden oluşuyor. Kültür diye bir şey olacaksa bu, ancak geleceğin geçmişle hep yeni çelişkilere gebe karşıtlığıdır. Kültür, insanlık tarihinin volkanik bir tepesidir. Kökenin bulunduğu yer değil, kaybedildiği deprem bölgesidir. Kültür bir "ne idik ne olduk", bir "gelen geçen", bir "geçerek gelen"dir. Kaynak dediğimiz şey, akan sudur; "kaynama"nın kendisi, bir anlamıyla "artmak, çoğalmak, yoğunlaşmak" demektir. Bütün çarklar akan, kabaran sularda döner durur. Çark dönüyor, bu dönüşün ne başı ne sonu var, onun için bir ileriye, bir geriye, bir daha, bir daha dönüyor.

IX. NİMFA FIRTINAYA KARŞI

Ortalıkta dönen şey kaderin çarkı mı? Antik Grekler kismet Tanrıçası Fortuna'yı bir "çark, tekerlekli araba ya da yelkenli bir gemiyle temsil etmişlerdi ve bu sembol, Nimfa gibi Hıristiyan ya da ilk dönem Rönesans sanatının içine erkenden girmişti. Warburg'a göre, Fortuna, tıpkı



P.Richer'in İsterik'i

Nimfa gibi, “yeni estetik bir enerji” taşımaktadır.^[34] Yazar bugünkü İtalyancada “şans”, “talih” anlamlarında kullanılan bu sözcüğün eskiden fırtına anlamında kullanıldığına, örmeğin Leonardo da Vinci’nin bir sel afetini bu sözcükle betimlediğine işaret ediyor^[35]. Günümüz İtalyancasında bu anlam, “deniz fırtınası demek olan *fortunale* sözcüğünde yaşamaktadır. İlginç olan Türkçenin daha XV.-VII. yüzyıllarda İtalyancadan bu sözcüğü alıp yalnız “fırtına” anlamını korumuş olmasıdır. “Şans”, “kader” anlamıyla “fırtına” anlamının aynı sözcükte birleşmesi rastlantısal olmamalı. Sert rüzgâr denizci için iyi mi, kötü mü? Her ikisi de. Warburg, erken Rönesans’a ait bir amblem kabartmasındaki “yelkenli Fortuna”da, çıplak bir kadının geminin direği gibi durarak bir eliyle yelkeni tuttuğuna dikkati çeker ve Fortuna’nın o çağ için belirleyici üç anlamını vurgular: Rastlantı, iktidar, fırtına rüzgarı^[36]. André Jolles da Nimfa için “yelkenlerini şişirmiş çevik bir gemi kabanar suyu ritmik olarak yarıyor” demiyor muydu?



Fortuna



Fırtına

“Kader”, eğer insanüstü bir kişiliğin, bir tanrının doğrudan edimine bağlanamıyorsa, ya böyle bir tanrısal gücün çıkardığı ya da öylece gelen bir fırtınayla açıklanıyor. Ama ne olursa olsun fırtına, kavrayan, yakala-

yan, elinde tutan insanın hâkim olamadığı ya da geç güç hâkim olduğu bir şey. Fırtına insanı fırlatıyor, sürüklüyor, yerden havaya, havadan yere ya da denize atıyor. Fakat fırtına yalnızca kötü bir şey değil. Örneğin Türkçede karşıtların çatışmasının metaforu olarak kullanılıyor. Grek mitolojisinin tasarladığı gibi. Fortuna'nın kendisinde bu çatışma, bu savaşım var.

Warburg'a göre, ortaya çıktığından beri , Amerika'nın keşfiyle "beyin insanının yeni bir güç ve işlev" kazandığı duruma kadar varoluş savaşı veren insan için , bu enerji, üç aşamadan geçmiştir: İlk "Tekerlekli Fortuna aşamasında, insan nesnedir; tekerleğin üzerinde oraya bağlanmış bir suçlu gibi durur, aşağıdan yukarıya çıksa da tekrar aşağı düşecektir. Antik tasarımlara kadar geri giden saçlı Fortuna durumunda... tersine insan kaderi saçından yakalamıştır ve baş ele geçirilmiş bir ganimet ya da ikisi arasında dümen başında yelken açmış Fortuna [ya da Nimfa-ÖS] yer alır"^[37].

O zaman bütün insanlığa Nimfa'nın yelkenlisinde başarılı ve hayırlı fırtınalar dilemekten başka yapılacak bir şey kalmıyor.

SON BİR NOT

Düşüncelerine bir yaklaşma denemesine giriştiğim Aby Warburg'un ne yaşamı sırasında ne de ölümünden sonra hiçbir sistematik yayımı olmamıştır. Denilebilir ki onun "kitab"ı yok, bugün Londra'daki, çalışmalarının bir sonucu değil, önemli bir çıkış noktası olarak ömür boyu topladığı kitapları, el yazmaları ve güncelerini içeren kitaplığı vardır. Ne yazık ki benim bu mekânda çalışma şansım olmadı. Bu boşluğu gidermek üzere yıllar boyunca Avrupa'da uğradığım kentlerdeki kitapçı dükkanlarından Aby Warburg'un az da olsa özgün, çeviri yazılarını ve üzerine yazılanları topladım. Sunduğum bu makaleyle konuya aşıkane bir giriş denemesi yapıyor olsam da bu yürekliliği bana Warburg'un her türlü bağ-

nazlığa, tutuculuğa, tek yanlılığa karşı çıkan ve yaşam enerjisine dayalı “kültür” kavramı vermiştir.

Notlar

- [1] Karl Kerényi: Die Myhologie der Griechen. De Götter – und Menschheitsgeschichten, Münih 1966 s.147-143
- [2] A. Jolles, A. Warburg: La Ninfa. Uno scambio di lettere, 1900, Aut Aut 321/322, s. 46-52, 48. Jolles'in bu fantastik, fakat bağlamına göre yerinde yaklaşımına örneğin Warburg'un 14.yydan kalma bir sarkofajın üstündeki dans eden Nimfa'larla ilgili çözümlemesi tam bir karşıtlık oluşturur. Aby Warburg: “S. Boticellis “Geburt der Venus” und “Fühling “ (1893): Aby Warburg. Ausgewählte Schriften und Würdigungen Baden-Baden 1992, Yayına Haz.: Dieter Wutke s.15-31,29-31.
- [3] Aynı yer.
- [4] A.g.y., s.50
- [5] Georges Didi-Huberman: L'Image Survivante Histoire de l'Art et Temps des Fantomes selon Aby Warburg, Paris 2002, s. 202
- [6] E. ; H. Gombrich: Aby Warburg Eine intellektuelle Biographie (çeviri: Matthias Fienbork) Frankfurt 1984, s.411.
- [7] A.g.y. , s.143.
- [8] Edgar Wind: “Warburgs Begriff der Kultur-Wissenschaft und seine Bedeutung für Aesthetik. D. Wutke: Aby Warburg... s.401-407, 402-406
- [9] Philippe –Alain Michaud: ‘ “Zwischenreich” , Mnemosyne, o l'espressività senza soggetto” , Marco Bertozzi: Aby Warburg e la metamorfozi degli antichi dèi, Modena 2002, s. 176.
- [10] “Die Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg Hamburg”, D. Wutke .Aby Warburg... s. 331-334, 331
- [11] A.g.y. , s. 334
- [12] L'image Survivante ... , s. 143.

- [13] F. Nietzsche: Die Geburt der Tragödie, Yay. Hz. : Giorgio Colli ve Mazzino Montinori, KSA Münih, 1988, s. 22, 140-141.
- [14] Philippe-Alain Michaud: Aby Warburg et l'image en mouvement, Paris 2012, s. 258-259.
- [15] G. Didi-Huberman: L'image Survivante, s. 53
- [16] A.g.y. , s. 54
- [17] A.g.y, s.56 (alıntının alıntısı: E.B. Taylor: Primitive Culture I ,1871, s.64).
- [18] A.g.y, s.58
- [19] E.H. Gombrich: Aby Warburg, ..s.326-327
- [20] V. Gallese : Aby Warburg and the Dialogue among Aesthetics, Biology and Physiology pH, -2- 2012, s.58
- [21] A.g.y., s.55
- [22] A.g.y., s.60
- [23] Gombrich: Aby Warburg... s.326, dipnot 5, E. H.
- [24] A.g.y., s.382
- [25] "Nymphae", Aut Aut, Aby Warburg, La dialetica dell'immagine 321/322 Mayıs Ağustos 2004 Milano, s.53-67, 61. S.53-67, 61
- [26] E. H. Gombrich : Aby Warburg... s. 400
- [27] A.g.y., s. 156
- [28] G. Didi-Huberman: L'Image Survivante ... s. 307
- [29] A.g.y., s. 308.
- [30] A.g.y. , s.338.
- [31] Gombrich: Aby Warburg ... s. 346.
- [32] A.g.y., s.344-345.
- [33] Davide Stimili: Tincture Warburg ii, in; L.Binswanger-Aby Warburg: Die unendliche Heilung, Zurich-Berlin 2007, s. 7-23, 12-13
- [34] "Postscriptum alla conferenza di Alfred Doren", Aut Aut... s.16-17, 16
- [35] Aynı yer.
- [36] "Francesco Sasettis Letzwillige Verfügung", D. Wutke: Aby Warburg ..., s. 137-160,147-148
- [37] "Lettera a Edwin Seligman 1927", Aut Aut ... , s. 30-31, 31

İMGENİN HATIRLADIKLARI

ZEYNEP SAYIN

Hepimiz burada Estetik Kongresine davet edilmiş olduğumuz için, estetiğin ne olduğunu bir kere daha çok kabaca hatırlatmak ve Yunanca da estetiğin aslında duygulara dair bir şey olduğunu, duyuları canlandırmaya dair bir şey olduğunu, estetiğin karşıt kavramının da çirkinlik değil *anestezi* olduğunu, duyu kaybı olduğunu hatırlatarak başlamak istedim. Dolayısıyla duyu kaybı bellek ile hatırlamak ile de alakalı olan bir şey ve canlı olmakla da alakalı olan bir şey, çünkü artık canlı olmadığınız anda duyularınızı yitiriyorsunuz. Dolayısıyla da hastalanıp ölmekle alakalı bir şey. Yani şimdi Murat az önce, alıntılardı en son, bir buçuk sene önce yayımladığım “Ölüm Terbiyesi” adlı kitabım var. O da çok başka bir yerden ama ölümlü belleğin ölümü üzerinden yol almakta. Ölüm Terbiyesi’ndeki ölüm bir anlamda bellek ölümü.

Şimdi ben 7 dakikanızı rica edeceğim konuşmaya başlamadan önce. Bir film izleteceğim size. Bu 7 dakikalık film Ara Güler’in daha fotoğrafçılığa başlamadan önce, benim anneannemin ve dedemin Gümüşsuyu’ndaki evlerinde -şu anda benim hal ve hazırda hala oturmakta olduğum ev- onların 25. yıl evlilik yıl dönümlerini çekmiş olduğu film.¹ Bunu neden örnek olarak göstermek istiyorum imgeyi tartışırken? Çünkü benim

oturduğum, Gümüşsuyu'nda dedemin 1936 senesinde inşa ettiği, Kaba-
taş set üstündeki bu ev 2 cm öne doğru kaydı, denize doğru kaydı. Çün-
kü önünde sağ tarafında Galata Port Projesi var, önünde İstanbul Martı
Projesi var. Altımız köstebek yuvası gibi oldu. Ara Güler'in bununla da
bir alakası var. Biraz sonra bunun ne olduğuna değineceğim. Yani aslında
benim oturmakta olduğum ev ve o evin sırasının belleği son derece bi-
linçli bir şekilde imha edilme ve bellek hijyenine tabi tutulma meselesi
ile karşı karşıya.

Şimdi şu filmi bir izleyelim. Burada benim annem var, anneannem
var, dedem var. Aslına bakarsanız ben ender şanslı insanlardan biriyim
çünkü annemin anneannemin ve dedemin hatırası ile birlikte yaşamayı
sürdürebiliyorum ve onların inşa etmiş olduğu evde onların Aby Warburg
anlamında *survivre*, *Nachleben* ya da *survive*'i ile yaşamayı sürdürebiliyo-
rum. Bu çok büyük bir avantaj. Herkes bu avantaja sahip değil. Aby
Warburg imgenin hayatını sürdürmesinden söz ediyor. Almanca "*Nachle-
ben*" ya da "*survive*". Yani bir imgenin hayatını sürdürmesi, işte bizim bu
bütün bellek meselemizde, hafıza ve hatıra merkezli bir arşiv olan imge
meselesi ile bir- hafıza merkezi olan, hafıza deposu olan- imge meselesi
ile birebir ilintili. Film 7 dakika, sessiz bir film. Ben arada bir devreye gi-
rerim bu 7 dakika boyunca. (...)



İzlemek için
fotoğrafa tık-
layınız.

Burası Molla Bayırı Sokak. Set üstü. Şimdi hala benim oturmakta olduğum, dedemin inşa etmiş olduğu evin kapısı çalınıyor. Şu gördüğünüz figür Dayday, benim büyük dayım. Ara Güler'in arkadaşı olan bu. Bakın yanlışlıkla zaten bir iki kere kameraya doğru bakacak olan tek kişi de o. Bu benim annem. Annemin genç kızlığı. Bu ise hayatta olduğunu tahmin ettiğim tek kişi. Bu da benim dedem.

Hah! Bu “Dayday” işte. “Dayday” ismini Ara Güler yüzünden de aldığı rivayet ediliyor ailede. Çünkü Ermenice “Dayday” dayı demekmiş. Biz ona hep “Dayday” derdik... Bu bıyıklı enişte, teyzem, annem, anneannem, dedem... Şimdi bütün bunları aslında seyrederken bir yandan da ben Roland Barthes'ın *Camera Lucida*'da kurduğu cümleleri hatırlıyorum kaçınılmaz olarak. Diyor ki – biraz sonra o fotoğrafı da, Roland Barthes'ın annesinin fotoğrafını da göstereceğim. Ne kadar acayip bir şey bu fotoğraf. Ben çoktan ölmüş olan annemin çocukluk fotoğrafına bakıyorum. Yani çoktan ölmüş olan annesinin çocukluk fotoğrafına bakıyor olmak ya da benim ölmüş olan annemin, anneannemin, dedemin gençlik filmine bakıyor olmak ilginç bir şey. Çünkü fotoğraf, zamanları üst üste bindiren, zamanları çakıştıran bir şey. Aslında bir imgeden ve bir imge hijyeninden, bir bellek hijyeninden söz ediyorsak, yine Aby Warburg'un ve Walter Benjamin'in izinde; bir imgenin mekânsal bir şey değil zamansal bir şey olduğundan da söz ediyoruz. Yani imgeler yerlerinde durmuyorlar. Yerlerinde bir sübut halinde, bir sabitlik halinde duran şeyler değiller. Sabah [Önay Sözer'in konuşmasında] Nympha'da da bunlar geçmiştir diye düşünüyorum.

İngelerin bir göç güzergahları, bir hareket güzergâhları var. Bütün bu göç güzergahlarında, harekât güzergahlarındaki bütün o genel imgeler kendi terkilerine yükledikleri bütün o bilgiyi kendi katmanlarında, kendi optik bilinçaltı katmanlarında da depo olarak, hatıra olarak saklayabiliyorlar. Şimdi bu bahçe benim hâlâ - şurada gördüğünüz bahçe- be-

nim hâlâ kendi evimde, benim evimden açılan bir bahçe ve bütün bu gördüğünüz, aslında benim ailem olan bu insanlar da ilginç bir şekilde şimdi size de bunları göstermem vesilesiyle birtakım zamanları çakıştırıyorlar. Yani farklı zamanları, farklı faz kaymalarını, farklı anakronizmaları bir şekilde bir araya getiriyorlar. Zaten Ara Güler'in fotoğrafçılığı da buradan soluk alan bir fotoğrafçılık, Magnum fotoğrafçısı olduğu yıllarda; 1950'lerde, 60'larda... Ne yapıyor? İstanbul fotoğraflarını çekiyor ve İstanbul fotoğraflarını – biraz sonra 2 tane örneğine bakabiliriz ama hepimizin belleğindedir, diye düşünüyorum. Ara Güler İstanbul fotoğraflarını çekiyor ve İstanbul fotoğraflarını öyle bir çekiyor ki İstanbul fotoğraflarındaki bütün bu tarih katmanlarını bütün bu farklı zamansal katmanları üst üste bindiriyor. Yani aslında bütün bu tarih katmanlarının hatırlanmasını sağlayarak fotoğraf çekiyor. Çünkü biz Ara Güler fotoğraflarına baktığımızda bütün İstanbul'un bu 50'lerdeki 60'lardaki halini hatırlıyoruz. Hatırlanmasını sağlayarak bu fotoğrafları çekiyor. Bu, Ara Güler için geçerli olan bir şey değil sadece, yani bu aslına bakıyorsanız fotoğraf ortamına ya da işte buradaki bu film ortamına da özgü olan bir şey.

Şimdi bakın, karşı tarafı görüyoruz, bu bahçeden çıktık karşı tarafı görüyoruz. Şimdi şu gördüğünüz yerde, şurası eski Güzel Sanatlar Akademisi, şimdiki Mimar Sinan Üniversitesi. Şurası, şu gördüğünüz yerde, artık para bittiği için bitirilemeyen Martı Projesi duruyor. Yani Kabataş İskelesi. Onun altı kazıldı, metro inşaatıdır vesairelerdir... Şimdi işin ilginç olan yanlarından bir tanesi de şu ki, bu filmi çekmiş olan Ara Güler, bu bellek fotoğrafçısı ve İstanbul imgesinin hatırasının fotoğrafçısı olan Ara Güler aslında tam da İstanbul'un belleğini hijyene uğratmaya niyetlenen bir projeye kendi arşivini devrediyor, satıyor. Bu Martı Projesi ile Galata Port'tan bizi ayıran sokağın duvarlarında da Ara Güler fotoğrafları bizatihi var. Bu paradoksal bir durum; son derece çelişkili bir durum. Yani İstanbul'un belleğini canlı tutmak isteyen -estetik sözcüğü yani duyuları uyarmak, duyguları canlandırmak- hani İstanbul'u, İstanbul'un

belleğini canlı tutmak yerine, İstanbul'un belleğini imha etmek üzere örgütlü olan bir projeye, örgütlenmiş olan bir projeye kendi arşivini devretmiş olan bir fotoğrafçıdan söz ediyoruz aynı zamanda. Son derece ilginç bir durum. İki dakika daha seyredelim. Bakın gene bu benim "Day-day"ım, bu anneannem, bu dedem. Şimdi bunlar (öyle baktığımız noktada) bu evin hayaletleri. Bu evin hayaletleri derken, benim hal ve hazırda oturmakta olduğum evin hayaletleri, bütün bu gördüğünüz figürler.

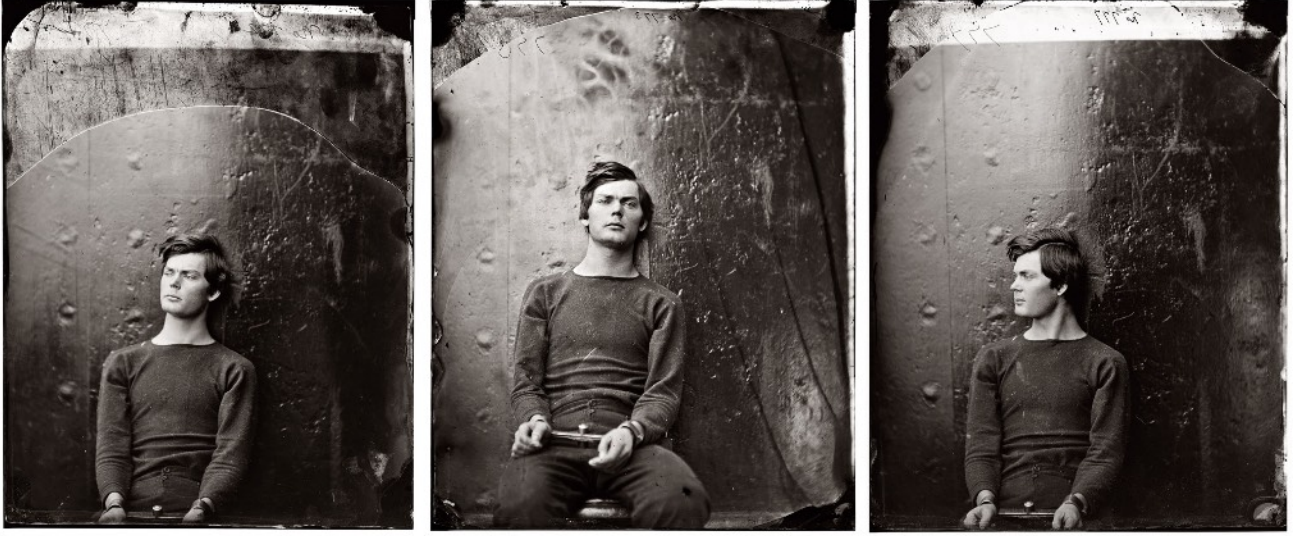
Şimdi hayalet deyince yine ilginç bir şey oluyor. Yani, aslında imge antropolojisine sırtımızı yaslayarak yol almayı sürdürecekseniz; sadece Aby Warburg'dan Walter Benjamin'e değil ama Warburg'dan soluk almış olan Hans Belting diye bir sanat kuramcısının, sanat tarihçisinin ağırlıklı olarak üstünde durduğu imge antolojisine sırtımızı yaslayarak bu doğrultuda düşünmeyi sürdürecekseniz, biz insanlık tarihindeki ilk ayrışmanın ölü ile, ceset ile imge arasında ve ölü ile insan arasında olduğunu biliyoruz. Bunu başka bir şekilde söylemek gerekirse, şimdi burada bu gördüğümüz bütün insanlar artık ölmüş olan insanlar. Dolayısıyla bu insanlar artık insan değiller. Yani en önemli meselelerden bir tanesi bir cesedin, bir ölünün artık insan olmamasıdır. Yani artık o nedir? Bu son derece bilinmeyen, muallakta olan bir şey. Fakat biliyoruz ki bir ceset insan değil. Maurice Blanchot imge kuramını anlatırken, son derece ilginç bir şekilde, bir ölüm sahnesinden, bir ölüm anından söz eder ve o ölüm anı (kendi ölüm anı hakkında da zaten yazmıştır) ve o ölüm anından söz ederken daha az önce saçını okşadığınız, sıcaklığını hissettiğiniz, elini tuttuğunuz insan öldüğü an, o insandan geriye ne kaldığını sorar. Bu çok temel olan bir şey: Ne kalıyor ondan geriye? Aslına bakarsanız, ondan geriye sadece bir ceset kalıyor. Yaşamış olan insandan bir ceset. E peki, ceset neye benziyor? Yani ceset neyin imgesi? Ceset hiçbir şeye benzemeyen, mutlak olarak benzeşmeyen bir benzeşim olarak sadece ve sadece kendisinin imgesi. Ceset başka herhangi bir şey değil. Dolayısıyla insan ile ceset arasındaki ayrım bir kere imge antropolojisindeki en temel ayrım. İkinci temel ayrım ise ceset ile imge arasındaki ayrım.

Benim annem öldü, benim dedem öldü, benim anneannem öldü. Fakat hepimiz onların imgelerini gördünüz az önce. Dolayısıyla ikinci temel olan mesele, imge ile ceset arasında olan mesele. Bir cesedin hatırasının sadece yaşanmasını sağlayan entite, varlık, varoluş -ya da her ne ise- olarak imge. Aby Warburg imgelerin yaşaması, hayatta kalması (“Nachleben”) derken, biraz da bundan da söz ediyor. Yani, annem öldü ama annemin canlılığını, yaşamışlığını, onun yaşamışlığının tanıklığını, kendi bünyesinde depolayacak olan şeyler imgeler. Dolayısıyla, imgeler hatıra depoları, hatıra merkezleri, işin aslına bakıyorsak.



Şimdi Ara Güler’i bir daha hatırlatmak isterim. Hepimiz Ara Güler’i İstanbul fotoğraflarından biliyoruz. Ya da işte mesela Afrodisyas’ı da çekiyor Ara Güler. Afrodisyas’da bir kazı alanında çıkarılan bir tabutun içine insanları koyarak ve oradaki bütün o arkeolojik nesnelere de hayatta

kalmalarını, şimdi ve burada varlıklarını sürdürmelerini sağlayarak bütün bunları çekiyor Ara Güler.



Bir şey daha göstermek isterim. Hazırladım burada. Şu mesela... Bu gene Roland Barthes'ın *Camera Lucida*'sında verdiği bir örnek. Şu çocuk son derece ilginç bir hikaye. Ben sürekli bu örneği veriyorum, yani bu örneği vermekten alıkoyamıyorum kendimi. Çünkü bu çocuk bu fotoğraf çekildikten 5 dakika sonra 10 dakika sonra, ne kadar zaman sonra ise öldürülmeye götürülüyor. Yani idam edilmeye götürülüyor ve ona dair belge buraya ve şimdiye getirmeye kadir olan şey sadece ve sadece bu fotoğraf. O yüzden aslında imge sadece ve sadece estetik bir mesele değil, imge aynı zamanda hukuki bir mesele ve siyasal bir mesele. Çünkü kimin imge hakkına sahip olacağı, kimin imge hakkına sahip olmayacağı hukuki ve siyasi bir mesele. Başka bir deyişle, kimin imgesinin korunmaya layık veya kadir olduğu ya da kimin imgesinin korunmaya layık olmadığı son derece önemli bir mesele. Bu sadece ve sadece insanlar için geçerli değil, kentler için de geçerli. Yani, hangi kentteki hangi binaların (çünkü binalar da birer imgeler) korunacağı ve hangi şekilde korunacağı (çünkü kelaynakları korumak gibi de binaları korursunuz, onu alırsınız müze yaparsınız. Müze olmaya hapsedersiniz bir binayı. O yüzden de zaten müze, mozole ile aynı kökten gelir. Ondan sonra da o bina ile kurduğumuz ilişkide aslında o binanın hatırasını geçmişe gömmüş olursunuz dolayısıyla. Ama o binanın hatırasını ya da o imgenin hatırasını geçmişe

gömmek yerine şimdide, tarihi şimdiye çekerek şimdide ve burada yaşatmak herhalde başka bir şey olsa gerek. Ya da işte en basit örnek, Kapadokya'da. Kapadokya da bir açık hava müzesi olma yolunda gidiyor. Tabii bir sürü yer dünyada, İtalya'daki bazı yerlerde de...)

Dolayısıyla geçmişe hapsetmekle, geçmişini şimdi ve burada yaşatmayı sürdürmek... Bunlar farklı olan şeyler. Şimdi imgenin bir yanıyla böyle bir tarafı var. Bir yanıyla da kaçınılmaz olarak imgenin kimin imgesi ve neyin imgesi olduğunu belirleyen bir takım siyasal ve hukuksal aktörler var. Hatırlayalım; mesela, son derece ilginç, Alman nasyonel sosyalizmini hatırlayalım. Uzak bir örnek olduğu için vermesi bize sakıncalı olmayan bir örnek bu. Alman nasyonel sosyalizmini hatırladığımızda, toplama kamplarında sadece ve sadece SS subaylarının fotoğraf çekme hakkı var. Kendi görüntüledikleri imgeleri başka bir şekilde, bunu başka yerden söylemek gerekiyorsa, neyin hatırlanmasını istediklerine karar verme mercii olanlar belli: Onlar. Dolayısıyla bunun üstüne işler yapan, mesela László Nemes diye Didi-Huberman'ın da üstünde durduğu son derece harikulade bir yönetmen var. *Saul'un Oğlu* diye bir film çekiyor. Gerhard Richter diye bir Alman ressam var. Gerhard Richter'in de Dresden'deki büyük sergisinde sergilediği bir Auschwitz karesi var. Gizli bir fotoğraf kamerasıyla cesetlerin fotoğrafını çekmeyi becerebilmiş tutuklulardan bir tanesi. Gerhard Richter bunu sergiliyor resminde. Mesela László Nemes, filminde o karenin üstüne gidiyor.

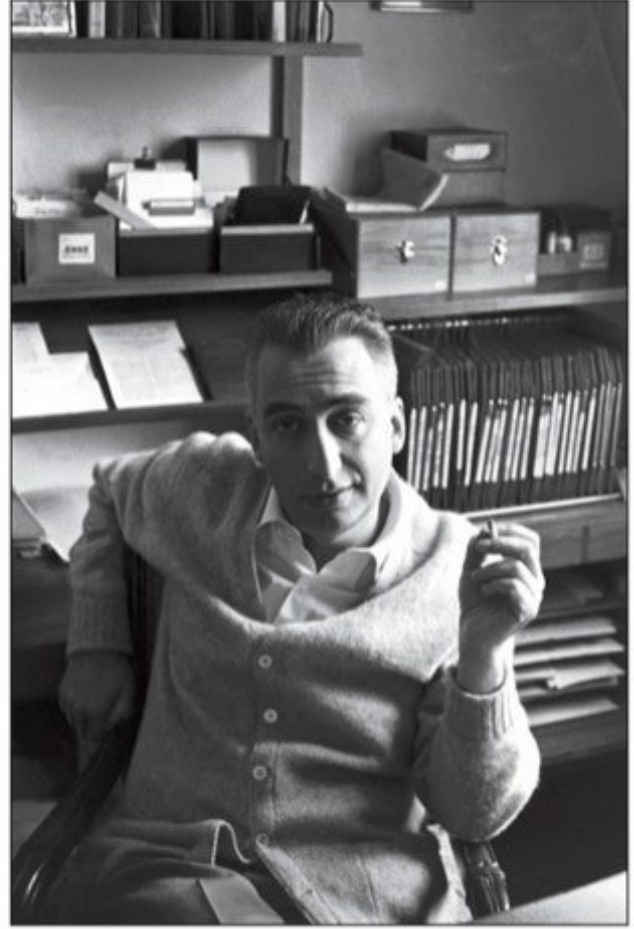
Bütün bu kareler aslında birtakım hatırlanmaması gereken şeyleri hatıraya sokan kareler. Yani başka bir ifade ile aslına bakarsanız kendi içinde bütün bu çok farklı olan bellekleri ve hatıraları, belleği ve bütün bu zamanları kendi içinde barındırabildiği ölçüde imge büyüyor, zenginleşiyor, genişliyor. Daha kompleks olabiliyor. Yani, kısa dalga bir şeyi hemencecik tüketebilirsiniz, uzun dalga bir frekans yaymaya başlayabiliyor ve hatıra yükü ne kadar daha fazla olursa işin aslına bakıyorsanız, bütün optik bilinçaltı katmanları çoğalıyor. Ha, şunu diyebilirsiniz tabii-

ki “tabula rasa”, her şeyi sıfırlayan, her şeyi aslına bakıyorsanız, yani boşaltan bir imge. Mesela Gilles Deleuze’ün Francis Bacon hakkında yazdığı bir kitap var, diyor ki aslında ressam resim yapmaya tuvali doldurarak değil, boşaltarak başlaması gerekiyor. Doğru ama hatırlanmaması gereken, hatırlanması yasaklı olan, hatırlanması bir tür bellek hijyenine tabi tutulmuş olan şeyler için bu geçerli olmasa gerek.

Alman Nasyonel Sosyalizminden günümüz Türkiye’sine gelelim. İmgeler söz konusu olduğunda günümüz Türkiye’sinde de mesela son derece ilginç birtakım şeyler oluyor. Bazı imgelerin– şimdi dikkatli konuşmamız gerekiyor [*dinleyicilerden gülüşmeler*]. Bir parçacık daha açık konuşalım. Mesela ilginç bir şekilde Berkin Elvan dosyasına bakan savcıyı kaçırap öldüren Şafak Yayla diye eylemci bir genç. Bu eylemci genç polis operasyonuyla birkaç sene önce öldürülüyor ve ondan sonra bu gencin cesedinin gömüleceği mekân bulunamıyor. Aile getiriyor cesedi, kendi evinin bahçesine betonlamak, beton dökmek zorunda kalıyor. Neden? Çünkü herkes tehdit ediyor, sen eğer oğlunu buraya gömersen, biz onun cesedini alacağız, cesedini oradan çıkaracağız ve onu biz imha edeceğiz. Az önce iki tane şey saptamıştık. Bir temel ayırım insan ile ceset arasında, diğeri ceset ile imge arasında. Çünkü imge antropolojisine göre insanlık tarihinin ilk imgeleri cesetten soluk alan, cesetten neşet eden imgeler. Yani ölü maskeleri, mezar taşları, mezarlara konulan objeler, figürler, figürinler, vesaireler, vesaireler...

Bütün bunların amacı da temel olarak o ölen kişinin hatırasını bir imgede saklı tutmak. Çünkü bizler, hepimiz -az önce o filmi gösterdim- çünkü bizler hepimiz aslında kendi hayaletlerimizle birlikte yaşıyoruz. Az önce benim o gösterdiğim, Ara Güler’in çekmiş olduğu filmdeki anneannem, dedem ve annem benim hortlağım, benim hayaletim. Yani onlar benim bilinçaltı katmanımda benim ben olmama yol açan ve -ben onların imgesini koruyarak saklı tuttuğum ve sürdürdüğüm sürece- benim ayniyetimi, özdeşliğimi ya da her ne ise, onu o kılan figürler. Boşuna Ja-

pon sinemasında No sahnesine ölmüş olan kişilerin hayaletleri gelmiyor. Ya da bütün o siyah beyaz ya da yeni Japon sinemasında duvardan birdenbire hayaletler evin daha önceki sakinlerinin hayaletleri çıkmıyor. Ya da günümüzdeki Hollywood yapımı bütün o korku filmlerinde bir evin bir ruhu olduğu varsayılıyor ve o evin içinden, evin duvarından da daha önce yaşamış olan insanlar birdenbire geliveriyorlar. Şimdi, bütün bunlar bizim hayaletlerimiz için aslına bakarsanız.



Roland Barthes'ın "ben ölmüş annemin fotoğrafına bakıyorum" dediği nokta zaten bizatihi bu. Bu fotoğrafta Roland Barthes'ın kendisi bu çocuk. Roland Barthes buna bakıyor. Bugün Roland Barthes da yaşamıyor. Roland Barthes bu fotoğrafa bakarken sadece annesi ölmüştü, şimdi biz Roland Barthes'ın ve annesinin hayaletleri olan bu fotoğraflara bakıyoruz. Dolayısıyla, bütün imgelerin bu türden hayalet olma işlevleri var. Şimdi hayalet sözcüğü ile "hayt" sözcüğü ile "hayvan" sözcüğü etimolojik olarak da birbirlerine uzak olmasalar gerek. Yani, "hayt" sözcüğü, ha-

yat sözcüğü ve hayvan sözcüğü... Hayvan da hayatta olduğu için zaten hayvan aslına bakıyorsanız. Dolayısıyla hayalet de zaten şu dünyada, bizimle, şimdide ve burada yaşamaya davet edildiği sürece hayalet. Şafak Yayla'ya geri geliyorum. Şafak Yayla'nın hayaletinin yaşaması istenmiyor. Yani Şafak Yayla'nın hayaletinin diri tutulmasının, aslında onun hatırasının -şu anda şurada kullandığım anlamıyla Şafak Yayla sadece bir simge tabii ki- diri tutulması, dolayısıyla onun imgesinin *survive* etmesi, *survivre* etmesi, sonradan bir hayata sahip olması istenmiyor. Şimdi hukuksal ve siyasal olan mesele bizatihi bu. Dolayısıyla ilginç bir şekilde, onun hayaletini, hayatını, hatırasını ve onun hayaletini diri tutabilmek için ailenin betona gömmek, üstüne beton dökmek dışında yapabileceği herhangi bir şey yok.



Şimdi ilginç olan bir hikâye daha var. Ara Güler'e ve diğer meselelere geleceğim elbette fakat ilginç olan, şu meselelerden bir tanesi de mesele şu beton blok [yansındaki fotoğraf]. Bu beton bloğu gördüğüm anda Şafak Yayla aklıma geldi. Bu ne? Bu da ilginç bir hikâye. Terasa Margolles

diye Meksikalı bir sanatçı var. Adli tıptan geliyor bu kadın. 61 doğumlu... Adli Tıp Bilimi okumuş ve Meksika'da, doğduktan kısa bir süre sonra ölen ve/veya ölü doğan çocukların eğer annelerinin ya da ailelerinin cenazeyi kaldırarak paraları yok ise, bunlar adli tıpa atılırlarmış. Bu kadınlardan bir tanesi, kendi ölü bebeğini Teresa Margolles'e veriyor, Teresa Margolles bunu Londra'ya götürüyor ve yıkıyor bir sanat galerisinde. Dışarıda bir sürü protesto yapılıyor. Sanat galerisinde ölü bebek yıkanır mı? Böyle bir rezalet olur mu? Vesaire. Nereden baksanız son derece sınırdaki olan bir mesele. Çünkü zaten çöpe gidecek olan bir cesetten söz ediyoruz. Ve aslında henüz dünyada fazla da belleği olmayan bir bebek cesedinden söz ediyoruz. İlk önce, Teresa Margolles bu cesedi yıkıyor, ondan sonra selofona sarıyor, ondan sonra üstüne beton döküyor. Yani aslına bakarsanız, ona sonrasında yaşayabileceği fakat son derece sert bir şekilde yaşayabileceği bir imge sunmuş oluyor. Bir *survivre!* Bakınız çöpe gitmedi, burada bu hayatını sürdürdü. Şu beton bloğun içinde bir bebek var.

Şimdi geçtiğimiz kış Adnan Kaşıkçı'yı asit havuzuna attılar diye düşünüyoruz. Yani başka yolu yok bunun. Şimdi asit havuzuna atılan ne ilk insan ne son insan. Bir şeyi, bir cesedi asit havuzuna atmak demek onun belleğini sıfırlamak istemek demek. Onun sonrasal bir belleğinin, onun hatırasının bir imgede sürmesini eksiltiyor ve reddediyor olmak demek. Şimdi kentlerde yapılan bütün bu *gentrification*'lar, sadece Türkiye'ye özgü değil ama Türkiye bu konuda çok başarılı. Yani kentlerde yapılan bütün bu kentsel dönüşümler, *gentrification*'lar vesaire, vesaire... Bütün bunları da bu sözünü ettiğimiz bellek hijyeni kapsamına dahil edebiliriz. Ve dolayısıyla bütün bunları birtakım duyuların dirilmesi değil, birtakım duyuların aslında ölmesi, yok olması, anesteziye uğraması projesi olarak da nitelendirebiliriz. Benim oturduğum yerin ön sırası neredeyse olduğu gibi kendi tarihinden soyuldu. Oturduğum yerin arka sırası Pera, yani öte taraf, karşı taraf yani zaten yabancılar yaşamış olduğu için karşı taraf, yani gayrimüslimler yaşamış olduğu için de o öteki yaka denilen Pera ya

da her ne ise... Pera bir bellek hijyenine tabi tutuldu. Yani bütün kentler, sizin Ankara da bundan nasibini fazlasıyla almış durumda zaten. Şimdi de ODTÜ'nün nasibini alması isteniyor. Yani ODTÜ'nün hatırası, ODTÜ imgesinin çağrıştırdıkları yok edilmek isteniyor işin aslına bakarsanız. Bütün bunlar hukuksal ve siyasal şeyler.

Şimdi başka bir şeyin üstünde daha burada durmak istiyorum. İmgenin hatırladıkları derken. Günümüzde mesela sanattan söz ederken hep *contemporary art*'tan söz ediliyor. Çağdaş sanat ya da Güncel sanat, Türkçe'ye nasıl çevireceğiz, Çağdaş mıdır? Güncel midir? Bilmiyorum. Şimdi burada son derece ilginç olan bir şey daha var ki aslında *contemporary* derken bu sözcüğün altındaki anlamın ne olduğunu bir kere daha hatırlamamızda fayda var. Zamanları çalıştıran sanattan söz ediyoruz. *Contempus*'tan söz ediyoruz. Yani farklı tepkileri, farklı zamanları kendi bünyesinde çalıştırmaya kadir olan sanatsal imgelerden söz ediyoruz. Bu önemli bir şey.

Önemli olan bir başka şey daha var. Yine Önay Sözer'i anmadan o ismi anarsam ayıp olur: Giorgio Agamben. İtalya'da belki de yaşayan, yaşamakta olan en önemli felsefecidir. Giorgio Agamben "Çıplaklıklar" kitabında harikulade bir "Çağdaşlık nedir?" bölümü açıyor. Bu bölümde diyor ki: Çağdaş olan, kendi zamanıyla çağdaş olan kişi, kendi çağından hızla uzaklaşmakta olan bir zamanı yakalayarak, o kendi çağının içindeki karanlığı ve kendi çağının içindeki o karanlıkla birlikte o pırıldayan yıldızı yani o pırıldayan ışıltıyı yakalayarak günümüze getirmeye ve günümüze açmaya kadir olan kişidir. Bu bana son derece önemli bir yaklaşım gibi geliyor. Bir başka şey daha söylüyor Giorgio Agamben, önce şu soruyu soruyor: eğer bu gezegenler sisteminde, yani bütün bu galaksilerde birtakım başka güneşler de var ise ve bu güneşlerin de ışıkları bizim geceleyin karanlık bir ortamda gördüğümüz yıldızların üzerine yansıyor, o zaman biz geceleyin niye karanlık görürüz? Bizim o ışık sayesinde, o ışığın yansması, refleksiyonu sayesinde geceleri, geceyi karanlık gör-

mememiz gerekir. Geceleri biz niye karanlık görüyoruz? Yanıt: Astrofiziğe göre bizim evrenimiz genişliyor ve genişliyor ve dolayısıyla o ışıklar aslında ışık hızında, o gezegenler aslında ışık hızından daha büyük bir hızla bizden uzaklaşıyorlar. Dolayısıyla onların ışığı buraya gelip çarpamıyor; bu dünyayı aydınlatamıyor. Şimdi, Giorgio Agamben çağdaş sanatçıyı tanımlarken diyor ki: kim ki bizden ışık hızından daha büyük bir hızla uzaklaşmakta olan o imgedeki ışığı ve karanlığı günümüze getirip şimdide ve burada açmaya kadir olur, kendi bünyesinde mekânsal olarak değil, zamansal olarak -zamansal bütün farklılıkları, bütün faz kaymalarını, bütün anakronizmaları – bağdaştırmaya, onları harmanlamaya kadir olur, çağdaş sanatçı odur.

İmgenin hatırladıkları diye bu kadar geniş bir şeyden söz ettiğimiz zaman bu imgelerin hatırladıklarını, imgenin hatırasını böyle düşünmek gerekiyor gibi geliyor bana. Burada çok temel bir şeyi daha saptamak gerekiyor. Yine estetik sözcüğünde de hareketle oradan saptamak gerekiyor. Madem ki estetik, aslında Baumgarten'in ve diğerlerinin 1700'lerin ortalarında kurduğu gibi güzelliğin bilimi değil, işin aslına bakıyorsanız estetik dediğimiz şey aslında duyuların bilimi, o zaman sanatsal imgenin ne olduğunu da diğer imgelerden bir şekilde ayrı tutarak da düşünmeyi sürdürmemiz gerekiyor.

Bana öyle geliyor ki aslında sanatsal imge ile diğer imgeler arasında -tabi ki bu yegâne ölçüt değil, ama en bariz olan ölçüt- o az önce ismini anmaya çalıştığım ama anmadığım o ceset denilen, o ölü denilen şeyin temsilinin gösterilebilirliğinin, imlenebilirliğinin ya da her neyinse imkansızlığını da kendi alt katmanında barındırarak, bütün diğer zamanları onun üstüne bindirmeye kadir olan. Dolayısıyla da aslında iki şeye kadir olan imge olsa gerek. Bir, tüketilemeyen, çünkü kısa dalga uzun dalga arasındaki fark uzun dalgada hiç durmadan gelerek birtakım şoklarla, dalga şoklarıyla bizi çarpıyor olmasıdır gibi geliyor sanki. İkincisi ise gerçekten de o vesile ile benim çok uzak bir geçmişte kalmış olan bir imge

ile o zaman çakışmaları nedeniyle -çünkü ben de kendi çağımın anakronizmasını aynı zamanda kendi içimde taşıyorum- bağdaşmasını gerçekleştirmek... Yani, başka bir ifade ile ben bugün nasıl Shakespeare okuyabiliyorum ve Shakespeare'i anlayabiliyorum. Ben bugün nasıl Antigone'yi okuyabiliyorum, Sophokles'in Antigone'sini okuyabiliyorum ve az önce sözünü ettiğim bütün o her şeyi Sophokles'in Antigone'si ile de okuyabiliyorum.

Ne demek istiyorum? Antigone'de Oidipus'un kızı olan Antigone'nin iki tane erkek kardeşi var: biri Polynices, biri Eteokles. Biri Thebai kenti lehine savaşıyor, dolayısıyla o savaş kahramanı oluyor. Diğeri Thebai kenti aleyhine savaşıyor, dolayısıyla da o da hain oluyor, savaş suçlusu oluyor. Şimdi şu savaş suçlusu oluyor olmak beraberinde neyi kaçınılmaz olarak getiriyor? Biri, Eteokles devlet erkânıyla, devlet cenaze töreniyle gömülürken, diğerinin kaçınılmaz olarak Kreon tarafından gömülmesinin yasaklanmasını beraberinde getiriyor. Neden? Çünkü kurda kuşa yem olarak onun hatırasını, yani onun imgesinin kirletilmesi ve lekelenmesi ve imha edilmesi söz konusu.

Şimdi ben burada havaalanından gelirken sağ taraftaki koca duvarda 15 Temmuz şehitlerini görüyorum teker teker. Tamam, 15 Temmuz şehitlerini fotoğraf olarak görmeye bir itirazım yok ama sadece onların imgesinin hatırlanmasına, onların imgesinin diri tutuluyor olmasına bir itirazım var tabii ki, ne demek istediğimi doğru ifade etmeye kadir isem. Ben Aby Warburg, Walter Benjamin -ona değinmedim ama elbette ki Didi-Huberman- ve kaçınılmaz olarak da Giorgio Agamben'in bana bu öğrettiklerinden şu sonucu çıkarabiliyorum: Ne kadar fazla, ne kadar büyük bir bellek deposu ise bir imge ve ne kadar gösterilmeyen belleği, hatırası ve hafızası esirgenen birtakım şeyleri de ben ona baktığımda, o imgeye baktığımda ya da o imgeler bütününe baktığımda benim içinde bütün o *Nachleben*'leriyle *survivre*'leriyle, *survive*'leriyle yeniden benim hayaletlerim olarak canlanıyorlar ve benim refakatçim oluyorlarsa, o zaman

sanıyorum bu, sanatsal olan imge ile sanatsal olmayan imge arasındaki en temel fark olsa gerek diye ben düşünüyorum.

Notlar

¹ Youtube klibi, “Bil Ailesinin Evlenmelerinin 25. Yıl Dönümü / Mütevazı Yuvalarında Akrabaları Arasında” Bkz. <https://www.youtube.com/watch?v=HkZ9A1orOvY>

ESTETİK TARTIŞMALAR





BATI'NIN KURUCU RİTMİ OLARAK KLASİK ARAŞTIRMASINA DOĞRU ABY WARBURG'UN YAKLAŞIMI

TANSU AÇIK

Bir süredir üzerinde çalıştığımız enikonu kapsamlı araştırma projemizin amacı, Yunan-Roma dünyasının, Rönesans'ın sonuna kadar Avrupa'da Batı'nın kültürel belleğinde nasıl, ne tarzda tekrar tekrar kendini gösterdiğini edebiyat, düşünce, sanat alanlarında ortaya koyabilmek. Özellikle sanat ayağında yararlanabilmek için Aby Warburg'un yüzyıl önceki olağandışı ve benzersiz girişimi olan *Mnemosyne Resimli Atlas'ın* araştırma mantığını anlamak gerekiyor. Söz konusu olan, zaman dışı ideal kökenler aramak değil, aslında geçip gitmemiş geçmişini özel bir tarzda zamansallaştırmak ve ritim örüntüleri bulgulamaktır.

Filozof Giorgio Agamben 2013 yılında Frankfurter Allgemeine Zeitung (FAZ) söyleşisinde^[1] halihazırdaki Avrupa Birliği projesine yönelttiği eleştiriler ve öneriler bağlamında şunları öne sürmüştü:

“Avrupa'ninkine oranla Asya ile Amerika için tarih başka bir şeydir, Avrupa her zaman kendi hakikatiyle, geçmişiyle söyleşim, diyalog halinde karşılaşır, yüz yüze gelir. Geçmiş bizim için sadece kültürel bir miras ve gelenek değildir, temel bir antropolojik ortamdır. Kendi tarihimizi görmezden

gelirsek geçmişe yalnızca arkeolojik olarak nüfuz edebiliriz. Geçmiş bizim için başka bir hayat formudur. Avrupa kendi şehirleriyle, sanat hazineleriyle, manzaralarıyla özel bir ilişkiye sahiptir.”

Bu araştırma projemiz aslında bu biricik görülen ilişkinin nasıl olup da olanaklı olduğunu tarihsel, kuramsal olarak temellendiriyor. Agamben’in alıntılanan önermeleri sadece güncel keskin bir gözlem değilmiş çünkü 1975 senesinde Warburg Enstitüsü kütüphanesinde geçirdiği verimli seneden hemen sonra yazdığı Warburg’un düşünsel bir portresini çizme denemesi -buna on yıl sonra da bir ekleme yapmış- Agamben’in ilk dönem yazılarından (Agamben 1999, 89-103). O yıllarda W. Benjamin’in bir saptamasından yola çıkarak filolojiyi insan bilimlerinin genel modeli olarak öne sürmüştü. Sonra sonra başardıkları bunun uygulamaları sanki. Bu yıllar, genel olarak erken bir tarih çünkü ileri araştırmalar yapan seçkin insanbilimci, sosyal bilimci ile dar uzmanlık çevreleri dışında genel olarak Warburg’un Atlası ile yaklaşımına metnin yazıldığı tarihte henüz ilgi uyanmamıştı.

Yunan-Roma klasik dünyası Batı için herhangi bir etkiden daha fazlasını ifade eder. Kısaca söylemek gerekirse, eski Yunan dünyası, Avrupa uygarlığına kendini ve içinde bulunduğu dünyayı anlaması için en temel araçları, kavramları, belirli ama değişken sanat, edebiyat yapma tarzlarını sağlamıştır. Dolayısıyla 1400 yıl sürmüş olan Yunan-Roma dünyası, Avrupa’nın kültürel belleğinde ayrıcalıklı bir yer tutagelmiştir. Geçmişle yaratıcı bağlar kurmak, Avrupa'nın düşüncesinde ve sanatında değişmez bir kurucu etken olarak saptanabilir. Dolayısıyla Yunan-Roma dünyası sadece geçmişte kalmış bir kaynak, değişmez bir öz, ideal biçimler dağarı ya da köken olarak da ele alınamaz, çünkü sürekli bir yorum konusu olup devingen gelenekler oluşturagelir.

Batı’nın bu yönünü, yönsemesini nasıl ele almalı? Yunan-Roma dünyasının Avrupa'nın başka başka çağlarında yitip yeniden ve yeniden keş-

fedilmesinin oluşturduğu gelgitler, dünya uygarlıkları arasında neyden ötürü benzersiz görünüyor? Her uygarlıkta üstün nitelikli ürünlerin verildiği dönemler ile bunların örnek alındığı dönemler vardır; ancak geçmişle bu türlü bir bağ kurmanın benzerine diğer yüksek yazılı uygarlıklarda rastlamayız. Bu bağ kurma tarzını, Avrupa'yı kuran bir ritim formu veya ritmik bir form olarak görebiliriz; çok çok uzun erimde, tarihçilerin deyimiyle *longue durée*'de, bu tür bir ritim, yüksek yazılı uygarlıklar arasında sadece Avrupa'ya özgüdür.

Bazı yüksek yazılı kültürlerde klasik metinler çevresinde yorum gelenekleri, kanonlaşmalar oluşmuştur. Aşağı yukarı Milattan Önce 3. yüzyıl ile 5. yüzyıl arasında 'bilgin'ler, edebiyatçılar ve din bilginleri Yunan'da İsrailoğulları'nın kutsal metni, Hindistan'da ise Hint bilginleri Buddha'nın derleme sözleri hakkında birbirinden bağımsız bir kanonlaştırma sürecinden geçti. Çin de Konfüçyüs ile Tao-Zu metinleri üzerine incelemelerle, bir süre sonra bu katarı katıldı. Ne var ki Yunan dışındaki uygarlıklarda (buna daha sonra bütün bir Yunan geleneğini birkaç yüzyılda benimseyecek Roma da katılır) edebiyatı, sanatı, mimarisiyle toptan örnek alınan bir dönemin ya da bir çağın söz konusu olmadığı şimdiden kolaylıkla saptanabilir.

Kanon oluşumu ve bu süreçte ortaya çıkan filoloji, dil, mantık çalışmaları sayesinde eski yapıtları yeniden yorumlama mümkün olabildi. Örneğin, bu sayede Platon'un bir lafını alıp kaldığı yerden sürdürürcesine metinle bir diyaloga girebiliyoruz. Ne var ki kanonlaşma koşulu uzun erimde gerekli ama yetersiz görünüyor. Bir bunalım ya da uygarlık tarzında köklü bir kesinti sonucunda kanonlaşma başlıyor, kanonlaşma süreçleri sayesinde de geçmişle yeni tarz bir bağ kuruluyor. Klasik ya da üstün metinler, sanat yapıtları birçok kültürde ara ara yorum konusu olup yeni atılımlara yol açıyor. Ama bu atılımların hiçbirisinde Yunan dünyasının Roma'da yeniden ele alınıp içerilmesi; Ortaçağ'da klasik Roma, Rönesans, Aydınlanma ve 19. yüzyılda Yunan-Roma dünyalarının yeni-

den, başka tarzlarda ele alınıp içerilmesi; bunların sonucunda, her seferinde birbirinden çok farklı sanat ve edebiyat yapıtlarının, en önemlisi, edebiyat türlerinin doğup akım haline gelmesine rastlanmıyor. Geçmişle kurulan bu özel ilişki tarzı, Yunan-Roma dünyasıyla sınırlı kalmayıp Hint ve Japon kültürleri gibi başka kültürlerle düşünsel, sanatsal bağlar kurabilmenin de ön koşulunu oluşturmuştur. Dikkat edilirse, artık sorun basit bir üslup değişikliği ya da etkilenme sorunu olmaktan çıkmıştır. Aslında bu cins değişimler, her tür kültürde gözlemlenir. Sorun, ortak kültürel belleğin oluşmasına ve aktarılmasına, dolayısıyla bir uygarlık tasarımına da bağlanır. Bu sebeple söz konusu olan, bir çağın belirli bir anına mutlak değer yüklemek ya da bir değişmez özden söz etmek değil; devingen bir tekrarı, yitip gidip yeniden başka tarzda belirmeleri, kültür tarihi içerisinde belirli disiplinlerin sınırını aşarak karşılaştırmalı olarak görebilmektir.

Peki bu geniş araştırma projesini ilerletirken ve birbirinden ayrı nitelikteki veri kümelerini işlerken yol gösterici olan ve araştırmaya yön veren belli başlı düşünceler neler? Çok uzun vadelerde tekrarlanan bir ritim formundan söz ediyoruz, bu alışlagelen alımlama çalışmalarından farklıdır. Bugün, sayısal veya dijital insan bilimleri denen ara yüzler muazzam olanaklar seriyor önümüze. En geniş anlamıyla literatürü; felsefe, tıp, yazın türlerini türleşme, kanon çerçevesinde, en azından Ortaçağ ile Rönesans dönemi sonuna kadar ele almak için, sonunda eriştiğimiz verimli bir bakış açısı ile bunun kuramsal-tarihsel temellendirmesi hazır. Bu, yükseköğretimde kullanılan bir ders kitabı olduğundan sınırlı ölçüde de olsa yalnızca geniş anlamda edebiyat, yazılı kültür türleri Yunan Roma evresi bu bakış açısından işlendi (Açık, 2017).

Kısaca yönetici düşüncelerden söz etmek gerekirse, ilk ağızda J. Assmann'ın Eskiçağ'ın yüksek yazılı kültürlerinde kültürel belleğin oluşumunu kanonlaşma çerçevesinde ele alan araştırması bize yol gösteriyor (Assmann, 1992). Eskiçağ'da kanon oluşumuna, birbirine yakın ta-

rihlerde ama birbirinden bağımsız olarak, Yunanlılarda Homeros ile lirik şiirde, tragedya şiirlerinin tek bir güvenilir metinde saptanmasında ve İsrailoğulları'nın kutsal metninin belirlenmesinde karşılaşılan; Hindistan'da ise, Buddha'nın mesajı konusunda görüş ayrılıkları başlayınca geniş bir karar verici heyetin, konsilin, toplanıp standart metinleri saptamasında rastlıyoruz. Kanonlaşma süreci hep bir dönüşümü izleyen bunalmalar sonrasında ortaya çıkar. İşte bu sürecin ürünü olarak Eskiçağ yüksek yazılı kültürlerinde, yazılı metinlere istikrar ve kalıcılık kazandıran yorum gelenekleri ortaya çıkar. Kanon bağlayıcı, resmi listelere dayanırken, klasik dışarıda tutulmanın yok sayılmadığı daha esnek, geçişli kümeler yaratır. Yani sorun belirli bir metnin varlığı değil, onun belirli tarzda okunması geleneğinin kurulmasıdır.

İsrailoğulları yüzyılı aşkın süreç sonunda İÖ 5.yy.da Tevrat'ın Ezra kitabında anlatılan Yahudilik dinini icat etmiştir. Kanon yaratmada Yunanlıların ayrıcalığı; hakikatin kaynağı olarak kutsal bir metin yerine, destan, farklı şiir ya da düzyazı türleri ve felsefe metinlerine sahip olmalarıydı. Dinsel metinler çevresinde oluşan kanon, dışarıda tuttuklarını değersiz sayar. Oysa klasik metinlerin kanon oluşumunda dışarıda tutulanlar değersiz sayılmaz. Dolayısıyla, dönem dönem geçmişin mirası başka türlü yorumlanabilir. Yunanlılar köklü yazılı kültür geleneği ile bir yorum geleneği oluşturdu; bu sayede yarattıkları şu ya da bu ölçüde kararlı, istikrarlı bütünceler, '*corpus*'lar oluşturabildi. Bu kültürel bellek aracılığıyla geçmişin mirası ile aralarında özel bir bağ kurabiliyorlardı. Örneğin devasa Mısır uygarlığı bu sürece hiçbir zaman giremediğinden, sonraki yüzyıllara kalımlı düşünsel yapılar aktaramadı. Bu kalımlılık sağlayan özel türden kültürel bellek, Yunanca yazılı kültür, Roma egemenliğinde sürdüğü gibi Roma İmparatorluğu başlarında çok canlı bir yenilenme de yaşadı. Ardından farklı ritimlerle, farklı yeğinliklerle, Ortaçağ ve Rönesans Dönemi'nde başka bir uygarlık, toplumsal örgütlenme, din çerçevesinde sürüp gitti. Assman'ın haberdar görünmediği T.S. Eliot, "Klasik Nedir?" başlıklı konuşmasında (Eliot, 1945) ilginç bir biçimde

Assmann'ın vardığı kimi ölçütlere erişmişti; büyük bir kopuş, artı kendimizinkinden başka bir uygarlıkla söyleşime girmek ama egzotik kalacak ölçüde bambaşka bir uygarlıkla değil, kendimiz belli bakımlardan tanıyabileceğimiz, kendimizinkiyle kimi hısımlıkları bulunan bir uygarlık. 20. yüzyılın ilk yarısında öncü yazarların, ressamların birçoğu klasiği anlamayı sorun edinmişti; Ezra Pound eleştirinin bütün amacının klasiği tanımlamaktan başka bir şey olmadığını öne sürmüştü. Düşünür Gadamer de bu konuya eğildi yüzyıl ortalarında (Açık, 2010).

Klasik sorunu, aslında bir uygarlığın kendini düşünebilmek için uzun erimde başka bir uygarlığı gerekmesiyle de bağlantılı; tıpkı kişinin kendini tanımak için bir başkaya, bu ister içinden ister dışından gelsin, ötekine gerek duyması gibi. Aslında bu bizimkinden başka bir uygarlığın varlığı, büyük bir tarihsel dönüşüm, başkalaşım genel koşul olmakla birlikte, aynı zamanda küçük ölçekte de kendini tekrar ediyor: Özyönetime ulaşmış Klasikçağ Yunanistan'ının bağımsız kentlerin ortak kültürel belleğini oluşturan, 600 yıl önce bütün Akdeniz'deki dönüşüme paralel olarak göçüp gitmiş, sahnesi Akaların hisarlarına, hakanlarına dayalı Miken Uygarlığı olan Homeros destanının alımlanması; temelde asker, çiftçi, büyük bir devlet, imparatorluk olma yolundaki Roma'nın Yunan sanatını, kültürünü Homeros'u içermesi, Hıristiyanlaşmış Roma İmparatorluğunun pagan Roma ile Yunan'ı eğitiminin temelinde sürdürmesi, Batı Ortaçağ'ının manastırlarından saraylarına eğitim, edebiyat ülküsü aşıl原因 Yunan-Roma dünyası, İtalya'nın bağımsız tüccar, oligarşik cumhuriyetlerinde 14.yydan itibaren Yunan-Roma dünyasının egemen dünya görüşünün karşısında saygın bir dayanak, kaynak haline gelmesi, bu ritmin Aydınlanma'da başka, 19.yy.da Yunan-Roma dünyasına Rönesans da eklenerek bambaşka türler, kuramlar, bilgi dalları, sanatlar yaratmasının sarmal, ritmik hareketi. Üstelik bu kendinden başka olanla bağ kurup içerebilme sayesinde, bu süreçte edinilen bilme araçları sayesinde Batı üzerinden Hint Japon kültürleriyle de bağlar kurulabildi, bilimsel söylemler üretildi, sanatı, edebiyatı etkileyebildi 19. yüzyılda.

Assmann'dan sonra bu araştırma projemizde daha geniş bir yorumlama çerçevesine geçmemizi sağlayan ise, Rönesans resmi uzmanı, sanat tarihçisi S. Settis'in küçük bir kitapta, geçerken değindiği kimi saptamalarıdır (Settis, 2006). Kitap, aslında klasik Yunan-Roma dünyasının postmodern Batı dünyasındaki konumunu irdelemektedir. Batı geleneğinde rastladığımız Antik dünyanın geç dönemlerinde yeni bir din, Antik dünyanın toplumsal siyasal yapısının dönüşmesi, Ortaçağ'a geçiş gibi köklü kesintiler diğer uygarlıklarda gözlemlenemiyor; yoksa istilalar, yıkımlar, sonrasında yeni başlangıçlar tarihte hiç eksik olmamıştır. Öte yandan büyük tarihsel kopuşlar ve kesintiler yerine olağanüstü süreklilik gösteren Çin uygarlığında; ya da asr-ı saadeti yaşamak isteyen İslam toplumlarında; büyük kültürel, dinsel başkalıkları soğurup benzeştiren (*massedip meczeden*) Hint uygarlığında; çeşitli alanlarda kıpırtılara rağmen büyük bir kopuş yaşamayan Bizans uygarlığında geçmişin büyük eserleriyle yepyeni bakış açıları yaratan yaratıcı bir ilişki gözlemleyemiyoruz. Kesintisiz süreklilikler kültürel bellekte unutuşa yol açıyor. Batı'ya özgü olanın geçmişle özel bir tarzda ilişki kurması demiştik, bunu resim sanatı üzerinden örnekleyelim. Çin iki bin yıl boyunca olağanüstü bir manzara resmi geleneğini yenileyerek sürdürmüştür. Bu resimlerde geçmişin izlerine, ören kalıntılarına rastlanmıyor, bütün '*pathos*' yani yeğin duygulanımlar, etkilenimler manzara resmindeki doğa görüntülerinden çıkar. Zen Buddhacı çok belirgin bir doğa anlayışı söz konusu; geçmişe ağıt gibi bir şiir türü varmış Çince ama bu geçmiş zamanla ilintili değil, yine doğayla ilgili. Örneğin, kurumuş ağaca yakılan bir ağıt olabilirmiş. Aynı ölçüde yetkin Japon resminde, Hint İran resminde hatta Osmanlı minyatürlerinde de ören yerleri yoktur, bunu geçmişle kurulan ilişkinin bir belirtisi olarak alalım.

Geçmişe hep kendi dünyamız içinden onun sorularıyla bakarız, bunun aracılığıyla geleceği ve şimdikiyi düşünebiliriz. Dolayısıyla geçmişle kurulan bağ aslında gelecek ufukumuzu çiziyor. Klasik terimi, 18. yüzyıl Fransız edebiyatı ve sanatı için kullanıldı ilk defa. 19. yüzyılda her dilin

bir klasiği var mı tartışması yaşandı. Hatta 20. yüzyıl başı Osmanlısı'nda bile bir ölçüde tartışıldı. Klasik kavramının Batı'daki kuruluşundan beri, yani 17.yüzyılda Fransa'da eskilerle modernler çatışmasından (*La querelle des Anciens et des Modernes* ya da *La querelle des Classiques et des Modernes*) beri ilginç yönü, başka kültürlerde de ara ara rastlanan üstün örnekleri model olarak seçmek değil, eskilerin zaten modern olması, modernlerin de modern olmasına rağmen yine de eski, Antik olarak görülmesindedir. 'Klasik' kültürel bir işlemleyici olarak hem ayırmaya hem birleştirmeye yarıyor. Benzeri kapsamda bir kavrama Batı dışı dillerde rastlanmaz^[2] (Açık, 2006). Klasik kavramına Batı geleneğinde, denge, yetkinlik, zarafet, ölçülülük, yeğinlik, yoğunluk, doğal anlatım gibi başka başka nitelikler yüklenegelmiştir; ancak W. Tatarkiewicz'in Batı geleneğinde 'güzel'i enine boyuna incelemesini tartışmanın yeri burası değil, hele hele tarihsel semantikle klasik kavramının anlam yapısını ortaya koymanın yeri hiç değil. Şimdi en geniş anlamıyla Yunan-Roma literatürü, kabataslak bu kuramsal-tarihsel çerçeveden, özellikle tür yaratma gücü açısından ele alınacaktır.

Aslına bakılırsa Batı'da son zamanlarda, geçen yüzyılın birikimini de içeren büyük başvuru kitapları yayımlanıyorsa da Batı geleneğinde Yunan-Roma edebiyatı incelemeleri kitap olarak yazılmamakta. Anthony Grafton, Glenn W. Most ile Salvatore Settis'in yayımladığı anıtsal *The Classical Tradition* (Harvard University Press, 2010) alfabetik madde başlarıyla bir tür ansiklopedidir. Kuşkusuz araştırmanın atlama tahtası olarak kullanacağı baş eser budur. Geçen yüzyılın ortalarında yayımlanmış olan iki kitabın arkası gelmemiş görünüyor: Gilbert Highet'inki aslında İngiliz edebiyatının bütün evreleriyle içli dışlı okura yöneliktir; R. R. Bolgar'inki ise kuruluş şeması olarak bize daha yakın görünmekte, benzerleri daha sonra diğer Avrupa dilleri için yapılmamıştır. Alımlama araştırmaları, 1960'larda belirdi. 1980'lerde Anglo-sakson klasikçiler asal olarak 19.yüzyıl kültür tarihi açısından monografiler yayımlamaya başladı, bugün alımlama araştırmaları karşılaştırmalı edebiyatla birlikte en ve-

rimli alanlardan birisi. Bize gelince, 1980'lerden önce Rönesans üzerine dişe dokunur sadece iki kitap yayımlanmıştı, ikisi de alanın öncülerinden J. Michelet ile J. Bruckhard'ın 19.yüzyılda yayımlanmış kitapları; Ortaçağ içinse tek bir kitap anabiliriz: Süheyla Bayrav'ın Ortaçağ Fransız Edebiyatı kitabı. Artık filolojiyi adlarında ve etkinliklerinde korumayan Batı edebiyatları bölümlerinde genel eğilimler, bundan sonra da yazılmayacağını gösteriyor çünkü artık bu alanlarda yüksek lisans yapılmamakta. Yunan Latin edebiyatlarına ilişkin ortaöğretime yönelik iki telif eser sayabiliriz. Dolayısıyla ortak kültürel belleğimizde çok cılız bir yer tutar bu dönemler, son zamanlarda çok çok değerli kitapların çevrilmesine rağmen.

Sanat, mimarlık açısından standart tarih yazımında bulunmayan özel bir bakış açısı nasıl geliştirilebilir? Warburg'un *Mnemosyne Kültür ya da Resimli Atlas*'ı ile A. Malraux'nun kişisel müzesi henüz devasa veri-tabanları ortada yokken, doğrusal olmayan biçimde işleyen tekil girişimlerdi. Warburg'un Atlas girişimi geçmişte bulabildiğimiz tek, büyük esin kaynağı gibi görünmektedir. Gerçi, Andre Malraux'nun henüz kendi amaçlarımız açısından incelemeye başlamasak da çok başka kültürden sanat örneklerini, bilinen ölçütlere başvurmadan kişisel, 'psikolojik' denebilecek ölçütlerle yan yana getirdiğini söyleyebiliriz. Aynı zamanda herkesi böyle kişisel reproduksiyon müzeleri oluşturmaya çağırdığı 20. yy. ortasında yayımladığı 'duvarsız müze' tasarısı münhasıran kişisel bir sanat alımlaması, tarihi gibi görüldüğünden, şimdilik, sınırlı ölçüde işimize yarayacak gibi görünüyor.

Nietzsche'nin de hocası olan büyük filolog Aby Warburg, klasik filolojisi okudu. Karşılaştırmalı din araştırmacısı Hermann Usener'den filolojik kesinlik, sağlamlık nedir, öğrendi. Henüz çok yeni bir bilgi dalı olarak kurulmakta olan sanat tarihi, Rönesans kültür tarihi, kültür tarihi alanında -alanın kurucusu, Nietzsche'nin yakını Jacob Bruckardt'ın Türkçeye de çevrilmiş olan *İtalya'da Rönesans Kültürü* incelemesidir-, 19. yüzyıl

sonunda Boticelli üzerine yaptığı doktora sonrasında bir kültür-bilimi araştırma kütüphanesi kurmuştu Hamburg’da. Amacı, Klasikçağ’ın Rönesans’ta yeni bir yaşama kavuşmasını, ‘nachleben’i, yeni belirlemekte olan çeşitli disiplinleri bir araya getirerek keşfetmekti. Araştırma kurumu Nazi iktidarı sırasında Almanya’da barınamayacak, Londra’ya taşınacaktır; buradaki kurum da ilk kütüphanenin ilkelerini, sınıflandırmasını tıpatıp sürdürmektedir. Derlemleri beşer onar kat artmıştır, burası dünyadaki en büyük Rönesans, klasik gelenek kütüphanesi olsa da bildiğimiz kütüphanelere benzemez. İlk kat Yönlenme (felsefe, dinsel araştırmalar, bilim tarihi), ikinci kat İmajlar (teknik olarak üretilmiş imgelere imajlar diyelim), üçüncü kat Sözler (başlıca Antikçağ ile Ortaçağ sonrası literatür), dördüncü kat Edimler (toplumsal tarih, bayramlar festivaller tiyatro tarihi, teknoloji).

Bu düzenlemeyi Warburg dinamik bir sistem olarak tasarlamış. Bildiğimiz genel ya da uzmanlık kütüphanelerinden değil, bir keşif aracıdır bu kurum. Kitaplar malzemeler, bilinen kütüphane sınıflandırmasına uymaz, kitaplar ‘iyi komşuluk’ ilişkilerine göre yerleştirilmiştir. Pratik sebeplerle, bir kez saptanmış yerleri artık değişmese de bunda tamamen yeni olan, o güne kadar, bugün de ayrı ayrı araştırma alanları ve disiplinler sayılan, ayrı ayrı çalışılan sanat tarihi, din araştırmaları, kültür araştırmaları, antropoloji, büyü, simya, astronomi tarihi alanlarının iç içe geçmesidir. Sanki zihninin bir görünümü içerisinde dolanırız kütüphanesinde ya da bu yaklaşımın en seçkin örneği olan “Atlas” girişiminde. Ferrara’daki Palazzo Schifanoia freskleri üzerine incelemesinden itibaren, bu araştırma kurumu geçen yüzyılda ana akım sanat tarihi araştırmalarını ikonografinin anlam dünyasına yönelten en etkili ekolü oluşturmuştur. Kurumun yöneticisi ya da araştırmacıları arasında Warburg’un öğrencisi gotik katedrali ilk defa bir görsel ansiklopedi olarak anlamlandıran E. Panofsky, Warburg’un hayatını da kaleme alan 20.yüzyılın en etkili sanat tarihçisi E.Gombrich, kültür kuramcısı E. Cassirer, ilk defa Rönesans okültizmini bilimsel olarak ele alan Frances Yates, unutulmaz Uy-

garlı: *Kişisel bir Bakış* belgeselinin sahibi Kenneth Clark, klasikçi Anthony Grafton'u sayabilirim. Adları sıralanan kişiler Warburg'un tasarısından haberdar değilken farklı zamanlarda, başka başka amaçlara yönelik olarak okunmuş, dolaylı olarak çeşitli bakımlardan bu araştırma projesinin yolunu döşediklerinden anıldı.

“Atlas” modernitenin insan bilimleri alanında ilk temel araştırma girişimi sayılır. Warburg, Atlas'ında siyah bez kaplı büyük levhalara iğnelerlediği, iki bin kadar reproduksiyonu farklı farklı kümelemiş, bunlar arasında o güne kadar rastlanmayan karşılıklıklar kurmuştur. Başlıca amacı, Antik dünya sanatındaki “pathos”ların güçlü duygulanımların formülü *Pathosformeln* ne ölçüde Rönesans'da yaşadığını ortaya koymaktı. Atlasını bellek haritası ve görsel bilmenin ve belleğin devim halindeki kartografisi olarak adlandırdı.

Warburg ömrünün son üç senesini (1926-1929) bütünüyle *Mnemosyne Atlası*'na adanmıştır. *Mnemosyne* eski Yunan'ın edebiyat, şiir, dans, müzik esin tanrıçalarının anasıdır, adı bellek demektir. Bu atlas, kitap olarak tasarlanmıştır, ne var ki kitaplaşması ancak geçen yıl gerçekleşmiştir. İnsan boyunda bir metre eninde altmış küsur kara kumaşla kaplı levhalar, üzerlerinde bir seferde dokuz yüz küsur iğneyle tutturulmuş, sık sık değiştirilen görsel malzeme... Görsel malzeme ise, ağırlıklı olarak sanat yapıtları reproduksiyonları, gravürler, yeni çizimler, mimari, sikketler, kartpostallar, gazete kesikleri de olabilmektedir, kısaca beti taşıyan her şey; içerikse tematik değildir. Örneğin, bir mimari elemanın çağlar içinde 'evrimi' ya da bir 'üslubun' soykütüğüne ilişkin örnekler söz konusu değildir. Metaforik ya da metonimik bir ilişkiyle sıralanmamışlardır. Burada metafor ve metonimi, yani eğretileme ile düzdeğişmeyi, edebiyat eleştiri ya da belagat terimi olarak değil de R. Jakobson'un ortaya koyduğu doğruysa, zihnin işleyişinin birbirine dik iki eksenini olarak alalım: İlki, benzerliklere dayanarak birbirinin yerine geçebilen öğelerin dizisel ilişkisi iken; düzdeğişmece benzerliğe dayanmadan bitişikliklere

dayalı dizimsel ilişkidir, örneğin, coğrafi kronolojik dizimler. O zaman örneksemelerden, analogilerden söz edebiliriz ama hangi türlerde örneksemeler? Agamben analogi ile örnek konusuna felsefe tarihinde bir tek Aristoteles'in Birinci Çözümlemeler kitabında kısacık değindiğini, *paradeigma*, paradigmayı parçanın bütünle ya da bütünün parçayla ilişkisiyle değil, parçanın parçayla ilişkisiyle tanımladığını aktarır. Agamben'in Foucault'nun yöntemini tartıştığı seminerinde^[3] paradigma, bildiğimiz tümel tikel, genel bireysel, form içerik karşıtlıkları dışında işlerken, kendi bağlamını yaratır. Dolayısıyla ilk bakışta aynı levhadaki görsel malzemeler arasındaki bağlantıları bile hazır kalıplarla kavramak olanaksız gibidir. Üstelik levhalarda numara dışında bir yazı, yafta da bulunmaz, görsel malzemenin arkasına yazılmıştır 'ne'liği.



Görsel 1. Hamburg'daki Warburg Enstitüsünde okuma salonu, orta alanda Mnemosyne levhaları.

O halde bu geleneksel bir eğitim aracı da sayılamaz. Bir keşif, tanıma aracı belki, ne tür bir tanıma ve keşif aşağıda irdelemeden önce, biraz yakından kurcalayalım Atlas'ı. Kütüphanede bunların tamamını sergileme olanağı yoktu, zaten asıl amacı sergileme değil, bir kitap yapmaktı bu levhalardan. Sıralama, diziliş ve içerik üç kere değişmiş, bu süreç fotoğrafla belgelenmiştir. Her seferinde bir önceki levhalara tutturulan görseller sökülümüş, korunmamıştır. Kimbilir kaç kere daha yeniden çatılacaktı... Warburg, 1929 yılı günlüğünde aşağı yukarı 200 levha tasarladığından söz eder. Elde sadece bu siyah beyaz fotoğrafları vardır -henüz renkli fotoğraf keşfedilmemiştir-, tasarımı tamamlanmamış, kitaplaşmadan Warburg ölmüştür.

Rasgele seçilmiş 45. levhaya yakından bir bakalım. Bu sitede Atlas üzerine çoğunlukla İngilizce makaleler de bulunur, biz aşırı jestler içeren 45. levhadaki eserlere bakalım; sarı, turuncu şeritli levhalar açıklayıcı notlar, okuma önerisi vs. ek malzemeler içerir demek. Solda sanki Atlas'ın ana başlıkları var ama bunlar halefleri tarafından verilmiş. Aynı levhanın bu defa Cornell Üniversitesi sanal Atlas projesindeki halini de inceleyelim, görseller daha belirgin burada.

Mnemosyne Atlas 45

Gestures to a superlative degree: from *grisaille* to painted reality

The most intense formulae of emotion are not only kept at a metaphorical distance, as sculptures painted in *grisaille*: they enliven the characters depicted by Ghirlandajo. The handmaidens, the angel, Salome, the fleeing mothers and the soldiers: they all seem to 'leave' the reliefs, and enter the scene. Ancient heroes and commanders too, are brought to life, as a symbols of contemporary self-awareness, out of the coldness of marble.

Warburg and Mnemosyne Atlas Contents

Readings and Pathways

- I. etymology and mythology
- II. archaeological models
- III. emigrants of the ancient gods
- IV. vehicles of tradition
- V. emigration of antiquity
- VI. Dionysiac formulae of emotions
- VII. Nike and Fortuna
- VIII. from the Muses to Mariet
- IX. Diderot: the gods go north
- X. the age of Napoleon
- XI. 'art officials' and the baroque
- XII. re-emergence of antiquity in the classical tradition today


Bibliography
Contributions in engramma

italiano
contenuti

Le Rivista di Engramma
ISSN 1826-901X
Mnemosyne Atlas on line [2004] 2012

Mnemosyne Atlas editor: Engramma
italian planer: Oly Warburg Institute Archive

Warburg and coll. notes Panel Captions Details



Superlative der Gebärdenprache. Übermüt des Selbstbewusstseins. Entzwei-Herms, Herosstrebend aus der typologischen Grisaille. Verunst des "Wie der Metapher"

Content analysis

- L'arco, la grisaille, la novità del "come se" alla poetica della commovente metaforica. Saggio interpretativo di Mnemosyne Atlas, Tavola 45, edited by Seminario Mnemosyne Engramma no. 21, November/December 2012
- Lettura grafica di Tavola 45, edited by Seminario Mnemosyne Engramma no. 21, November/December 2012 (IMPAGINAZIONE ORIGINALE 2002)
- H. C. Hörsel, Panel 45, Guided Pathways in Mnemosyne. Mnemosyne through Aby Warburg's Atlas warburg.library.cornell.edu, Cornell University, 2013
- Riemersone, infonazione/affezione, invasione/protagonismo, ritorno. Figure en grisaille nel Bilderatlas Mnemosyne di Aby Warburg (tavola 37', 44' 45 e 49) Alessandra Pedersoli Engramma no. 106, September/October 2012
- Riembrandt e i suoi modelli, la luce e l'ombra. Percorso tematico attraverso il Bilderatlas Mnemosyne di Aby Warburg Laura Cacciari Engramma no. 37, November 2004

Görsel 2. Aby Warburg, Bilderatlas Mnemosyne [Mnemosyne Atlas], Mnemosyne Atlas 45. [Sayfayı görmek için tıklayınız]



Görsel 3. 45 numaralı Mnemosyne levhasının dijital tekniklerle renklendirilmiş hali.

Burada jestler var, pathos'un dışa vurumu olan jestleri, vücut çalımlarını Warburg dildeki sıfat derecelendirmelerinde en üstünlük derecesi, süperlativle birlikte düşündüğünü belirtir. Reprodüksiyon fotoğraflarını hangi sırayla okumalı, soldan sağa, yukarıdan aşağı, bunun önemi var mı?

Son on yıllarda Warburg'a gitgide artan bir ilgi gözleniyor: sanal ya da gerçel sergiler, siteler, toplantılar, yayınlar, artık küratörler, yapay zekayla uğraşanlar, dijital tasarımcılar, edebiyat tarihçileri de ilgileniyor onun tasarısıyla. Kimi dar kapsamlı sergilerden, sanal sitelerden sonra, Atlas'ın bütün malzemesi, Warburg kütüphanesinin yüzbinlerce fotoğraflık arşivinden teker teker saptanarak, neredeyse yüzyıl sonra, ilk defa sergilendi geçen sene, sanal sergisi devam ediyor. Ayrıca bununla bağlan-

tılı bir diğ er sanal sergide, levhalarda kullanılan reproduksiyonların, Alman müzelerindeki altmış kadarı özgün biçimleri de başka bir sergide sergilendi, her iki sergi sanal dünyada bağlantılı halde^[4]. Aynı zamanda geçen sene ilk defa Atlas *Bilderatlas Mnemosyne — The Original* başlığıyla devasa boyutlarda renkli olarak yayımlandı. Atlas'ın sanal sergisini en baştaki a, b, c, panolarından başladıktan sonra ardışık sayılara göre gezmemek gerek, bu sadece sıralama sayısı, bu sıralanış Atlas'ın kuruluş mantığıyla ilintili değil, üçlü beşli kümelenmiş farklı güzergahları izlemeli. Sanal sergide her levha üzerinde yer alan kimi imajlar üzerine sesli ya da videolu açıklamalar, yorum ipuçları, sınırlı ama bitimsiz gezintimizde işimizi kolaylaştıracaktır. Ayrıca, Warburg Enstitüsü'nün Youtube kanalında Warburg'un 150. doğum yılı onuruna *work, legacy, promise* toplantısında sunulan bildirilerin kayıtları ufkumuzu genişletecektir. *Peynir ve Kurtlar* kitabıyla tarihyazımında Rönesans örneğinde bir çığır açmış olan Carlo Ginzburg'un Warburg'un araştırma tasarısını yönlendiren *pathosformeln* teriminin soykütüğünü çıkarttığı bildirisi bir örnek olarak sunulabilir. 19. yy. sonlarında Warburg günlüğünde Darwin'in insan ve hayvanlarda duygular kitabı üzerine 'sonunda işime yarayacak bir şey buldum' yazmış, fotoğrafın da kanıt belge olarak kullanıldığı çalışması yüze odaklı. Oysa *Pathos* duygu değil, yüzde belirmiyor, gövde jesti, çalı mı olarak kendini dışa vuran çok güçlü duygulanım. *Formeln* form değil, küçük form yani formül, tekrarlanıp duran formül. Bu şiddetli duygulanımların dışavurumu jestler, gövde çalımları, tekrarlanabilirliğinden ötürü Antik dünyada karar bulmuş gövdesel duygulanım kalıpları diye ayırt ettikleri, Rönesans sanatında tekrar yüzeye çıkabiliyor. Bu sayede, bunların sonradan canlanması bulgulanabiliyor.

Warburg Atlas'tan çok önce kullanmış *pathosformeln* terimini, bir Dürer incelemesinde. Gelgelelim bu tür duygulanım formülleri açıkça belirlenmiş değil ki onların morfolojisi, örüntüleri bulgulanabilsin. Dolayısıyla tam bilemediğimiz bir şeylerden henüz bilemediğimiz şeylere doğru bir görsel düşünme, tanıma aracı bu atlas. Reklam filmlerinden çokça

alışık olduğumuz, aslında 20.yy.ın başında öncü filmcilerinin ortaya attığı farklı görüntülerin montajlanmasıyla anlam üretmesine benzer bir işlem sanki, doğru seçildiğinde birbirinden ne kadar uzak olsa da iki görüntü montajlarsa, o denli yeni anlam üretme gücüne sahip olabilir. Edebiyat araştırmalarında binlerce romanı ölçülebilir birimlerle niceleştirerek “uzak okuma” diye yeni bir yol açmış Franco Moretti de doktora öğrencisi Leonardo Impett’le birlikte. İlk defa *pathos*ları ölçülebilir, görüntülerde tanınabilir hale getirmek üzere iskelet vektörü gibi bir birim önerip, bunun algoritmasını yapıp bini aşkın Atlas görüntüsüne uyguladıkları ve bunları on altı salkıma dağıtmaya karar verdikleri araştırma^[5]. Resimlerde otomatik jest tanıyan algoritmayı Impett oluşturmuş doktora sırasında. 18. Dijital İnsan Bilimleri Kongresi’ndeki (2018) dijital sanat tarihi oturumunda Leonardo Impett ve diğerlerinin bildirileri yeni açılan bu alan hakkında bir fikir verebilir.^[6] Impett Erken Rönesans sanatında jestlerin irdelenmesinde üç yaklaşımı saydıktan sonra, ikonografi, klasik retorik, anlatımın evrenselci kuramı ve bunları tamamlayan kendininkini belirliyor: toplumsal yaşamın, tiyatro, söylev, dansı, eğitim el-kitaplarını işe katarken katı evrenselci sınıflandırmaya dayanmadığını, yeni-biçimci bilgisayar destekli sanat tarihi yapmadığını, istatistikle de uğraşmadığını kesinliyor.

Warburg kendisini “tarihçi”, “imajların tarihçisi” olarak tanımlıyordu, sanat tarihçisi olarak değil. Farklı çağları birbirine bağlar görünen bağlantılar arayıp inşa etmeye çalışmak 19.yy.da zaten yapılıyordu. Yaklaşımının özgünlüğü, imaj olmayanda açığa çıkan ama imajı anlamlı bulmamızı sağlayan, onu kavranabilir kılan neyse onunla ilgilenmesiydi: arzuları, acıları, korkuları, etkinlikleri, bilimden büyüye çeşit çeşit düşünüş tarzlarıyla insanların hayatı yani. Burada doğal olarak odakta sanat yapıtı, sanatçı bulunamazdı. Sanata, yapıtlarına insanların verdiği estetik tepki ve ondan etkilenimleri odak noktasıydı. Sanat tarihi değil, *Ausdruckskunde* anlatı/dışavurma bilgi dalı *Kulturwissenschaft* kültür bilimi. Bir yanda duygu, duygulanım, etkilenim gibi tarihsel olarak o güne kadar ele

alınmamış, ele alınması çok zor bir alan, öte yanda bunu anlaşılır kılacak yinelenebilir 'formül'; formül sayesinde de antropolojik bakımdan karşılaştırma yapmak olanaklı oluyordu. Tarihte örüntüler, morfolojiler arayan bir girişim bu, çağdaşı o. Spengler'in büyük harfle Tarih'te aradığı çok genel morfolojik arayıştan farklı, çünkü *in abstracto* fikirden fikire geçerek değil somutta, sadece tek tek örnekleri araştırmakla bazı fikirlere varmayı sağlıyor bu yaklaşım. Dolayısıyla kuramsal bir çalışma değil, kavram üretmemiş. Belki döneminin en ileri düşüncesinde paralellikler, teğetler çizmek ufukumuzu genişletir. İnsan bilimleri alanında modernitenin temel atıcı ikinci girişimi, Warburg'unkinden kapsamca, derinlikçe çok dar olsa da W. Benjamin'in 1929 yılında başladığı *Pasagenwerk Pasajlar* idi, İkinci Dünya Savaşı sonrasının yeni dünyasında modernitenin bir üçüncü insan bilimi girişimi sayılamaz herhalde. W. Benjamin ise 19. yy. kurumlarını sayısız fragmentler, parçalar, deneyimler üzerinden anlamlandırıyordu.

Son on yıllarda Batı düşüncesinde, geçmişle yaratıcı ilişkisinin bozulmakta olduğu ne kadar sık dile getirildi. Söz konusu olan bireysel, ruhsal geçmiş değil, kolektif bellek. Şimdinin ise sadece önümüze sürülen bunaltıcı bir güncelliğinden ibaret olup dolayısıyla gelecek tasarılarından yoksunlaştığından, geçmiş bunda sadece bir nostalji konusuna dönüşüyordu. Bir küçük burjuva duygusu olarak nostalji: Aslında yaşamadığımız bir geçmişin yitmesine duyulan keder; geçmişle kurulan bağ olmaksızın, bitmez rakamlar, istatistiklerin opak verileriyle şimdiye ilişmek. Walter Benjamin'in iyi bilinen tezine göre; şimdi, halihazır, şu an dediğimiz şey, zamansal süreklilik çizgisinde yalıtılmış, tek tek noktalarda belirmez ama geçmişin 'moment'ıyla birlikte bir 'constellation'da, 'takımyıldız'da, belirir. İşte bu 'takımyıldız'da geçmiş billurlaşır. Konstelasyon, takımyıldız düşüncesini 19.yy.ın *system* fikriyle, Alman usulü sistematik bilim olan *wissenschaft*'la karşıtlık içerisinde düşünmek gerekir.

Geçmiş şimdiye ışığını düşürmez, ne de şimdi, geçmiş üzerine ışığını düşürür; geçmiş daha çok bir imgedir, o imge içinde şimdiyle bir ışıltıda, takımyıldız yapmak için bir araya derlenip toplanmıştır. Başka bir deyişle imge dingin haldeki diyalektiktir. Kısa süreliğine, şimdinin geçmişle ilişkisi katışıksız zamansallıktır, bir zaman olmuş olanın şimdiyle ilişkisi ise diyalektik: yapısı gereği zamansal değil, [*bildlich*] figural betilidir. Sadece diyalektik imgeler has anlamıyla tarihseldir... (Benjamin, AP, [N3, 1], 463).

Warburg'un levhalarını böylesi takımyıldızlar olarak da düşünmek olanaklı. Benjamin Warburg'un girişimini sanat tarihinin olağan "etki, uslu" "ideal tip" saptamaya yönelik tuzaklarına düşmediğinden ötürü övmüştür.

Bir süredir insan bilimlerinde, sanatta görsel-dijital dönemeçten geçmekteyiz, tıpkı 20. yy. başında dil dönemecinden geçildiği gibi. İlkinin insan bilimlerine sağladığı yapısal dilbilim modeli, sonraları imbilim, semiotik, anlatıbilim narratoloji, edintilerimiz (müktesebat) arasında, kimi modalara kapılanların sandığı gibi aşılmış değil bunlar. Şimdilerde yaşanan dönemeçse daha tamamlanmadı. Daha çok dijital pedagojiyle dünyanın en doğal şeyiymişçesine hemhaliz, ne var ki dijital temelli araştırmalar sınırlı şimdilik. Oysa son on yıllarda dijital insan bilimleri, sanat, sanat tarihi merkezleri, kürsüleri kuruldu. Dijitalleştirilmiş verilerle, dijital verileri birbirinden ayırmak gerek, dev veritabanlarını sırayla tek tek aradıklarımızı bulmak için kullanıyoruz ama salt bu veri tabanlarına dayalı araştırmalar sınırlı çünkü bunun altyapısı henüz kurulmaktadır. İnternetin mucidi Tim Berners-Lee yirmi sene önce, *html* dili temelli WWW ağı yerine semantik Web'e geçilmesini önermişti. Bu evrede, genel ağın makinaların okuyacağı, başka veriler arasında da bağlantı kuraacağı, öğreni (enformasyon) siloları, nihai olarak elde edilen bağlantılı verilerle devasa küresel bir graf yaratacağı. Artık belgeler değil, makinaların okuduğu veri kümeleri paylaşılacaktı. Bu konuda fazla bir ilerleme

olmadıysa da bu hedef yani bağlantılı açık veri (*LOD -Linked Open Data-*) yerel ölçekte dijital insan bilimcilerin tek tek tasarılarında gerçekleştirilmekte oldukları bir hedef. Semantik ağ yerine, son on yıldır birbirinden ayrı şeyler olan yapay zeka ve makine öğrenmesi alanlarındaki dev sıçramalara dayanan araştırmalarla yetiniyoruz. Bu sayede, engin öğreni içeren dağarları tam metin ya da görüntü tarıyoruz. Kavram, terim şebekelerini ortaya çıkartırken bunları coğrafi ya da kronolojik olarak da işaretleyebilmek büyük bir nimet. Görsel araştırmalarda çözülmemiş sorunlar var, veritabanı sorgulamalarında. PHAROS Consortium'u ele alalım. Bu müzeler, araştırma merkezleri konsorsiyumu sanat tarihi açısından, çevrimiçi en geniş fotoğraf arşivini oluşturuyor. Genel olarak kurumların, 'metadata'larında, etiketlemelerinde bir tek standart bulunmadığından bunların standartlaştırılması devasa bir emek gerektirdiğinden kurumların etiketleri olduğu gibi bırakılıyor. Örneğin, bu konsorsiyum taramamızda Venus taraması Venere'yi içeren fotoğrafları getirmiyor. LIMC (lexicon iconographicum mythologiae classicae) tek bir girişim olduğundan oradaki Venüs taramamız daha eksiksiz olacaktır. Bu tür sanat tarihi imaj veritabanlarında, etiketler çok genel kaldığından, bir örgenin (motif) tarihsel değişimini izleyebilmek çok zor. Ayrıca diyelim ilk Roma dönemi ile Ortaçağ arasında, dönemler arasında da diyakronik bağlantı kurmak algoritmada bulunmayabiliyor.

Başta söz ettiğimiz kitap tasarısı 'yakın' okuma ile 'uzak' okumaları yukarıda tartıştığımız ritim, kanonlaşma bakış açısından birleştirecek. Görsel araştırmayı yürütebilmek için nasıl bir notasyon yaratılacağı tarihsel bir ön çözümlenmeden sonra kararlaştırılabilir ancak. Literatür alanında nasıl bir görselleştirme izlenmeli ve sanat alanında yakından görme ile uzaktan görme yordamlarını birleştirecek, Warburg'un içeriklerini değil, formel yaklaşımını dijital sanat tarihine nasıl uyarlamalı ki kitaba paralel ama onun bir illüstrasyonu, örnekleme olmayarak bağımsız bir internet sitesi kotarılabilsin?

Kaynakça

Açık, Tansu. 2006. “Klasik Nedir ya da Yazılı Kültürün Savunusu”. *Kebikeç* (22): 5-24.

Açık, Tansu. 2010. “What is a Classic According to T.S. Eliot and H.-G. Gadamer?”, *The International Journal of the Humanities*, 8(8): 53-62.

Açık, Tansu. 2017. “Yunan ve Latin Edebiyatları”. *Batı Edebiyatında Akımlar I*. Editör Hülya Bayrak Akyıldız. Eskişehir Anadolu Üniversitesi, s. 33-57.

Agamben, Giorgio. 1999. “Aby Warburg and the Nameless Science.” *Potentialities: Collected Essays in Philosophy*. Translated by Daniel Heller-Roazen. Stanford: Stanford University Press.

Assmann Jan. 1992. *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: C.H. Beck. p. 87-129; 272-280.

Benjamin, Walter, and Rolf Tiedemann. *The Arcades Project*. Cambridge, Mass: Belknap Press.

Eliot, T. S. 1945. *What is a Classic?*. Landon: Faber & Faber.

Settis, Salvatore. 2006. *The Future of the ‘Classical’*, translated by A. Cameron. Cambridge Polity Press.

Görseller

Görsel 1. Hamburg’daki Warburg Enstitüsünde okuma salonu, orta alanda Mnemosyne levhaları.

Görsel 2. 18 Mart 2021’de alınan ekran görüntüsü, La Rivista di Engramma web sitesi, Mnemosyne Atlas web sayfası, “From grisaille to Painted Reality”, açık erişim fotoğraf, <https://tinyurl.com/6mnd06gq>.

Görsel 3. 18 Mart 2021’de alınan ekran görüntüsü, Mnemosyne: Meanderings through Aby Warburg’s Atlas, Panel 45 sayfası, <https://tinyurl.com/yngyb45o>.

Notlar

[1] Vox Europea sayfasında çevrimiçi erişilebilir.

[2] T. Açık olarak anılan makalelere academia.edu sayfasından erişilebilir, diğer yazılar için tansuster@gmail.com adresine yazılabilir.

[3] Agamben tarafından 2002’de İsviçre’de European Graduate School (EGS), Medya ve İletişim Çalışmaları programında verdiği “What is a Paradigm?”

başlıklı açık dersin linki ve transkripsiyonu bağlantıda bulunabilir: tinyurl.com/jan9esyu

[4] Aby Warburg Bilderatlas Mnemosyne çevrimiçi sergisi ve Haus der Kulturen der Welt (HKW) (tr. Dünya Kültürleri Evi) çevrimiçi turuna bağlantıdan erişim sağlanabilir: tinyurl.com/zblqxb3x

[5] Leonardo Laurence Impett, Peter Bell & Benoit Auguste Seguin tarafından yapılan “Beyond Image Search: Computer Vision in Western Art History” başlıklı araştırmanın bildirisi bağlantıda bulunabilir: tinyurl.com/779c3jqn

[6] Yukarıda bağlantısı verilen çalışmadan erişilebilir.

BEĞENİ YARGILARINDAN HUKUK VE POLİTİKAYA: KANT'IN AHLAK METAFİZİĞİ'NDE ESTETİĞİN İZLERİ

TOROS GÜNEŞ ESGÜN

Kant estetiğinin politika ile ilişkisi kuşkusuz yeni bir keşif değildir. Fakat Kant'ın “devletçi” ya da en iyi ihtimalle “cumhuriyetçi” bir hukuk kuramı kurduğu genel kabul gören kitabı *Ahlak Metafiziği*'nde estetik-politika ilişkisinin devam ettiğini, hatta daha ileri giderek hukuk kuramının altında “güzel”e dair konulan öznel-evrensel beğeni yargılarının bulunduğunu iddia etmek ilk bakışta şaşırtıcı gelebilecek bir yorum olabilir. Bu yazı da Kant'ın estetik üzerine yazdıkları arasına hiç sokulmamış bu eserinde, *Ahlak Metafiziği*'nde estetiğin izlerini aramayı vadediyor ve Kant'ın Üçüncü Kritiği'nden yaşamının son evrelerinde kaleme aldığı politik yazılarına kadar politika felsefesine estetik yargının sirayet ettiği fikrinden yola çıkıyor. Bu iddia temellendirilebildiğinde aynı zamanda Kant'ta estetik ve politika arasında kurulan ilişkinin sıralamasını tersten okuyarak ikisi arasındaki ilişkinin Üçüncü Kritik'te belirip orada sonlanmadığı, aksine Kant'ın son eserlerinden geriye doğru gidildiğinde estetik-politika ilişkisinin düşünürün felsefesinde çok daha derin kökleri olduğu da gösterebilecektir. Böylelikle Kant'ın estetik ve politikaya dair kurduğu bağa dair yaygın kabuller de dönüşebilecektir.

Peki bugün Kant'ta estetik ve politika arasındaki ilişkiyi neden yeniden yorumlamalıyız? Jacques Rancière *Estetiğin Huzursuzluğu* kitabında günümüzde estetiğin politika ile ilişkisinin bir krizde olduğunu tespit eder (Rancière 2016, 17-20). Bu gerilimli ilişkinin altında sanatı sanat yapan ölçütün ortadan kalkması, sanat ile estetik arasındaki bağın kopması ve anti-estetik modası yatmaktadır. Sanat ile estetik arasındaki bağın kuruluşu ise, estetik ile politikanın yeni bir biçimde birleştirilmesine bağlıdır. İşte bu uğrakta Kant'ın beğeni yargılarının ve "güzel"e dair tanımının onun politika felsefesine ve hatta daha da yoğun olarak hukuk felsefesine nasıl bir zemin hazırladığını göstermek bugün sanat, estetik ve politika arasındaki ilişkiyi yeni bir biçimde tanımlamaya yarayabilir. Gerçekten de bu krizde en çok hatırlanan filozoflardan biri Kant'tır. Fakat genelde hem günümüzün hem de 20. yüzyılın yorumcuları bu problem etrafında düşünürken doğal olarak Kant estetiğinin temel yapıtı olarak görülen *Yargı Yetisinin Eleştirisi* eserini kendilerine temel alır. Bu yazıda ise Kant farklı bir şekilde yeniden okunarak onun hukuk kuramı ve erdem kuramı bölümlerinden oluşan, son dönem eseri *Metaphysik der Sitten*'de (*Ahlak Metafiziği*) estetik-politika ilişkisini nasıl kurulduğu ortaya konulacaktır. Dolayısıyla bu yazının iki amacı vardır: İlk Kant'ın *Ahlak Metafiziği*'ndeki estetiği göstermek; ikincileyin Kant'ın izini sürdüğümüz kavramlarından hareketle bugün estetik, sanat ve politika arasındaki ilişkiye dair yeni bir bakış açısı sunmak. İlk amaç için öncelikle Kant'ın belli başlı metinlerinde kısa bir iz sürmek gerekmektedir.

Pratik Akıldan Yargı Yetisine: Kant'ta Politika-Estetik İlişkisinin Kökenleri

Saf Akıl ve *Pratik Akıl* üzerine yazdığı eleştirilerde, teori-pratik, içsel-dışsal, duyulur-duyulurüstü dikotomileri ile uğraşan Kant'ın Üçüncü Kritiği, bu alanlar arasındaki uçurumun üzerini estetik yargının "özgür oyunu" yoluyla örtme çabasını ifade eder (Wood 2009, 193). Kant *Pratik Akılın Eleştirisi*'nde masaya yatırılan arzulama yetisinin haz ve hazzsızlık ile sahip olduğu bağı *Yargı Yetisinin Eleştirisi*'nde gördüğü için, Deleuze'ün

ifadesiyle Üçüncü Kritik’te bir *pathos* açığa çıkar ve farklı bir soru sorulur: “Hoşlanma ve hoşlanmamanın yüksek bir biçimi var mıdır?” (Deleuze 1995, 31). Buna göre kendi dışımızdaki nesnelere dair her yargı koşumumuzda yetiler arasında bir bağ kurarız. Fakat bu yargılar arasında özel bir tanesi vardır ki öznel yargıyı evrenselmişçesine ifade eder. Bu yargılara Kant, “beğeni yargısı” der ve estetiğin yargılarını da estetik hazzımızın bir ifadesi olan ve “güzel” hakkında olan bu yargılarda bulur (Kant 1977a, 219). Bir nesneye “Bu güzeldir” dediğimizde “Bu hoştur” veya “Bu iyidir” demek istemeyiz, diğer tüm insanların da onu güzel bulmasını şart koşarız (Deleuze 1995, 89). Her ne kadar herkesin farklı şeyleri güzel bulacağıının bilgisine sahip olsak da bu öznel yargıyı nesnel bir hakikatmişçesine dile getiririz. Dolayısıyla salt duyuusal hazzımıza hitap eden “hoş”tan ve salt akli olan “iyi”den farklı olarak “güzel” kavramsızdır. Eş deyişle onun bir ereği ve normu yoktur, fakat buna rağmen o hala evrensellik iddiası taşır. Bu yüzden Kant’a göre beğeni yargıları bize bilgi vermezler ama doğayı yargılamamıza katkı sunarak tikeli genel altında düşünebilmemizi sağlarlar. O halde “güzel”den alınan haz, ne sadece duyuya ne sadece akla bağlıdır. Estetik yargının ifade ettiği haz, iki alanı birbirine bağlar. Dolayısıyla Kant “güzel”i, “ereksiz ereksellik”, “öznel evrensellik”, “çıkarsız haz” gibi oksimoronlarla tanımlar. Deleuze’ün ifadesiyle burada bir “uyum meydana getiren uyumsuzluk” açığa çıkar (Deleuze 1995, 31). Beğeni yargılarının bu topraksızlığı, “uçurum üstünde köprü” olma durumu, onların aynı zamanda politik karakterini de yansıtır. Zira “güzel”e dair yargının hem öznel hem evrensel olmasının sebebi olan ortak duyu, yani *sensus communis*’tir (Kant 1977b, 224). *Yargı Yetisinin Eleştirisi*’ne dair yorumlarda da en fazla *sensus communis* üzerinden politikayla bağ kurulur, zira “güzel”e dair hazzı paylaşma isteği Kant’ta insanı toplumsal bir varlık kılar ve diğer insanlarla uyum içinde olmaya teşvik eder.

Kant’ın *Yargı Yetisinin Eleştirisi*’nde ilk iki kritiğindeki uzlaşmaz ikilikleri barıştırmamanın yanı sıra, özellikle *Pratik Aklın Eleştirisi*’nde uğraştığı

pratik bir sorunu da çözüme ulaştırdığı söylenebilir: Eylemlerimizi yönen buyruk veya Kant'ın dilek-şart kipinde ifade ettiği, dilek olarak *kategorik imperatif*'in yaşamın olumsuzluğuna uygulanması problemi. Eş deyişle iradeye yasa konulsa dahi bu yasanın doğru eylemeye yetmemesi sorunu veya özgürlük idesinin gerçekleştirilebilirliği problemi. Zira Kant, doğa belirlenimi haricindeki diğer insanların iradelerinden kaynaklanan dış belirlenimlerin hem özgürlüğün hem de ahlak yasasının hayata geçirilmesinin önündeki engel olduğunun farkındadır. Bu yüzden eylem alanını şeylerin bilinebilir düzeniyle daha da yakınlaştıracak fakat yine de özgürlüğü koruyacak bir alan bulma uğraşı içindedir. Dolayısıyla *Yargı Yetisinin Eleştirisi* yalnızca yetiler arasındaki uyumu değil, aynı zamanda olumsuzluk içinde bireysel ve toplumsal iradenin var olma koşullarını da ortaya koymasından politikayı da konu edinir. Fakat birçok yorumcuya göre Kant'ın hem estetik yargı ile hem de politika ile işi bu eserle beraber sonlanır. Sözelimi Arendt, Kant'ın hiç politika kitabı yazmadığını fakat onun felsefesinden çıkarılacak politik fikirlerin *Yargı Yetisinin Eleştirisi*'nden bizim dolaylı çıkarabileceğimiz sonuçlar olduğunu söyler (Arendt 2019, 41). Bu noktada dikkat çekici olan, Kant'ın Üçüncü Kritik projesinden sonra, 73 yaşındayken yazdığı 1797 tarihli *Ahlak Metafiziği*'nin “egemenlik”, “yönetim biçimleri”, “hukuk”, “mülkiyet” gibi konuları içermesine rağmen politika felsefesine dahil edilmemesidir. Arendt'in bu yorumu için gerekçesi şudur: Kant *Ahlak Metafiziği*'nde Arendt'in kendi politika kavrayışından uzak olduğunu düşündüğü bir devletçi hukuk kuramı kurarak “mülkiyet”, “sözleşme” gibi kavramları tanımlamış ve salt yöneticinin perspektifinden politikaya bakmıştır. Bu yüzden Arendt'e göre sadece *Yargı Yetisinin Eleştirisi*'nden bir politika kavrayışı çıkarılabilir. Çünkü orada seyircinin bakışı hakimdir ve estetik yargı ile politikanın bağı açıktır (Arendt 2019, 45). Oysa Arendt'in bu yorumuna karşı şu soru sorulabilir: Eğer estetik yargıların politika ile bağı açıksa, o halde *Ahlak Metafiziği*'nde de estetik yargıların izi olduğu gösterilirse, o zaman Kant'ın estetik ve politika arasında kurduğu ilişkiyi bu

son eserinde de sürdürdüğünü kabul edebilir miyiz? Hele ki Arendt'in belirttiği gibi kitabın ilk düşünülen başlığının *Ahlaki Beğenin Eleştirisi*^[1] olması gibi bir kanıt elimizdeyken ve Kant'ın *Ahlak Metafiziği*'nin giriş bölümünde kayda değer ölçüde *beğeni* meselesini yeniden ele aldığı görülebilirken?

***Ahlak Metafiziği*'ndeki Estetik: Maskenin Ardı**

Arendt'in ve birçok başka yorumcunun bu eseri yok saymasının aksine son dönemlerde hukuk ve politika felsefesi alanlarında *Ahlak Metafiziği*'nin yeniden popüler olduğunu söyleyebiliriz. Fakat karanlığı ve karmaşıklığı herkes tarafından kabul edilen bu eserde estetik yargıların izine dair bir tartışma literatürde mevcut değildir. Oysa yakından baktığımızda Kant'ın bu eserin önsöz ve giriş bölümlerinde *Yargı Yetisinin Eleştirisi*'ne gönderme yaparak başladığını görebiliriz. Keza *Yargı Yetisinin Eleştirisi*'nin sonunda da ileride yazmayı planladığı *Ahlak Metafiziği*'ne dair ipuçları sunar. ^[2] Bunun yanında bazı kavramlar açık olarak beğeni yargıları formunda ifade edilmiştir. Kitabın giriş bölümünün alt başlığı "İnsanın Ruhsal Yapısının Ahlak Yasasına Yönelik Yetisi"dir ve burada Kant arzulama yetisi, haz ve hazzsızlık duyguları hakkında konuşur ve daha ilk paragraftan bize kitabın en genel araştırma konusunu açıklar: "Tasarımladığımız haliyle dışsal nesnelere dair arzulamamız ve onlar hakkındaki haz ve hazzsızlık duygumuzun eylemlerimizi belirleyebilmesine dair özel bir yeti olarak yaşam"; yani insan yaşamı, insanın kültürel ve toplumsal yaşamının bütünü (Kant 1977b, 315).

Yaşamak, Kant'a göre eylemde bulunmaktır. Eylemde bulunmak ise haz ve hazzsızlık durumuna göre arzulama yetimizi nedenselliğin temeli kılmaktır. Haz ise nesnenin kendisinde değil, her zaman öznenin nesneyle ilişkisinde ortaya çıkar. Hukuk kuramına geçmeden önce Kant, *Yargı Yetisinin Eleştirisi*'ndeki "güzel"e dair tartışmasını tekrar ederek hazzı nesneyle ilişkilenebilmesine göre üçe ayırmaktadır: Hoştan hoşlanmada olduğu gibi nesneye dair arzu nesneyle ilişkilenebilirse *pratik haz*, nesneyle

ilişkisiz olarak sadece bir ide haz veriyorsa *düşünsel haz*; nesnenin ne kendisi, ne idesi, fakat bir tasarımı bize haz veriyorsa Kant bunu bir kez daha *beğeni* olarak adlandırır (Kant 1977a, 316). Birkaç sayfa sonra hukuk kuramından, mülkiyetten, sözleşmeden ve güçler ayrılığından bahsedecek olan Kant'ın böyle bir kitabın girişinde beğeni yargılarından bahsetmesini nasıl yorumlamak gerekir? Hukuk üzerine yazılmış bir öğretinin öncesinde Kant'ın estetik yargılardan ve hazdan bahsetmesini Arendt'in yaptığı gibi yalnızca Kant'ın ilerlemiş yaşına bağlamak ne kadar dikkatli bir bakış açısı olabilir? Yakından baktığımızdaysa Kant'ın bu yolla arzulama yetisi ile haz ve hazzsızlığın eylemlerle bağını göstereceğini, yani estetik hazdan yola çıkarak dışsal eylemler alanında hukuk kuramını inşa edeceğini görebiliriz. Eş deyişle Kant, hukuk öğretisinin altındaki uçurumu beğeni yargılarının öznel evrenselliğiyle kapatmaya çalışarak işe başlar. Bu hukuk kuramını kendi çağının hukuk anlayışından ayıran noktası ise onun tüm “devletçi” görüntüsüne rağmen içinde utanç bir başkaldırı içermesidir. Bu giz, Kant'ın kullandığı “maske metaforu”nda açığa çıkmaktadır.

Ahlak Metafiziği'ndeki estetik, Kant'ın Phaedrus Fabl'ına yaptığı gönderme ile kendini belli eder. Kant “Hukuk nedir?” alt başlığında şöyle bir örnek ile konuya başlar: “Salt empirik bir hukuk kuramı (Phaedrus Fabl'ındaki tahtadan kafa gibi) güzel olabilecek bir kafadır, fakat yazık ki onun beyni yoktur” (Kant 1977a, 336). Kant'ın “tahtadan kafa” ile karşıladığı, Phaedrus'un fablındaki “trajik maske” (*persona tragica*) hukukçuların *sensus communis*'den yoksunluğunu temsil eder. Fakat Kant'ın “maske” demekten özellikle imtina ettiği bu “kafa”, aynı zamanda güzellikten de yoksun kalır. Çünkü o, “güzel” olabilecekken, geneli tikel altında düşünme yetisinin yokluğu yüzünden olsa olsa “ölü bir doğa”nın “hoş”luğuna sahip olabilir. Zira güzelliği veren “beyin” ile kastedilen ne anlama yetisi ne de saf anlamda akıldır, bu ikisini birbirine bağlayan yargı yetisidir. Tıpkı giyilmemiş bir maskenin sahne alamaması gibi, salt otorite tarafından konulmuş yasalara bakan birisi de herkesi eşitleyen ve doğaya

kural veren sanatın güzelinden yoksundur. Zira, iyi isteme (*gute Wille*) ve iradenin (*Willkür*) ötesinde sanatsal beğenin içerdği dilek (*Wunsch*), Kant açısından bir otorite emrinden üstündür ve bizi toplumsallaştırır. İmgelem yetisi, gerçekleşmesi imkansız olanı da, hayal edilemeyeceği de hayal etme yetisidir. Bu bağlamda Kant, *Ahlak Metafiziği*'nin başında heteronomi alanını var eden hukuk idesini, bir kişinin “persona” olarak diğer bir kişiyle dışsal ve pratikteki ilişkisi olarak tanımlar. Fakat hukuktaki belirlenim asla bir başkasının dileklerine yönelmez, aksine her zaman sadece başkalarının iradesine (*Willkür*) yönelir. Böylelikle de “dileklerin alanı” müdahalesiz kalır. Üçüncü olarak Kant “tahta kafa” örneğinin devamında hukukun sadece iradelerin nesnelereyle değil, onların birbirleriyle ilişkilendiği formlarla da ilgilendiğini vurgular, tıpkı estetiğin formlarla ilgilenmesi gibi... O halde hukuk, iradeler arasında bir ortaklık inşa ederek “herkesin özgürlüğünü genel bir yasa altında herkesin özgürlüğü ile birleştirir” (Kant 1977a, 337). Bu deneme ahlak alanında başarılı olmuş görünse de *kategorik imperatif* politika ve hukuk gibi diğer alanlarda tek başına ahlaksal bir düzeni sağlamaz, çünkü bu alan artık heteronominin alanıdır. Kant'ın bir yazısının başlığına nazireyle söyleyecek olursak: “Teoride doğru olabilir, fakat pratikte işe yaramaz” (Kant 2010, 17). Dolayısıyla Kant, pratik alanda gerçekleşmesi olanaklı bir dönüşümü getirebilecek teorik temellerin kurulması için, sadece ahlak yasasının yeterli olamayacağını göstererek daha en başından *a priori* bir hukuk kuramı inşa etme gerekliliğini gütmektedir. Bu hukuk kuramı, mevcut hukuksal uygulamalardan farklı olarak *kategorik imperatif* ile hukuk arasındaki bağı kurar. Böyle *a priori* bir hukuk kuramı, “tahta kafa” metaforunun anlattığı gibi ilkin pozitivist olmamalıdır, eş deyişle yürürlükte olan yasaları doğrudan geçerli kabul etmemelidir, ikincileyin yasaların içeriklerine değil, onlara temel oluşturan birleşmiş iradeye odaklanmalıdır, üçüncü olarak da herkesin özgürlüğüne ve özel alanına, dileklerine ve özgür yaratımına, düşünmesine saygı duyan bir hukuk olmalıdır. Yani hukuk, Kant için tıpkı estetik haz gibi düşüncenin genişlemesine ve insanlar arasındaki barış

ve ortaklığa katkı sağlamakla yükümlü olmalıdır. Böylelikle mevcut hukuk karşısında Kant'ın hukuk idesini ve “olması gereken hukuk”u *a priori* olarak nasıl tanımladığını görürüz.

Güzel'den Mülkiyet'e, Beğeni'den Sözleşme'ye

Estetik yargının *Ahlak Metafiziği* kitabındaki etkisini “mülkiyet” kavramında da bulmak mümkündür: Kant, “devlet hukuku” bölümüne geçmeden önce ilk iş olarak “mülkiyet”i tanımlar. Ona göre “Bu benimdir.” demek tıpkı “Bu güzeldir.” demek gibi dışsal bir nesnenin tasarımına, nesnenin kendinden bağımsız olarak bizim imgelem yetimizdeki bir tasarıma dair kendi irademizin izini sürerek öznel bir yargı vermektir (Kant 1977b, 354). Zira Kant'a göre pratik aklın buyurucu ve yasaklayıcı yasalarından başka bir de ne buyuran ne yasaklayan izin verici yasaları vardır (Kant 1977b, 355). “Bu benimdir” yargısı da böyle bir “ara yasa” formunu ifade eder. Fakat böyle bir yargı aynı zamanda diğer herkesi bu yargıya uymaya çağırır. “Güzel”e dair yargıdan farkı ise “Bu benimdir” yargısı ortaya çıktıktan ve kabul edildikten sonra artık hiç kimsenin aynı nesne hakkında “Bu benim” demesinin imkanının kalmamasıdır. Yani estetik yargı, diğer herkesin onayını talep ettikten sonra diğer herkesin o tasarıma yüklediği duyguyu demokratikleştirirken, mülkiyet onaylanamayacak olanın onayını talep eder. Fakat onay geldikten sonra o nesnenin tasarımına dair yargı verenin dışında kalanların tümünün iradesi iptal olur. Bu iptalin öncesinde bir ve aynı nesne hakkında salt tasarımdan gelen bir yargı olarak “Bu benimdir” yargısının verilmesi hala mümkündür. O halde beğeni yargılarımız, aynı zamanda başkalarına norm koyma ve başkalarının iradelerine seslenme yetimizin temelini oluşturur. Ahlaki beğeni, nesneye dair tasarımla ilgili duygumuzu bir norm haline getirir. Bu, aslında tüm norm ve yasaların altında bir tasarımın yattığının ve her yasanın olumsal temelini ilanıdır. Çünkü Kant'a göre insanın toplumsallığının temelini imgelem yetisi oluşturur; bu sayede insan varolmayanı hayal edebilir ve zihnini genişletebilir. Fakat toplumsal alanda ilgiler,

nesnel ve diğer insanlarla sınırlandırıldığı için imgelemin yarattığı otonomi hukukta zorun (*Zwang*) devreye girmesiyle yerini heteronomiye bırakır. Mülkiyetin onanması ve egemen zorun yaptırım gücüyle koruma altına alınması herkese ait olanın ve ortaklığın iptalini gerekli kılar. Ne var ki Kant “adaletsiz” olarak addettiği bu durumdan da yine estetik beğenideki gibi bir yargı ile çıkar: “Özgürlüğünü diğer herkesin özgürlüğü ile beraber varolacak şekilde kullanacağın bir yasal düzene gir” emri veya dileği –Kant’ta bu emir aynı zamanda bir dilektir- “güzel” e ilişkin yargıdaki gibi bir birleşimdir (Kant 1977b, 424). Zira burada ahlaki olandan farklı olarak kaynağını yasadan alan bir zorunluluk yoktur; aksine tüm iradelelerin onayıyla girilebilecek bir ortaklık düzlemi vardır. Fakat bu duruma bir kere girildiğinde “iptal” hareketi yüzünden otorite ilişkileri ve cezalandırma pratikleri ortaya çıkar ve böylece özgürlük, yasal özgürlüğe indirgenir. Estetik söz konusu olduğunda ise yeni bir nedensellik başlatmak için hiçbir sınır yoktur çünkü “güzel” özü gereği çıkardan bağımsız olarak kalır. Oysa toplumsal alan söz konusu olduğunda yaratılacak normlar çıkarlarla doğrudan bağlantılıdır. Beğeni yargıları gibi mülkiyet de aynı sırayı izler, “salt düşünsel mülkiyet”, “salt elde bulundurma” bir de “bir nesnenin tasarımına ilişkin mülkiyet” (Kant 1977b, 355). Kant bu dizgeyi tüm eser boyunca izleyecek, estetik yargının öznel evrenselliğiyle başlayıp, evrenselliği iptal edecek, sonra tekrar evrensele ulaşmaya çalışacaktır.

Kant pratik öğretiyi yine *Ahlak Metafiziği*’nde, doğanın sanatına karşı; “bir özgürlük sistemi” kuran bir “tanrısal sanat” olarak adlandırır (Kant 1977b, 323). “Tanrısal” ifadesini Kant’ın yaratıcılığı anlatmak için kullandığı kuşkusuzdur zira cümlemin devamında böyle bir sanatla aklın bize emrettiklerini uygulama durumunda olmayı ve ideayı üretme yeteneğini anladığını açığa çıkarır. Hukukun temel kavramları olan “edim”, “kişi” ve “nesne” aynı zamanda sanatsal yaratımın öğeleridir. Buna bağlı olarak aynı şey “mülkiyet” kavramında yeniden karşımıza çıkar: Düşünsel mülkiyet bir şeyi elde bulundurmaksızın kendinin kılmaktır (Kant

1977b, 353). Yani nesnenin kendisini değil, sadece tasarımını sahiplenmektir. Elbette mülkiyete dair yargıların beğeni yargılarından ayrıldığı temel nokta beğeninın çıkardan bağımsız olması, mülkiyetin ise çıkarla belirlenmesidir. Fakat Kant, düşünsel mülkiyet ile kullanımı ve çıkarı da birbirinden ayırır. Peki bir nesneyi asla kullanmayacak olsam da ona nasıl sahip olabilirim? Yargı yetisi tam da bu işe yarar: Herkese dair evrensel bir yasayı öznel olarak koyar. Bu bakımdan “Bu güzeldir” demekle “Bu benimdir” demek birbirine benzerdir. İkincisinin nesnenin kendisiyle değil, nesnenin tasarımı ile ilişkili olması da en çok toprak mülkiyeti için geçerlidir. Kant hukuk kuramında toprak mülkiyetinin aslında herkese ait olduğunu varsayar. Yani mülkiyetin nesnel hiçbir temeli yoktur fakat o bir ide de değildir. Yine de buna rağmen ancak ve ancak diğer insanlar arasındaki bir onaylama ve uzlaşma söz konusu olduğunda var olabilir. Bu yüzden de pratik aklın postülalarından biri olarak iş görür. “Bu benim” diyerek diğer herkesin iradesini kendi irademe uymaya çağırırım. Aynı şeyi “güzel” için de yaparım. Çünkü temelde herkese ait olan veya herkesin algılayabileceği ve benzer bir şey hissedebileceği bir tasarım hakkında konuşmaktayım.

Kant, mülkiyetin tek varolma koşulunu bu yüzden sözleşmede bulur. Sözleşme olmaksızın hiçbir mülkiyetin geçerliliği söz konusu değildir. Sözleşme de bizim savımıza göre beğeni yargıları olmadan mümkün olmaz. Çünkü sözleşme de tıpkı beğeni yargıları gibi kişiler arasında sözleşmelere uyulacağına dair hiçbir doğal zorunluluk sunamaz. Kant burada bir dışsal zorlama yaratma gereği görerek sözlerin tutulmasının altındaki kırılma engellemeye çalışır. Dışsal zorlamayı özgürce kabul etmek içinse yine insanlar arasındaki ortaklığa başvurur. “Kendi özgürlüğünü diğer herkesin özgürlüğüyle uyumlu kılacağın bir yurttaşlık durumuna geçiş yapasın” dileği, bizce estetik yargının hukuk yaratan formudur (Kant 1977b, 344). Bir kez devlet kurulduktan sonra da bu uyuşmadan vazgeçmek mümkün değildir; çünkü her vazgeçiş şiddeti açığa çıkaracak, bizleri kör doğanın ve salt hayatta kalmanın belirlenimine bıraka-

caktır. Ta ki bu uyuşım zorlamayı (*Zwang*) ebedi barışta ve kozmopolitizmde kendi kendine ortadan kaldırıncaya dek. Böylece Kant, olumsuzluğun ve toplumsallığın zorlu alanında otoritenin gerekliliğini ve isyan hakkının yasaklanması gerektiğini kabul etmek zorunda kalır. Fakat ilginç bir şekilde bunu yaparken aynı zamanda egemeni de yasaların ve toplumsallığın dışına itmiş olur.^[3] Arendt'in "deha sanatçının yalnızlığı, beğeni ise seyircinin gücünü temsil eder" dediği durum, *Ahlak Metafiziği*'nde egemen ve halk arasında aynı şekilde işler (Arendt 2019, 122). Halk ne kadar isyan etme hakkına sahip olmasa da seyircidir, egemen ise doğaya kural veren deha gibi seyredenlerin dışındadır. Kant'ın estetiği hep seyirciye odaklanır, çünkü sadece orada bir uyuşım, onay ve toplumsallık vardır. Bu seyirci olma hali sadece *Yargı Yetisinin Eleştirisi*'nde değil *Ahlak Metafiziği*'nde de sürer, çünkü devleti kuran da bir irade birleşiminden, uyumsuzluğun uyumundan başka bir şey değildir. Dolayısıyla Kant'ın kurbağalama yüzdüğü bir eserdir *Ahlak Metafiziği*, bir su yüzüne çıkar ve nefes alır; -buralarda estetik yargıların özgür oyunu alanındadır- bir suya dalar ve nefesini tutar -burada gerekliliklerin; kendi ifadesiyle "Dünya işleri"nin alanındadır-. Bu yüzden kitabın ortalarında Kant Hobbes'u andıran satırlarla devlet kuramını oluştursa da kozmopolitan yurttaşlık düşü ve sonraki yazılardaki ebedi barış hayali yine onun estetik ile politikayı birbirine bağlayan beğeni yargılarından kaynağını alır diyebiliriz. Zira bu yargılar bize bilgi vermez ve sınınamazlar, öznel oldukları halde herkesi birbirine bağlarlar ve dahası doğaya kural verirler. O halde bu yargılar eninde sonunda pratikte de, "belki", "bir şeyleri", "bir gün" değiştirebilirler. Çünkü böyle bir öznel evrensellik, bireylere özgürlük alanı sağlarken topluma da değişme imkanı sağlar. Dolayısıyla Kant'a göre beğeni olmadan, estetik olmadan sanat olmaz ve estetiğin kendisi de özerk bir alan değil, insanın pratik dünyayla kurduğu ilişkinin olmazsa olmaz bir unsurudur. Olumsuzlukta eylemleri aklın belirlediği şekilde uygulama isteği olarak politika da bu yüzden estetikten ayrılmaz ve böylece Kant'ta

estetik yargının yarattığı uçurum, kendi açıklığını düşünürün hukuk kuramında da politik düşüncelerinde de ifşa eder.

Sonuç: Kant'ın Estetik Politikası ve Bugün

Günümüzdeki estetik rejiminin krizinde Kant'ın estetik ve politika arasındaki ilişkiye dair düşünceleri sıkça yeniden ele alınmaktadır. Sözgelimi Belçikalı sanat felsefecisi Thierry De Duve, “Duchamp'tan sonra Kant” çalışmasında Duchamp'ın açtığı krizden sonra, estetik ve sanatın birbirinden tamamen kopmasını ve anti-estetiği, estetiğin politika ile de bağının kopmasıyla ilişkilendirir ve Kant'ın haklı olduğunu söyler (De Duve 1996, 323). De Duve'e göre Kant'ın beğeni yargıları için yaptığını bugün sanat için yapmak gereklidir. De Duve, beğenin yöneldiği “Bu güzeldir” yargısını “Bu sanattır” yargısıyla değiş tokuş etmeyi önerir. Böylece “sanat”ın ne olduğu konusunda da “güzel”in ne olduğu konusundaki politik uzlaşmanın benzeri ortaya çıkabilecektir. De Duve bunu her zaman uzlaşmaz olan bir şeyin kalacağı bilinciyle uzlaşmak olarak konumlandırır ve bunu bir aile ortaklığına benzetir (DeDuve 1996, 321). Ona göre estetik beğenin ortaklığı gibi neyin sanat olduğunun tespiti için de kültürel olan içindeki ortaklıklar üzerinden kurulan bir sanat tanımını gereklidir. Fakat De Duve, bu ortaklığın demokrasi veya ütopya gibi kavramlar altında tanımlanarak politize edilmesine de karşı çıkar. Sanatın özerkliği yine de korunmalıdır. Rancière ise bu bakışı sanat eserine politika öncesi bir ortaklık atfetmek olarak görür; ona göre bu bir çeşit metapolitikadır (Rancière 2016, 20). Lyotard'ın temsil ettiği ikinci Kant yorumu ise yüce deneyimin *sensus communis*'i ve ortaklığı parçaladığı görüşünden temel alan farklı bir politika kavrayışına götürür (Lambier, 400). Yüce bizi ortaklaştırır mı, ayırır mı? Estetik deneyimin yarattığı duygu, beraberliğe mi ortaklığı dönüştüren bir uyumsuzluğa mı kapı aralar? Rancière'e göre estetik ve politika arasındaki ayrımı reddetmeksizin uyumsuzun uyumuna bakmak, uyumsuzlukta açığa çıkan görülür olanın eşitliğine bakmak gereklidir, eş deyişle Lyotard'ın ortaklığı parçalayan es-

tetik deneyim hakkındaki yorumuna karşın uyuşmazlık, bir ortaklığı im- kanlı hale getirir. Rancière bu noktada Kant estetiğini tartışmaya dahil ederek, Kant'ı estetiğin etiğe indirgenişinin temsilcisi olarak okur ve bu- nun yerine estetik, sanat ve politika arasındaki uyuşmazlığın birbirini kapsamadan sürmesi gerektiği sonucuna ulaşır (Rancière 2016, 130). Dolayısıyla günümüzde estetiğin dönüşümünü ve politikayla ilişkisini düşünürken Kant'a uğramamak pek mümkün gözükmemektedir. Fakat hangi Kant?

Estetik yargılara dair düşünümü Kant'ın kritik projesinin öncesinde başlamış ve yaşamın sonuna kadar sürmüştür. Çünkü diyebiliriz ki este- tik yargı, eleştirinin kendisidir. Onu sanata, topluma, hukuka bulaştırdı- ğımız her yerde seyircinin alanı açığa çıkmaktadır. Fakat bu ortaklığı bo- zan şey tam da estetiği sanattan ve politikadan koparmaktır. Kant'ın son eserinde estetik yargının izini bulmak Kant'ın romantik bakışının, sanatı ve güzeli sadece bir çıkarsız hoşlanmanın ötesinde insanlar arasındaki dayanışmanın kavranışında bulmaktır. Dolayısıyla bu konumlanışta hu- kuk kuramının temelinde yer alan estetiğin kendi özerkliğini koruyarak toplumsal olana nasıl bulaştığı görülebilir.

Kant bu çalışmada ana hatlarını göstermeye çalıştığımız, teori ve pratik arasındaki kurbağalama yüzüşünde nefes almak için estetik hazza başvurur. Bugün estetik hazzın yitimi, nefesin yitimi anlamına gelecektir. Bu yüzden onu ve ortaklığımızı korumak için beğeni yargılarının tartışı- labilirliğini yeniden savunmak gereklidir. Zira *Ahlak Metafiziği* bizi este- tik-politika arasındaki ilişkide bir tehlike konusunda uyarması bakımın- dan *Yargı Yetisinin Eleştirisi*'nden farklılaşır: Ortaklığın iptali. Herkese ait olan ortaklık, *sensus communis*, önce kabul edilip sonra bu çalışmada gös- termeye çalıştığımız gibi mülkiyet ve otorite tarafından istisnai olarak ip- tal edilir. Bu, sanatın mülkiyet haline getirildiği anda ortaklığını da kay- bedeceğine dair eleştirinin ifadesi olarak okunabilir. Aynı zamanda sanat üzerine iptal edici yargılar koymak da bizi kendinden menkul bir otorite

edimine götürür ve bizi dehanın perspektifine bağımlı kılar. Fakat dışarıda kalanlar hep ve hala kendi içlerinde tüm farklılıklarına karşın seyircinin eşitliği içindedir. O halde tam anlamıyla ancak gerçek bir eşitlik düzlemi politika ve estetiği bir araya getirebilir. Herkese ait olana dair bir parçalama ve iptal bu “uyuşmaz uyumu” tuzla buz edecektir. Çünkü uyumsuzun uyumu, gerçek anlamda çeşitli ve çoklu olma imkânını taşır; tıpkı sanatın kendisi gibi... O halde tüm ortaklık düşlerinden vazgeçen bir sanat da, sanata ebedi bir uzlaşım vaat eden ölçütler de sanatın sonuna sebebiyet verecektir.

Bu yazının amacı başta belirtildiği gibi estetiğin krizinde Kant’a dönerken *Ahlak Metafiziği*'nde estetik yargının izini sürmeye davet etmekte, çünkü ancak böylece insanın toplumsal yaşamındaki özgürlük alanının kendini açığa çıkarabileceği, bu alanın da ne ideallerden ne çıkarlardan gelmeyen, “güzel”in ve “ortak duyu”nun alanı olduğu gösterilebilecektir. Bu alan Arendt'in deyişiyle yeni başlangıçlar yapma alanı, eylem alanı, diğer insanlarla ortak hissetme alanından başka bir şey değildir. Bu yüzden estetik haz, mülkiyet ve otorite ilişkilerini düzenleyen, hukukun temelinde yer alan; fakat sonrasında itaate dönüştürülen, ortaklığı açığa çıkarmak suretiyle hukuku aşan ve politikaya kapı açan yeni bir ortaklık düzlemi vaat edebilir.

Bu yazı daha önce FLSF Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi'nin 30. sayısında yayımlanmıştır.

Kaynakça

- Arendt, Hannah. 2019. *Kant'ın Siyaset Felsefesi Üzerine Dersler*. Çev. Devrim Sezer&İsmail Ilgar. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Çırakman, Elif. 2019. "Kant'ın Eleştirel Felsefesinde Doğanın Erekselliği Sorunu". Yayınlanmamış Kitap Bölümü.
- De Duve, Thierry. 1996. *Kant after Duchamp*. London: MIT Press.
- Deleuze, Gilles. 1995. *Kant'ın Eleştirel Felsefesi*. Çev. Taylan Altuğ. İstanbul: Piyel Yayınevi.
- Esgün, Toros Güneş. 2017. Kant'ın Hukuk Öğretisinde Yurttaşlık Durumuna Geçiş ve İzin Verici Yasanın Olanakları . FLSF Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi , (23) , 139-158.
- Kant, Immanuel. 1977a. *Kritik der Urteilskraft*. Werke in zwölf Bänden Berlin: Suhrkamp Taschenbuch.
- Kant, Immanuel. 1977b. *Metaphysik der Sitten*. Werke in zwölf Bänden Berlin: Suhrkamp Taschenbuch.
- Kant, Immanuel. 2010. "Yaygın Bir Söz Üstüne: "Teoride Doğru Olabilir Ama Pratikte İşe Yaramaz", *Kant Felsefesinin Politik Evreni* içinde, ss.17-57.der. ve çev. Hakan Çörekçioğlu, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları.
- Lambier, Joshua D. "A Capacity to Resist: Kant's Aesthetics and the Right of Revolution", *European Romantic Review*, 27:3; ss. 393-403.
- Rancière, Jacques. 2016. *Estetiğin Huzursuzluğu*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Wood, Allen. 2009. *Kant*. Çev. Aliye Kovanlıkaya. Ankara: Dost Kitabevi.

Notlar

[1] Arendt, Kant'ın Ahlak Metafiziği'ni otuz yıl öncesinden yazmayı planladığını ve asıl adının "Ahlaki Beğenin Eleştirisi" olmasını tasarladığını Lewis White Beck'e referans vererek aktarır, "Yargı Yetisinin Eleştirisi"nin "Beğenin Eleştirisi" olması da aslında her iki kitap arasındaki bağı açık eder. Fakat Arendt bu ilişkiyi görmezden gelme eğilimindedir. İlgili tartışma için: (Arendt 2019, 46).

[2] Kant'ın Ahlak Metafiziği'nin başında ele aldığı meselelerin onun önceki Üç Kritik'yle bağlantılı olduğuna dair bu çalışmada ortaya konulan sav, hem Saf Aklın Eleştirisi'nde hem de Pratik Aklın Eleştirisi'nde Kant'ın yaşam problemini ele aldığı ve Yargı Yetisinin Eleştirisi'nde de bu hattı sürdürdüğü düşüncesinden temel alır. Bu sav ile örtüşen bir başka tespit, Elif Çırakman'ın "Kant'ın Eleştirel Felsefesinde Doğanın Erekselliği Sorunu" başlıklı çalışmasında bulunabilir. Çırakman burada, Yargı Yetisinin Eleştirisi'nin son bölümünde Kant'ın „yaşam“ meselesini kendine odak olarak seçtiğini ve ereksel yargı yetisinin doğa ve özgürlük kavramlarını nasıl bu mesele etrafında konumlandırmaya imkan tanıdığına dair tespitler yapmaktadır. Biz de bu çalışmada Çırakman'ın savına ek olarak ilk Kritik'ten beri Kant'ın uğraştığı bu problemlerin Yargı Yetisinin Eleştirisi'nde devam etmekle kalmayıp, bu eserde nihayete kavuşturulmadığını ve Ahlak Metafiziği'nde de bu problemin izlenebileceğini savunuyoruz.

[3] Kant'ın hukuk kuramında otonomi ve heteronomi arasındaki geçişliliğe ve özgürlüğün yasal özgürlüğe dönüştürülmesine karşın yine de bir özgürleşme imkanı sunabileceğine dair, mülkiyet ve sözleşme kavramlarını irdeleyen ve bu makalenin savlarıyla ilişkilenen önceki bir tartışma için bkz. (Esgün, 2017).

WITTGENSTEIN BAKIŞ AÇISI İLE ETİK VE ESTETİK

SİBEL OKTAR THOMAS

Bu çalışma, Ludwig Wittgenstein'in etik ve estetiğın aşkın, söylenemez ve 'bir' olduğuna ilişkin görüşleriyle, etik, estetik, mantık ve dünya arasındaki ilişkiyi nasıl kurduğunu incelemeyi amaçlamaktadır.

Öncelikle belirtmek gerekir ki Wittgenstein, “Etik ve Estetik birdir” (TLP 6.421) derken sadece etik ve estetiğın aşkın ve söylenemez olmalarından kaynaklanan benzerliklerinden bahsetmez. Mantık da aşkın ve söylenemezdir ama etik ve estetik ile 'bir' değildir. Burada etiğe ilişkin düşüncelerinin estetik için de geçerli olduğunu belirlemekten çok onların bir ve aynı olduklarını vurgular.

Diğer önemli nokta ise, Wittgenstein'in etik ve estetiği üzerine konuşulamaz olarak tanımlaması bu konuların onun için önemini ve değerini azaltmaz. Dilin sınırları içinde yer alabilen 'iyi' ve 'güzel' sözcüklerinin, estetik ve etik değer yargılarında söylenmeye çalışılanı ifade edemediğini belirtir. Bu konuda susulmalıdır der ama dünya ile ilişkimizi anlatabilmek için de pek suskun kalamaz.

Wittgenstein'in etik ve estetiğin söylenemez olduğuna ilişkin görüşünü anlayabilmek için ilk olarak Wittgenstein'in söylenebilir ve söylenemez ayrımına bakmak gerekir. Wittgenstein, *Tractatus Logico-Philosophicus*'ta (TLP) dilin sınırlarını çizmeyi amaçlar ve söylenemez olanı söylemeye çalışmanın dilin sınırlarının ötesine geçmek olduğunu söyler. Etik ve estetik de söylenemez olanı söylemeye çalıştıkları için dilin sınırlarının dışındadır. Dilin sınırlarının ötesine geçtikleri için de aşkındır. Bir şey dilin sınırları içinde söylenebiliyorsa söylenmeli ama söylenemiyorsa da bu konuda susulmalıdır. Dolayısıyla, etik ve estetik konusunda da susulmalıdır (TLP 7).

Peki, neyi söyleyebiliriz ve ne konuda susmalıyız?

Wittgenstein'in önermelerin gerçekliğin tasarımı olduğuna ilişkin görüşü söylenebilir olanın belirleyicisidir. Bir önermenin doğruluğu ya da yanlışlığı o önermenin gerçekliğin tasarımı olup olmadığına bağlıdır (TLP 4.06). Bu da tümcelerin olguları ifade etmesi ile olanaklıdır. Wittgenstein TLP'de bunu şöyle açıklar. "Dünya olguların toplamıdır" (TLP 1.1) ve "Tümce gerçekliğin bir tasarımıdır: çünkü tümceyi anladığımda, onun ortaya koyduğu olgu durumunu bilirim. Ve tümceyi de bana açıklanmaksızın, anlarım." (TLP 4.021) Bir tümceyi ancak onun ortaya koyduğu olgu durumunu bildiğimizde anlayabiliriz.

Bu durumda olguları ifade eden tümceleri söyleyebilirim. Yani "bu sıcak bir oda" diyebilirim. Ancak, Wittgenstein değer ifade eden terimlerin olgulara indirgenemeyeceğini (TLP 6.42) dolayısıyla da söylenemeyeceğini belirtir. Bu durumda, "bu iyi bir oda" diyemez miyim? Bu tümcede "iyi" bir değer yargısı ifade etmekle birlikte Wittgenstein'a göre hala dilin sınırları içindedir. Wittgenstein bunu değer yargılarını görelî ve saltık olarak ikiye ayırarak açıklar.

Görelî değer yargıları önceden belirlenen standartlara dayanır ve gerçekliğin tasarımıdır, yani söylenebilir olandır. "Bu iyi bir oda" cümlesi

bu odanın bir konferans için uygunluğunun belirli standartlara göre değerlendirilmesidir. Belirli sayıda katılımcının oturabileceği sayıda koltuk, sunum yapılabilmesi için gerekli teknik alt yapı, vb. olgularla ifade edilebilen standartları yerine getirip getirmediğinin ifadesidir. Aynı Ayşe'nin belirli bir uzaklığı belirli bir sürede koştuğunu ifade eden "Ayşe güzel koştu" cümlesinde olduğu gibi.

Öteki taraftan, "Ayşe güzeldir" cümlesinde eğer "güzel" olgulara dayanan belirli standartlarla tanımlanabilirse, belirli bir kilo, boy, saç ve göz rengi vb., "güzel" yine görelî bir yargı ifadesi olarak söylenebilir içinde kalacaktır. Oysa biz bir kişiye, resme, nesneye ya da manzaraya güzel dediğimizde önceden belirlenmiş standartlar üzerinden bir değerlendirme yapmayız. Bu anlamda "güzel" estetik bir yargı içerir ve saltık kullanıma örnektir. Dile getirilemeyen de değer yargılarının saltık kullanımıdır. Saltık değer yargıları gerçekliğin tasarımı değildir, olgulara indirgenemez ve dile getirilemez. Wittgenstein'a göre etik ve estetik Saltık değer yargılarına ilişkindir. Saltık anlamda etik, olan ile değil, olması gereken ile ilgilidir.

Etik ve estetik söylenemez olanı söylemeye çalıştıkları için dilin sınırlarının dışındadır. Dolayısıyla, etik ve estetik konusunda da susulmalıdır. Ancak, dile getirilemeyen kendini dünyaya karşı tutumumuzda gösterir.

Wittgenstein *Felsefi Soruşturmalarda* (FS) "görmek" sözcüğünün kullanımını benzer şekilde ikiye ayırır. İlki "orada ne görüyorsun?" sorusunun yanıtı olan 'bir şeyi görmek'. Bu kullanımda, orada ne gördüğünü tarif edebilirsin. Görmenin bu kullanımı görelî değer yargılarında olduğu gibi olguların ifade edilmesidir.

Diğer kullanım ise "Bu iki yüz arasında bir benzerlik görüyorum" da kullanılan 'görmek'. (FS: 213) Wittgenstein, iki yüz arasındaki benzerliği görmeyi "görünüüşü (bakış- açısı) fark etmek" olarak tanımlar.^[11] Bi-

rine gördüğünüz iki yüzü, görmenin ilk kullanımında olduğu gibi, tarif ederseniz bu iki yüzü gerçeğine uygun bir şekilde çizebilir ama benzerliği fark etmeyebilir. Burada görsel deneyimimiz değişmemiştir, aynı iki yüzü görmeye devam ederiz. Ancak bu "değişmemiş olan algının ifadesiyle birlikte, yeni bir algının ifadesidir." (F S: 216) Saltık değer yargılarında olduğu gibi ifade edilmeye çalışılan artık olgu değildir. Ancak böylesi bir görünüş değişimi ile 'dile getirilemeyen' kendisini gösterebilir.

Peki, bu iki görme arasındaki fark nedir? (FS: 167) Bu, bir resme işaret etmek ve “şimdi bunu görüyorum” (FS: 167) dediğimizde algıda oluşan farklılıkla aynı değildir. Hala aynı resme ve resimdeki aynı iki yüze bakıyorum bu yüzden görsel algımda bir değişiklik yok ama birden bir benzerlik fark ediyorum, sanki baktığım nesne gözümün önünde değişiyor. Değişen şey algım değil, görünüşün (bakış açısının) değişmesi.

Wittgenstein Joseph Jastrow’un tavşan-ördek figürünü görünüşü farketmek örneği göstermek için kullanır. Ve bu gösterim algı değişimi ile görünüş değişimi arasında nasıl bir fark oluşturduğunu da açıklar.



Resim 1: Tavşan-Ördek^[2]

Eğer size bu resimde ne görüyorsunuz diye sorarsam cevabınız “bir tavşan”, “bir ördek” ya da bir “tavşan-ördek” olacaktır. Wittgenstein’a göre bu cevaplar “algının ifade edilmesidir”. Ancak cevabınız “A! Şimdi bir ördek görüyorum” olursa artık algı değil görünüş değişimi ifade ediyorsunuzdur. Resme bakarken bir ördek görebilir ve aniden başka bir görünüş farkedip “Şimdi bir tavşan” diyebilirsiniz.

Eğer birisi size bu resmi gösterip burada neyin resmedildiğini sorarsa cevap olarak ya “bir tavşan”, ya “bir ördek” ya da “bir tavşan-ördek” diyebilirsiniz. Wittgenstein’a göre bu cevaplar “algının ifade edilmesidir”. Öteki taraftan eğer sizin yanıtınız “şimdi bir tavşan” olarak değişirse bu noktada artık algının ifade edilmesi değil görünüş değişikliğinin ifade edilmesi söz konusudur. Wittgenstein görünüş değişiminin ifadesini şöyle tanımlar: "aynı zamanda değişmemiş olan algının ifadesiyle birlikte, *yeni* bir algının ifadesidir." (FS: 216) Bu noktada, ‘ . . . olarak görmek’ ise algıdan ayrılır. “ ‘ . . . olarak görmek’ algıya dahil değildir. Ve bu yüzden görmek gibi olduğu kadar görmek gibi değildir de.” (FS: 217) Bunu da şöyle açıklar:

Bir şekil (1) içinde başka bir şekil (2) arayan ve sonrada bunu bulan biri, (1)’i yeni bir tarzda görür. Yalnızca şeklin yeni bir betimlemesini yapabilmekle kalmaz, söz konusu fark ediş yeni bir görme yaşantısı olmuştur (FS: 219).

Gülümseyen bir yüzü betimleyebiliriz ama bu gülümsemeyi “dostane” olarak betimlememiz bu yüzün temsiline ilişkin değildir, “bu temsile *yabancıdır.*” (FS: 219)

Wittgenstein bakış açısını görmenin istence tabi olduğunu söyler. “Zihninde şöyle canlandır!” (FS: 233) Bu noktada, FS’de tanımladığı görünüş değişimi TLP’de “iyi ya da kötü istemin” dünyayı nasıl değiştirdiğini açıklar. Değişen olgular değil dünyanın sınırlarıdır.^[3] Olgular değişmediği için algımızda bir değişiklik yoktur söz konusu olan dünyanın ezeli-ebedi (sub specie aeterni) görünümünü farketmektir ve bu görünüş/bakış-açısı değişimidir.^[4] Wittgenstein, "mutlunun dünyası, mutsuzunkinden başka bir dünyadır" (TLP 6.43) derken bu bakış açısı değişimini kastediyor olmalıdır.

Wittgenstein *Defterler*'de (D) istenci öznenin “dünyaya karşı bir tutumu” (D: 106) olarak tanımlar. Öyle ise tutumun değiştiğinde yeni bir görünüş/bakış açısı fark ederim; görsel algım aynı kalsa da artık dünyayı daha farklı algıları. Dünya aynı dünyadır ama dünyaya karşı tutumları farklı olduğundan mutlu ile mutsuzun dünyası farklıdır.

Peki, dünyanın ezeli-ebedi görünümünü farketmek için gerekli görünüş/bakış açısı değişimi herkes için mümkün müdür? “Bir şeyi *bir şey olarak* görme yeteneğinden yoksun”(FS:233) olmak mümkün mü?^[5] Birine farklı bir bakış açısı ile görmeyi öğretebilir miyiz? Wittgenstein, birine şeyleri farklı şekilde görmeyi öğretebilmek için onun şeylere bakış tarzını değiştirmek gerektiğini söyler. (FS § 144) Birine başka bir bakış açısı ile görmeyi göstermek onun anlama olanağı ile (FS § 143) bağlantılıdır.

Mutsuz dünyayı farklı bir bakış açısı ile göremiyor ve tutumunu değiştiremiyorsa yapabileceğimiz ona farklı açıklamalar ve farklı bakması için nedenler sunmaktan öteye geçemez. Ama göstermek istediğimizi anlaması önüne koyduğumuz resimdeki yeni görünüşü kabulüne bağlıdır. Wittgenstein'a göre estetikte gerekçeler ek açıklamalar şeklindedir, estetiğin tüm yaptığı dikkatinizi bir şeye çekmek ve şeyleri yan yana yerleştirmektir. Kişiyi gördüğünüzü görmesi için nedenler sunabilirsiniz ancak bu açıklamalar hala kişiyi etkilemiyorsa bu tartışmanın sonudur. G.E. Moore, Wittgenstein'in estetik tartışmaları, mahkeme salonundaki tartışmalara benzettiğini söyler, yargılanan davranışa ilişkin durumu ve koşulları açıklar, gerekçeler sunarsınız ve söylediklerinizin hâkimi etkilemesini umarsınız (Moore, 1955: 19).

Çeşitli açıklamalara rağmen anlatamamamızın ya da anlayamayışımızın ana nedenlerinden biri “sözcüklerimizin kullanımını *bir bakışta görmüyor* oluşumuzdur... Bir bakışta görülür kılan bir temsilin kazandırdığı anlayış ‘bağlantıları görmek’ten oluşan bir anlayıştır” (FS § 122).

Wittgenstein bir resmin birine dolaysız yoldan bir şey iletirken bir diğere iletmediğini belirtir ve bunu da gelenek/adet ve yetiştirme tarzına (FS: 221) bağlanabileceğini düşünür. Gelenek, eğitim ve pratik kuralları uymanın önemli öğeleri ve bir dil oyununun temel taşlarıdır. Dil oyununun kurallarının bir tekniği vardır ve bu teknik yaşam biçimlerindeki anlaşma ile oluşmuştur (FS § 198-99; 202). “Bir tümceyi anlamak, bir dili anlamak demektir. Bir dili anlamak da bir tekniğe hâkim olmak demektir.” (FS § 199)

Wittgenstein müziğin bir gelenek, estetik kurallar kümesinin betimlenmesinin ilgili dönemin kültürünün betimlenmesi olduğunu söyler ve “Estetiğe ilişkin sözcüklerde açıklamaya ulaşabilmek için yaşam tarzlarını betimlemek zorundasınız” der (2015: 24).

Peki, bakış-açısı değişimini, estetik ve etik değer yargılarımızı anlatmak için bir teknik var mı? Bir resim, bir şiir dolaysız yoldan bana bir şey iletmediğinde onu başkalarının da anlayabileceği şekilde ifade etmem mümkün mü? Bakış-açısı değişimi de etik ve estetik gibi dilin sınırlarının dışında gibi. Bir resim ya da şiir de farketmediğim şey estetik bir yargı olarak da dile getirilemediğinden bakış-açımızın anlaşılmasını ummaktan başka bir çaremiz yokmuş gibi görünüyor. Bu durumda, bir şeyi yeni bir bakış açısı ile görmek, etik ve estetik değer yargıları benim dışımda hiç kimsenin anlamadığı ‘özel bir dil’ olmanın ötesine geçemez.

Ancak, Wittgenstein şeylere yeni bir bakış açısı ile bakmanın dünyaya karşı tutumumuzda kendini göstereceğini söyleyerek bir umut verir. Beğenimizi ifade etmek için bir şey söylememiz gerekmemektedir. Beğenimiz kendini ona karşı olan tutumumuzda gösterecektir.

Bir şeyden hoşlanmanın ifadeleri nelerdir? Yalnızca söylediklerimiz ya da kullandığımız ünlemler veya takındığınız yüz ifadeleri midir? Tabii ki değil. Bu genellikle bir şeyi ne kadar sıklıkla okuduğumuz ya da bir elbiseyi ne kadar sıklıkla giydi-

ğimize ilgilidir. Onu sık sık giymenin ve onu seyretmenin dışında onun için belki "Bu güzel" bile demeyeceğim (2015: 26).

Dile getiremediğim, hatta getirmeye gerek duymadığım kendini pratikte, tutumumda ve 'davranışımın İnce nüanslarında'^[6] gösterecektir. Bir şiiri tekrar tekrar okumak, bir resme dikkatle ve derinlemesine bakmak gibi.

Etik ve estetiğin özel bir dil olmaktan çıkıp bir dil oyununa dönüşmesi ancak görünüş körlüğünden kurtulup 'dünyayı ezeli- ebedi bir bakış açısı ile sınırlandırılmış bir bütün' olarak görebilmek ile mümkün olabilecektir. Bu dil oyununda etik ve estetik ancak görelî değer yargıları olarak yer alabilecektir. Ancak, yaşam biçimimizde, dünyaya ve sanata karşı tutumumuzda kendini gösterecektir.

Kaynakça

- Moore, G.E (1955) Wittgenstein's Lectures in 1930-33. *Mind*, New Series:64.
- Wittgenstein, L. (1985). *Tractatus Logico-Philosophicus*. Çev. Oruç Aruoba. İstanbul: Bilim/Felsefe/Sanat Yayınları.
- Wittgenstein, L. (2004) *Felsefi Soruşturmalara*. Çev. Haluk Barışcan. İstanbul: Metis Yayınları.
- Wittgenstein, L. (2004) *Defterler : 1914-1916*. Çev. Ali Utku. İstanbul: Birey Yayıncılık.
- Wittgenstein, L. (2015) *Estetik, Psikoloji ve Dinsel inanç Üzerine Dersler ve söyleşiler*. Ed. Cyrill Barret, Çev. Muhsin Yılmaz. Sentez Yayıncılık: Bursa.
- Wittgenstein, L. (2009) *Kültür ve Değer*. Çev. Doğan Şahiner. İstanbul: Metis Yayınları.

Notlar

- [1] *Felsefi Soruşturmalar*'ın Almanca metninde Aspekt, İngilizce metninde Aspect, Türkçe metinde ise 'yön' kullanılmıştır. Burada Aspect'in doğru çevirisinin görünüş ya da bakış açısı olması gerektiğini düşünüyorum.
- [2] Joseph Jastrow (1863-1944) Amerikalı bir psikologtur ve tavşan-ördek resmini algının sadece uyaranların sonucu değil, aynı zamanda zihinsel bir aktivite olduğunu göstermek için kullanmıştır.
- [3] Wittgenstein'dan alıntılırsak : “İyi ya da kötü istem dünyayı değiştirecekse, dünyanın ancak sınırlarını değiştirebilir, olguları değil; dille sözü edilebilir olanı değil.” (TLP 6.43)
- [4] Dünyanın Ezeli-ebedi bir bakış açısı ile görülmesi – dünyanın “- sınırlandırılmış – bir bütün olarak görünümüdür.” (TLP 6.45) Bu dünyanın sınırları ile ilgili bir farkındalıktır. Söylenebilen doğabilimlerinin tümceleridir ve onlar da rastlantısaldır ve zamansız değildir. Russell'ın TLP'nin giriş kısmında söylediği gibi : “dünyanın tümüne ilişkin herhangi bir şey söylemek imkansızdır, söylenebilen her ne varsa dünyanın belirli parçalarına ilişkindir... Bu görüşe göre, dünyanın bütününe ilişkin bir şeyi ancak dünyanın dışına çıkabilirsek söyleyebiliriz ki eğer yapabilirsek bizim için bütün dünya olmaktan çıkar” (TLP Giriş, xix.).
- [5] Wittgenstein “Bir şeyi *bir şey olarak* görme yeteneğinden yoksun” olmayı “görünüş/bakış açısı körlüğü olarak tanımlar (FS:233).
- [6] Davranışın İnce nüansları. - - Temayı anlamış olduğum kendini bu temayı doğru ifadeyle ıslıkla çalmamda dışavuruyorsa bu, sözü edilen İnce nüanslara bir örnektir.” (FS: 227)

LEVINAS ON ARTS: THE AMBIGUOUS RELATIONSHIP BETWEEN ETHICS AND AESTHETICS

BAŞAK KEKİ

Emmanuel Levinas' conception of arts is quite striking in terms of revealing the problematic relationship between ethics and aesthetics. His phenomenological account focuses primarily on the experience of the primordial exposure to an artwork rather than contemplating the nature of aesthetic judgment. He does not focus extensively on the artists or their intentions, or speculate on the formal structure of artworks. He is also indifferent to the aesthetic or ethical properties in assessing artworks. In terms of evaluating the ethical significance of an artwork, his frame of reference is to what extent an artwork can signify exteriority or alterity. However, apart from depicting the ambiguous relationship between ethics and aesthetics, Levinas' own attitude towards arts is just as ambiguous. On the one hand, he displays a rather hostile attitude towards arts, and on the other hand, he is hugely inspired by arts, in particular by modern art and especially by Russian literature as he hints at arts' potential for signifying transcendence. As some critics such as Silvia Benso note, he seems to place arts between

the inhuman and the more-than-human or the transcendent (Benso 2008, 180).

For this reason, whilst the first half of this paper touches on Levinas' hostile attitude towards arts particularly as expressed in his provocative essay "Reality and its Shadow," the second half explores a rather different aspect of his account of arts emphasizing their significance for ethics. His hostility mainly stems from his notion that arts inherently have a totalizing effect which excludes interruption or any sense of exteriority. Via these contradictory positions on arts, it will become clear that Levinas mainly intends to critique a certain way of approaching arts - which refers to the traditional school of aesthetics or the pre-modern way of treating art by way of associating aesthetics with beauty rationality or form - rather than condemn arts as a whole. Instead, he endorses a much more critical engagement with arts as embodied by modern artworks.

Levinas displays his deeply critical attitude towards the totalizing effect of aesthetics in his essay "Reality and its Shadow," which questions the ethical validity of artworks. He claims that because an artwork is a totality by itself, its nature depends on excluding the exteriority or the Other. Levinas defines ethics as one's spontaneity called in question (Levinas 1969, 43). In his thought, one can only be challenged in such a manner by the Other; so, any system which denies a conversation with the other is bound to form a violent totality—which, Levinas associates artworks with. Without the guidance of the other, there can be no context for ethics to flourish. Even artists fail to assist their works due to their absences. Hence, far from providing ethical guidance, Levinas associates arts with the *il y a* which translates as the "there is" in French. The *il y a* is Levinas' conception Being before the creation; it is a tragic referral to a mode of Being without beings. It is frighteningly impersonal; evocative of the endless rumbling one

encounters in a nightmare (Levinas 1985, 47-48). Chaotic, suffocating, and nauseating, this realm alludes to a monstrous trap or a prison. Because sociality is excluded, any chance for moral guidance or transcendence is impossible; for that reason, the *il y a* refers to an inhuman condition.

Levinas associates the *il y a* with “entrapment,” “nightmare,” “impersonality,” “anonymity,” “inhumanity,” “monstrosity” and “paganism” (Levinas 1998b, 9). As an illustration depicting the continuity between the *il y a* and the artworks in terms of entrapment, he regards the characters in a novel to the inmates in a prison who are unable to move about; unable to break free (*ibid.*, 10). In artworks, Levinas finds the closed nature of a work terrifying because the compact totality of an artwork suspends time and annihilates any possibility of interruption from the outside. There can be no dialogue nor any possibility for change for the better. Similar to pagan gods, the artwork is frozen in its representation. As an instance illustrating how plastic arts freeze the moment, Levinas gives the example of the *Mona Lisa*: her smile looks as if it is about to broaden but does not broaden; forever that smile is suspended between the *about to* and the *not yet* (*ibid.*, 9). This eternity is a nauseating and claustrophobic interval without any future. The moment is stuck; akin to experiencing insomnia in which the night does not pass and one feels as if caught in a monstrous spider web.

Levinas refers to this interval as the “meanwhile”—*entre-temps* in French. The artwork freezes the time but this eternity is devoid of any positive meaning; evocative of the inhuman *il y a*. The freezing of time signifies the suspension of temporality in which case the other is unable to step in and interrupt the self. And without the other, the self loses its subjectivity. Levinas regards this as a tragic retreat to the realm of the *il y a*; hence underneath the dreamy or intoxicating mood artworks convey

lies the impossibility of relations and impersonality. A striking example Levinas gives is the instance of being exposed to a piece of music that haunts and captures the listener without her consent. There is no possibility of having a relation to music because, within its encapsulating sonority, the rhythm violates her selfhood. Unable to escape, she loses herself to the anonymity of music (ibid., 4). As for representational arts, Levinas is resentful of the fact that poor representations are mistaken for reality; he reproachfully states that “*every image is already a caricature*” (ibid.)

Levinas moreover suggests that apart from misrepresenting life, artworks also distort reality for sheer entertainment. Through ridicule, the amusement they promise leads to irresponsible hedonism and distracts the individual from her responsibilities towards others. Artworks have a captivating allure in the *beautiful* - or the amusing - which prevents theoretical reflection and critical thinking. Levinas denounces the easy escapism promised by artworks in the expressive quote below:

To make or to appreciate a novel and a picture is to no longer have to conceive, is to renounce the effort of science, philosophy, and action. Do not speak, do not reflect, admire in silence and in peace - such are the counsels of wisdom satisfied before the beautiful. Magic, recognized everywhere as the devil's part, enjoys an incomprehensible tolerance in poetry... There is something wicked and egoist and cowardly in artistic enjoyment. There are times when one can be ashamed of it, as of feasting during a plague (ibid., 12).

This provocative statement considers the aesthetic and the ethical to be a troublesome, almost oppositional combination. Partially reminiscent of Plato, Levinas' doubt over the value of arts is obvious. In his regard, enjoying arts appeals to the lowest parts of us which demand uninterrupted entertainment at any cost due to the inherently selfish

nature of enjoyment. Levinas' view implies that arts need ethical justification if they are to exist at all. They have to move beyond evoking blind admiration and instead, promote critical reflection. For this reason, Levinas suggests that arts can only justify themselves via art criticism which opens a dialogue with the other (ibid., 1-2). Particularly modern art is very ripe for enabling such a conversation; for instance, a Dostoevsky novel can bring about invaluable insight about the meaning of being human owing to its self-reflexive nature.

Levinas' emphasis on art criticism as the moral justification of artworks can be regarded as parallel to his conception of ethics which depends on one's moral justification before the other. Just as the narcissism of the self is suspended by the other, the totality of an artwork can be challenged by criticism. By nature, criticism alludes to dialogue; to a conversation, hence an interactive relationship with the other towards whom one responds to and is responsible towards. For this reason, rather than being linked to violence, criticism must be associated with the inclusion of the other and the third party; hence consequently with ethics and justice. Besides, this way, rather than limiting its activity only to professional art critics, art criticism can open diverse discursive spaces embrative of everyone.

However, despite his critical attitude towards artworks based on their supposed totalities and their effects on us—such as leading us to easy escapism, hedonistic irresponsibility and cowardly, wicked egoism (!)-, it is also obvious to any careful reader of Levinas that he has been immensely influenced by literature. He admits that literature, Russian classics in particular, has always affected him in terms of contemplating issues such as the meaning of being human and the philosophical aspect of the human condition. In search of such grand explorations, his guides have been Pushkin, Lermontov, Gogol, Turgenev, Dostoyevsky, Tolstoy, Shakespeare, and Vasily Grossman (Levinas 1985, 22). Especially, the

impacts of Grossman and Dostoyevsky have been so strong that the latter has even inspired him to formulate the gist of his notion of ethical subjectivity. In a passage from *The Brothers Karamazov*, Dostoyevsky writes that: “We are all guilty of all and for all men before all, and I more than others” (cited in *ibid.*, 98). This phrase is a summary of what it means to be a human subject for Levinas.

Literature’s huge influence on Levinas shows us that despite his initially hostile approach towards arts, its contribution to his philosophical project has been invaluable. We should also note that even though he intends to justify arts via criticism, it is not necessarily the criticisms or literature reviews of those works but the texts themselves that leave such powerful impressions on him as a person, as a writer and as a philosopher (Keki 2014, 186-87). It seems that instead of tempting him towards self-indulgence and escapism, those works have helped him shape his ethical philosophy. Moreover, it is not only a matter of arts and literature affecting his works but also according to Henry McDonald’s interpretation, Levinas’ own writings *on* arts and literature lie at the core of his overall philosophical project (McDonald 2008, 17).

This observation suggests that despite the troublesome moments, ethics and aesthetics *can be* interdependent, without mutually excluding one another, even for Levinas. However, still we could ask whether literature—especially modern literature that Levinas is so keen on—can be exceptional compared to other arts. Obviously, as a genre, due to its practicality in conveying thematic content, literature may display much more potency for expressing or problematizing ethical insights and problems. However, if thinking with Levinas, *our* criteria is the capability of self-critique, then the differences between literature and plastic arts seem arbitrary. As critical self-reflexivity is a common trait of modern art, it is hard to deny the powerful outcry for the moral responsibility of a Picasso painting—such as *Guernica* (1937).

Recent literature on Levinas also emphasizes the significant role of ethics in his aesthetics by pointing at a realm beyond the simplistic ethics-versus-aesthetics dichotomy. Contemporary critics such as Silvia Benso, Gerald L. Bruns, Jill Robins, and Henry McDonald help us see the way Levinas acknowledges the place of alterity in artworks by noting how abstract artworks represent by not representing. As for poetry, poetic language can be an interruption of everyday language (McDonald 2008, 29). Despite Levinas' hostility towards arts, when we look more closely into his texts, we can see that there is a hint of symmetry between ethical language and poetic language (Benso 2008, 179).

Before unpacking those claims, first, it is important to emphasize that Levinas regards language not as the consolidation of logic or the epitome of rationality but as the realm in which one encounters alterity (Levinas 1969, 209). Language is essentially employed for the other and thereby signifies our kinship with humanity and peace. In his conceptualization of language, Levinas distinguishes between the *saying* and the *said*. The *said* refers to the conceptual and propositional aspect of language for delivering information whereas the *saying* refers to the ethical aspect of language that dwells on the unsaid (Levinas 1998a, 5-6). Being much more primordial than the *said*, the *saying* alludes to an apology, through which one aims to give an account of oneself before the other. The *saying* corresponds to the aspect of language which exists out of one's desire to lay one's world out and offer it to the Other. Different from the everyday language which corresponds to the *said*, ethical language and poetry refer to the *saying*.

In his attempt to explain Levinas' approach to aesthetics, Gerald L. Bruns helpfully distinguishes between the aesthetics of materiality versus the aesthetics of visibility (Bruns 2002, 207). The latter, the aesthetics of visibility roughly refers to the traditional or classical conception of aesthetics based on form and beauty whereas the former,

the aesthetics of materiality corresponds to self-reflexive modern art hinting at new openings and transcendence. For instance, Mallarmé regards poetry not as an expression of subjective experience (the way Romantics would) but as a matter of writing. It consists of “matter” such as the letters of the alphabet, the white space in between the letters, and so on (ibid., 209). Poetry is neither a mystery, an enigma, nor a matter of flowery language to please the mind. By emphasizing the materiality of language, Mallarmé dissociates poetic language from meanings or concepts of expressions for feelings. Influenced by Mallarmé, Levinas regards poetry as an interruption of everyday language; as an event signifying an opening up of “things free of the world” (ibid., 210).

Art materializes things by detaching them from our conventional relationships or intentions concerning them. Things no longer seem familiar because modern art does not represent but materializes things. In this respect, an artwork offers a “limit experience”—similar to fatigue or insomnia— and “its intention is to present reality as it is in itself after the world has come to an end” (Levinas 1978, 50). Regarding modern paintings, Levinas writes that “... painting is a struggle with sight” (ibid.). For instance, when we look at a cubist painting, we are at some level alienated to what we are confronted with. We cannot objectify what is painted on the canvas; things are not visible in the ordinary sense. Hence the work can be regarded as pure exteriority—thereby hinting at a possibility of transcendence (Bruns 2002, 212). This is how modern art or abstract paintings ambiguously represent without representing.

So, to conclude, we can still be confused about how to reconcile these rather different, almost oppositional approaches to arts. As a suggestion, we can remember Levinas’ claim that ethics originates in pre-theoretical sensations, via exposure to exteriority, to otherness. Even though arts refer to the realm of the *il y a*, aesthetics can still pertain to

ethics. Particularly, self-reflexive modern artworks disturb us and prompt us to suspend our conventional beliefs and judgments. This situation can provide us with a “pre-theoretical space” enabling us to encounter alterity. Good art, rather than giving mere pleasure, often causes restlessness implying the interruption of hedonistic enjoyment. Via their strangeness, artworks can disrupt us and call our spontaneity and our regular way of dealing with the world and others into question.

Yet, does that solve all the questions regarding Levinas’ ambiguous attitude towards arts? Can the anesthetizing effect of aesthetics resolve so easily? I am not sure. For this reason, in addition to those considerations, I will add that even Levinas’ initial hostility may be a justified attitude in treating artworks; a dubious attitude to arts grants us the opportunity to maintain our critical stance to artworks rather than engage in mindless immersion. I still believe that we need to take Levinas’ criticisms towards arts seriously. After all, most artworks do aim at easy escapism and indulgence—we can just think of most works of entertainment business or the “culture industry.”

Modern art, on the other hand, highlights anxiety, fragmentation, derangement, and dissonance. The experience of art is similar to being exposed to a “cadaver” (Bruns 2002, 215). It exposes the raw reality; it makes us confront the raw materiality of existence. Yet ironically, it is precisely that rawness which interrupts us and gives us a glimpse of transcendence. Levinas defines art as “an event of the darkening of being” (Levinas 1998b, 9). In artworks, things appear, but they appear in “dark light.” We are neither wholly conscious (because we are stripped of our subjectivity) nor entirely unconscious (because things are still somewhat present, even if in dark light).

In life we master our world; in our everyday encounter with things and people, we understand them in a violent manner. We grasping things and people by totalizing them; that is, by assimilating them into

our own system thereby denying and annihilating their alterity. But with good artworks, that is not possible; those works resist easy categorization and assimilation into whatever is familiar. Owing to their strange and unfamiliar nature, they can point at the possibility of a non-violent relationship with exteriority. And that is how Levinas sees a hint of transcendence in arts despite their ridicule of reality and pertinence to the inhuman and the monstrous *il y a*.

References

- Benso, Silvia. 2008. "Aesth-ethics: Levinas, Plato, and Art." *Epoche* Vol. 13, Issue 1 (Fall): 163-183.
- Bruns, Gerald L. 2002. "The Concepts of Art and Poetry in Emmanuel Levinas' Writings." *The Cambridge Companion to Levinas*, Eds. Simon Critchley and Robert Bernasconi, 206-233. Cambridge: Cambridge University Press.
- Keki, Başak. 2014. Nietzsche and Levinas on the Ethics of Subjectivity. Ph.D. thesis, University of Sussex.
- Levinas, Emmanuel. 1985. *Ethics and Infinity: Conversations with Philip Nemo*. Trans. Richard A. Cohen. Pittsburgh: Duquesne University Press.
- 1978. *Existence and Existents*. Trans. Alphonso Lingis. Pittsburgh: Duquesne University Press.
- 1998a. *Otherwise than Being: Or Beyond Essence*. Trans. Alphonso Lingis. Pittsburgh: Duquesne University Press.
- 1998b. "Reality and its Shadow." *Collected Philosophical Papers*. Trans. Alphonso Lingis, 1-13. Pittsburgh: Duquesne University Press.
- 1969. *Totality and Infinity: An Essay on Exteriority*. Trans. Alphonso Lingis. Pittsburgh: Duquesne University Press.
- McDonald, Henry. 2008. "Aesthetics as First Ethics: Levinas and the Alterity of Literary Discourse." *Diacritics* Vol. 38, No. 4 (Winter): 15-41.



THE PARADOX OF UGLINESS REVISITED: NIETZSCHE'S INTERPRETATION OF ANCIENT GREEK TRAGEDY

GÜLİZAR KARAHAN BALYA

Core discussions in the field of aesthetics have conventionally been shaped around the question of beauty. What beauty is or is not, whether aesthetic judgements of beauty are subjectively based and the extent of aesthetic judgments' objective validity are some of the issues that have defined the framework of such discussions. However, just as the representation of beauty arouses aesthetic pleasure, ugliness can also be experienced as equally charming in an artwork. Thus, the representation of the ugly has recently arisen as a widely discussed issue in the field of aesthetics, sometimes referred to as the "paradox of ugliness." But how could the artistic representation of something that would apparently be found ugly, or at least displeasing, nevertheless excite fascination and even be aesthetically appreciated? Or what is the value of the experience of ugliness in art, if there is any? The present paper aims to contribute to these discussions by shedding light on the paradox of ugliness from a Nietzschean perspective. In doing this, I will try to open up a space for debate concerning the status of the ugly in the aesthetic sphere with reference to Nietzsche's account of ancient Greek tragedy as well as to key concepts of his later philosophy such as the will to power.

The paper is inspired by Nietzsche's ideal of the revaluation of all values and puts into its focus *The Birth of Tragedy*, which Nietzsche declared to be his first revaluation of all values. The main reason why Nietzsche regards his first published book as incorporating a revolutionary character is his introduction of a novel interpretation of ancient Greek tragedy and pessimism, which he calls pessimism of strength. In this paper the concept of pessimism of strength will be discussed with reference to two fundamental tendencies which Nietzsche views as constitutive of Greek tragedy: the Apollonian and the Dionysian. Nietzsche views the coexistence of these two tendencies in ancient Greek tragedy and the aesthetic pleasure derived from tragedy as products of an affirmative will to power and the expression of the Greek insight that embraces all life. This, according to Nietzsche, is an insight that is fundamentally opposed to the Platonic-Christian tradition of thought, which is based on life-denial and resentment and thus fails to give an account of the pleasure possibly derived from the aesthetic expression of the ugly. Therefore, the paper will conclude by arguing that in Nietzschean aesthetics tragedy is the genuine art form that is marked by a celebration of life in all aspects including ugliness and makes possible to bear such aspects at the same time.

Ugliness and Truth

This paper does not aim to provide a definition of what ugliness or what beauty is. Aiming to do so would be a violation of Nietzsche's genealogical method in doing philosophy as Nietzschean questions do not address identities, that is, they are not "what is...?" questions. In the context of aesthetics, Nietzschean texts are not home to a traditional investigation into what art is or what beauty is but rather focus on genealogical questions such as "how is art possible?", "what is it that leads human being to engage with art?" or "what is the value of art for life?".

These latter questions will be addressed in the second part of the paper. However, for the sake of clarification, at this point it is necessary to pay some attention to what Nietzsche means by ugliness in the context of ancient Greek tragedy.

First of all, let us briefly remind ourselves of the plots and characters of some of the well-known ancient Greek tragedies. The miserable Oedipus, for instance, who is destined to kill his father and sleep with his mother and, right as a result of the attempt to overcome or escape this destiny, comes to realize this very destiny. The never giving up Antigone, who buries the dead body of her dear brother at the cost of being condemned to death by the law of the state. Or the Titan Prometheus who defies the gods by stealing the fire and giving it to humans and is therefore sentenced to eternal torment. All these plays along with other tragedies are full of horrific stories that would possibly lead us not only to feelings of pity and helplessness but also to those of horror and fear. What is more, they would fill our eyes with tears, cause our hair to stand on end and heart to beat rapidly with fright, as Nietzsche writes about the effect of the Euripidean plays with reference to Plato's *Ion* (Nietzsche 2000, 83, §12)^[11]. Though, to the amazement of us moderns, ancient Greeks went to the theater to see these plays on stage with great enthusiasm, or rather, in a religious manner. Did they do so only to witness ugliness as part of a piece of art on stage? Nietzsche is also fascinated by the fact that tragic plays yielded aesthetic pleasure and attracted a whole society to the Greek theatre. Hence he asks: "How can the ugly and the disharmonic, the content of the tragic myth, stimulate aesthetic pleasure?" (Nietzsche 2000, 141, §24).

Nietzsche considers the representation of such ugliness in tragedies as reflecting a unique character of the ancient Greek culture. Thus, what he means by ugliness refers to a wider context: ugliness understood as the horrific aspect of life. He wrote that "the Greek knew and felt the

horror and terror of existence” (Nietzsche 2000, 42, §3) and this was revealed in their art of tragedy. It is the revolting, disgusting, horrific aspect of human existence that the ancient Greeks dared to encounter in tragedies, which would probably feel repellent to us moderns, if we were exposed to them in a sequence of three consecutive days – as did ancient Greeks enthusiastically in their annual Great Dionysia festivals.

At this point Nietzsche proposes a counter-argument that goes against the widespread conviction about ancient Greeks among his contemporaries. He argues that the manifestation of the horrific aspect of life in such an intense manner in tragedies and the celebration of this as a religious festival point to a deep-seated pessimism that lies at the heart of ancient Greek culture. That is, contrary to his contemporaries who perceived the great Greek civilization as characterized by a sense of cheerfulness, rationality, serenity and calmness, Nietzsche maintains the rather radical view that the so-called Greek cheerfulness was actually based on an underlying pessimistic view of the world. This cheerful Greek culture, he wrote, “always must first overthrow an empire of Titans and slay monsters, and ... must have triumphed over an abysmal and terrifying view of the world and the keenest susceptibility to suffering through recourse to the most forceful and pleasurable *illusions*” (Nietzsche 2000, 43, §3; emphasis mine). Thus, he refers to the wisdom of Silenus, a renowned theme in Greek culture, which had been reported and elaborated on by philosophers like Aristotle and Schopenhauer before Nietzsche himself.

If we remind ourselves, the myth runs as follows as reported in Nietzsche’s *The Birth of Tragedy*: compelled by King Midas to tell “the best and most desirable of all things for man”, the wood-god Silenus declares the ‘truth’ that is in fact not at all convenient for the human kind, the “wretched ephemeral race, children of chance and misery”, to hear: “What is best of all is utterly beyond your reach: not to be born, not to

be, to be nothing. But the second best for you is – to die soon” (Nietzsche 2000, 42, §3). The wisdom of Silenus, according to Nietzsche, is the expression of a folk wisdom engrained in ancient Greek culture and discloses an ugly and unbearable ‘truth’ about human existence. This truth refers to an utterly pessimistic view of the world, which praises non-existence and giving up living as the best ‘options’ for the whole human kind. As Nietzsche later comments in 1888 “in this book [*The Birth of Tragedy*] pessimism, or to speak more clearly, nihilism, counts as ‘truth’” (Nietzsche 1967, 452-3, §853 III)^[2]. Nietzsche believes that the basis of Silenus’ wisdom or rather the reason why ‘truth’ is intolerable and life is not worth living for the *whole* human race is that suffering, pain, destruction and annihilation exist in human life unavoidably, in other words, they are inherent to life itself. As Nietzsche later states in 1888, this ‘truth’ is expressed in the fact that “[l]ife itself, its eternal fruitfulness and recurrence, creates torment, destruction, the will to annihilation” (Nietzsche 1967, 543, §1052). Thus, according to Nietzsche’s interpretation, the wisdom of Silenus reflects the ancient Greek way of understanding existence in its horrific aspect which is both ineliminable and unbearable, or rather, bearable on certain conditions. “Bearing in mind the fact that the Silenus myth is a folk wisdom deeply registered in the culture of ancient Greeks, thus considerably widespread among the whole society, this whole people was threatened with a pessimism in the face of this ugly truth, which bears the possibility of ending up with a suicidal epidemic” (Karahan Balya 2015, 76).

However, as it is well known, such an epidemic has never been experienced in the history of Greeks. What they did instead was to veil, or rather, to transform the ugly truth by means of their artistic drive for beauty and in Nietzsche’s view this is exactly the context where the significance of tragedies must be sought. Tragedy as an art form is the epitome of the fact that ancient Greeks was a society that profoundly felt the horror of existence yet also created the means to tackle with it – through

art. In other words, they were not devastated by the deeply felt pessimism reflected in their folk wisdom of Silenus, or the abyss they saw at the bottom of all life. On the contrary, without losing that sense of pessimism, they created great artworks which they deemed beautiful and to see those works of art they went to the theater dedicatedly and with a religious motivation. Nietzsche calls this instinctive maneuver of the Greeks the “artistic taming of the horrible” (Nietzsche 2000, 60, §7).

This process of transformation, Nietzsche argues, involves a struggle between two drives, two instinctual forces that were at work in the formation of the tragic culture of ancient Greeks. Nietzsche names these drives the “craving for beauty” [*Verlangen nach Schönheit*] and “craving for the ugly” [*Verlangen nach dem Hässlichen*] (Nietzsche 2000, “Attempt,” 21, §4)^[31] and as widely known, Dionysus and Apollo are the *symbols* with which Nietzsche refers to these two drives. So the “artistic taming of the horrible” both refers to a fight between two different modes of craving and also to the relation of cultivation of the one by the other. It should be noted that most importantly taming refers to a relation of transformation without suppression or total eradication. This is to say that the dangerous and pessimistic “craving for ugliness”, the Dionysian, was in struggle with the “craving for beauty”, that is, the Apollinian, and was kept under control by it without being totally eliminated. So what happens in tragedy, on Nietzsche’s account, is that both drives are given the means to vent themselves out in the process of the formation of this form of art. Thus, Nietzsche views tragedy as a form of art and a realm in which the drive for beauty and the drive for the ugly conjointly express themselves. This is why Nietzsche characterizes Attic tragedy as “an equally Dionysian and Apollinian form of art” (Nietzsche 2000, 33, §1). This whole analysis is beautifully summed up by the following lines among Nietzsche’s unpublished notes: “Truth is ugly. We possess *art* lest we *perish of the truth*” (Nietzsche 1967, 435, §822). With this note Nietzsche proposes that tragedy provides a representation of the truth of

ugliness that is inherent in human life and at the same time interprets tragedy as a way of overcoming this possibly devastating truth.

Nietzsche's emphasis on the inseparable relation between the Apollinian and the Dionysian takes us to a crucial issue in philosophical aesthetics, that is, the relation between art and truth. As I hope to have explained, Nietzsche neatly argues that ancient Greek tragedies are home to a truth about existence, an ugly, pessimistic truth, namely that life is full of suffering and destruction and therefore is not worth living. So departing from this point it can simply be concluded that in Nietzsche's view art reflects truth, or rather, art is a means to reveal truth, just as it is argued for philosophy or sciences. Consequently, this may lead to the argument that art derives its value depending on its relation to truth and even that art has value only insofar as it reflects or conveys truth. But I believe Nietzsche's position requires a more complex elaboration than this. The value of art, according to Nietzsche, does not derive from its proximity to truth but rather from its power of transforming truth, which refers to the creation of a new truth, as argued to be the case in the context of ancient Greek tragedies. In other words, Nietzsche points to the value of art without exalting or elevating the concept of truth. This is why although he writes in a note from 1888 that pessimism counts as 'truth' in *The Birth of Tragedy*, he further comments in the same note that

truth does not count as the supreme value, even less as the supreme power. The will to appearance, to illusion, to deception, to becoming and change (to objectified deception) here counts as more profound, primeval 'metaphysical' than the will to truth, to reality, to mere appearance... (Nietzsche 1967, 453, §853 III).

So it is not truth and the will to truth but the will to illusion, to deception, that is, will to creation, that Nietzsche regards as more profound, more worthy of philosophical attention. But what is the perspective

that allows Nietzsche to conclude this way? What is the underlying view which enables him to claim that illusion and deception are more prominent phenomena than truth? With these questions we move to the issue of the relation between art and life – the true domain in which Nietzsche thinks that the value of art can be identified.

III. The Value of Ugliness for Life^[4]

Nietzsche's main argument in this context is that the significance of art can be recognized based on its relation with life. This is to say that one can *only* speak about the value of art *for life* which means that art has a positive value insofar as it enhances life and does not deny it. Enhancing life here can be understood with reference to creativity as opening up spaces for the realization of the potential forces (such as the Dionysian and Apollinian forces) and multiplying possibilities for future. But does the artistic representation of the ugly serve these purposes in any possible way? If so, how? Nietzsche reformulates these questions from the other way around: "One question remains: art also reveals much that is ugly, harsh, questionable in life – does it not thereby seem to remove the suffering from life?" (Nietzsche 2008, 55).

As said earlier, Nietzsche thinks that the existence of tragedy in ancient Athens as a prominent art form portraying unpleasant (or 'ugly') fates of heroes is the expression of a unique character he identified in ancient Greek culture but he does not regard this as an indication of the fact that ancient Greeks lived in a state of depressive pessimism. Rather, Nietzsche interprets the Dionysian desire for the ugly as an expression of the Greek insight that embraces and even celebrates the horrors and terrors of existence and their value for life. Furthermore, he thinks that strength is the condition of the possibility of such an attitude towards grim realities of life. In other words, the prevalence of such a form of art as tragedy and all the religious practices based on it is a symptom of strength, as Nietzsche writes below:

The tragic artist. – It is a question of *strength* (of an individual or of a people), *whether* and *where* the judgment “beautiful” is applied. The feeling of plenitude, of *dammed-up strength* (which permits one to meet with courage and good-humor much that makes the weakling *shudder*) – the feeling of *power* applies the judgment “beautiful” even to things and conditions that the instinct of impotence could only find *hateful* and “ugly.” (‘That is beautiful’ is an *affirmation*.) (Nietzsche 1967, 449-50, §852)

Nietzsche formulates this peculiar phenomenon of ancient Attic life into his concept of “pessimism of *strength*” (Nietzsche 2000, “Attempt,” 17, §1). This is a concept which Nietzsche develops not in the original text of *The Birth of Tragedy* but in the second preface he later wrote for it. The second title he gave to this book (*The Birth of Tragedy or Hellenism and Pessimism*) also reflects the fact that his main concern was to elucidate the Greeks’ unique way of incorporating pessimism as well as overcoming it. As mentioned in the Introduction to the present paper, Nietzsche argues that pessimism of strength is a radical way of understanding pessimism and he distinguishes this novel way of approaching pessimism from the views of his predecessors, particularly from the philosophy of Schopenhauer. Although Nietzsche was rather intensively engaged with Schopenhauerian philosophy and was influenced by it in his early years to a certain extent, he believes that Schopenhauerian philosophy teaches resignation and art is considered a means for such resignation, providing a liberation from the eternally insatiable nature of the will.^[5] Whereas Nietzsche considers Schopenhauer’s view of pessimism as “pessimism of weariness” (HH II, “Preface”, §5), in *The Birth of Tragedy* he investigates the possibility of a *different* type of pessimism which is enabled by overflowing strength and health and is thus the manifestation of “neuroses of *health*” (Nietzsche 2000, “Attempt,” 21, §4).^[6]

Now unlike Schopenhauer Nietzsche argues that ancient Greeks appealed to art not as an instrument for silencing the will. Yes, tragedy in-

corporates a moment of taming, but it is the taming of the horrible (or, the horrible 'truth') and not of the will. That aspect which Nietzsche values highly in the stories of tragic heroes is not their will being silenced but rather the assertiveness and the desperate longing for exerting their will. The whole tragic play is an unfolding of how the tragic hero eagerly follows the whisper of their will and loves their destiny regardless of the cost of their tragic attempt. Nietzsche's understanding of pessimism of strength thus involves the concepts of excess, overcoming and "amor fati" (referring to bearing the cost of excessive actions) as opposed to the concepts of moderation, tranquility, escape, resignation and denial of life (or one's fate). It is exactly due to the tragic heroes' excessive attributes, "overflowing health" (Nietzsche 2000, "Attempt," 17, §1) and drive for exerting their will that they are able to venture into stealing the fire from the gods, burying their brother or attempting to overcome their destiny at the cost of death, eternal/extreme suffering or violating the law of the state. Tragedy, understood in this way, does not have the slightest sign of resignation from willing or from life, which is most easily associated with pessimism. On the contrary, it involves and promotes the beauty and value of exerting one's will for the purpose of enhancing possibilities in one's life and thereby opening up a potential for the future. The celebration of ugliness in art and thus in life serves this unique purpose. Thus the core message that we derive from the tragedy of Prometheus is how could humankind ever flourish and build a whole civilization if Prometheus had not been that type of being "who seeks out suffering" (Nietzsche 2008, 56), dared to steal the fire from gods and give it to human beings?

With this analysis it is understood that the different mode of pessimism that Nietzsche believes to mark ancient Greek culture is not the "sign of decline, decay, degeneration, weary and weak instincts" but rather "an intellectual predilection for the hard, gruesome, evil, problematic aspect of existence, prompted by well-being, by overflowing health,

by the *fullness* of existence” (Nietzsche 2000, “Attempt”, 17, §1). Thus, with Nietzsche we conclude that “the *heroic* person praises his existence through tragedy – to him alone the tragedian offers a draught of this sweetest cruelty” (Nietzsche 2008, 56). With this last note I believe Nietzsche invites us to a slippery ground as ever on which we must reevaluate ugliness and its position in art. This is also an invitation to understand ugliness in brackets and here is the question that Nietzsche leaves us with: Did what we call ugliness today feel like ugliness to the ancient Greek?

References

- Gemes, Ken and Sykes, Chris, 2014. "Nietzsche's Illusion." In *Nietzsche on Art and Life*, edited by Daniel Came, 80-106. Oxford: Oxford University Press.
- Karahan Balya, Gülizar. 2015. "The Relation between Metaphysics and Art in Nietzsche's Philosophy." PhD diss., Middle East Technical University.
- Nietzsche, Friedrich. 1967. *The Will to Power*. Translated by Walter Kaufmann and R. J. Hollingdale. New York: Random House.
- Nietzsche, Friedrich. 2000. *The Birth of Tragedy*. In *Basic Writings of Nietzsche*. Translated by Walter Kaufmann, 1-144. New York: The Modern Library.
- Nietzsche, Friedrich. 2008. *Twilight of the Idols*. Translated by Duncan Large. Oxford, New York: Oxford University Press.
- Nietzsche, Friedrich. 2009. "On Schopenhauer." In *Writings from the Early Notebooks*. Edited by Raymond Geuss and Alexander Nehamas, translated by Ladislaus Löb, 1-8. Cambridge: Cambridge University Press.
- Porter, James I. 2000. *The Invention of Dionysus: An Essay on The Birth of Tragedy*. Stanford: Stanford University Press.

Notes

[1] References to Nietzsche's *The Birth of Tragedy* are given both in page numbers and section numbers, followed by each other (83 denotes the page number and §12 denotes the section number in this case).

[2] References to Nietzsche's *The Will to Power* are given both in page numbers and note numbers, followed by each other (452-3 denotes the page number and §853 III denotes the note number in this case).

[3] References to Nietzsche's second preface to *The Birth of Tragedy* titled "Attempt at a Self-Criticism" are given both in page numbers and section numbers, followed by each other (21 denotes the page number and §4 denotes the section number in this case). In order to distinguish references to this text from those to *The Birth of Tragedy*, the word "Attempt" is added to the in-text citations each time.

[4] The elaboration on Nietzsche's conception of "pessimism of strength" in this section is based on my unpublished dissertation titled "The Relation between Metaphysics and Art in Nietzsche's Philosophy". For an extended discussion of the topic, please refer to Chapter 5, *Artistic Way of Confronting Reality* of the dissertation (Karahan Balya 2015, 138-146).

[5] Nietzsche's proximity to the philosophy of Schopenhauer is a topic that is much explored especially in the recent scholarship. Although it has long been assumed that Nietzsche was highly influenced by Schopenhauer, followed his views in his early years and the distancing from Schopenhauer is only characteristic of the late Nietzsche, there are studies in recent scholarship which argue to the contrary that even Nietzsche's early texts are home to criticism directed towards Schopenhauerian philosophy and early Nietzsche too endeavored to distance his thoughts from those of Schopenhauer. The second preface titled "Attempt at a Self-Criticism" that Nietzsche wrote for *The Birth of Tragedy* in 1886 and particularly his early unpublished essay "On Schopenhauer" dating back to 1867/8 are the bases for this recently awakening scholarship. For further reference see Nietzsche 2009, Porter 2000 and Gemes and Sykes 2014.

[6] The following quote from *Twilight of the Idols* clearly manifests this view of Nietzsche's: "indeed there have been philosophers who have given it this meaning: 'freeing oneself from the will' was what Schopenhauer taught as the overall purpose of art, 'fostering a mood of resignation' was what he admired as the great benefit of tragedy.—But this, as I have already indicated, is a pessimist's perspective and an 'evil eye'" (Nietzsche 2008, 55).

SİSTEM ESTETİĞİNDEN GÜNDELİK YAŞAMA BAKMAK

KEREM OZAN BAYRAKTAR

Estetik, ağırlıklı olarak insanın sanat bağlamında gerçekleştirdiği çeşitli yapıntı nesnelere ve edimlerini ayrıca insanın doğa karşısındaki duyumunun yapısını konu alan felsefenin bir dalıdır. Teorik olarak felsefenin konusu olabilen her şey onun bir alt dalı olarak estetiğin de konusu olabilmektedir. Estetik ağırlıklı olarak sanat ve doğa üzerinden tariflendiğinden, gündelik yaşamın ve “sıradan olanın” estetik boyutu bu alanların gölgesinde kalmaktadır. Diğer yandan mevcut “gündelik yaşam estetiği” tartışmaları ise estetiğe genellikle bedensel deneyimler ve haz meselesi üzerinden yaklaşmaktadır. Çağdaş sanatın odağındaki estetik meselelerle kıyaslandıklarında bu bakış açısının, geleneksel bir noktada kaldığı söylenebilir. Bu metin, gündelik yaşam ve estetik arasında Sistem Estetiği özelinde yeni bir köprü kurmayı amaçlamaktadır. Estetik, gündelik yaşamın sıradan olayları da dahil olmak üzere her türden *yapıp-etmelerin* sonucu olarak ortaya çıkabilir ve bu bağlamda gündelik estetik, haz odaklı değil, bilgi ve işlev üzerinden de kurulabilir. Çeşitli sanat kuramlarının gündelik estetik içinde de karşılıkları bulunabilir ve Sistem Estetiği bunlardan birisidir.

Sistem Estetiği'nin temellerini oluşturan Sistem Teorisi disiplinler-ötesi bir alandır. Her teori şu ya da bu türden özerk bir sistem hakkında-

ki bir takım teoremlerden oluşur. Öte yandan Sistem Teorisi, bu türden özerk bir sistemi değil, özerk bir sistemden diğer bir özerk sisteme değişmeden aynı kalan yapısal ilişkileri anlatan teoremlerden oluşur. Her bir sistemin kendine has özellikleri olmasına karşın, tüm sistemleri tanımlamak için aynı terminolojiler kullanılır. Örneğin bir sistemin karmaşıklığından, çevresiyle ilişkisinden ya da geri bildirim döngülerinden söz edildiğinde tüm sistemlerde olan çeşitli niteliklerinden söz edilmektedir.

Gündelik yaşamdaki Sistem Estetiği nesnelere ve bu nesnelere yargılanmasına dayanmaz. Bu estetik, nesnelere birbirleriyle etkileşimi, ilişkileri ve işlevleriyle ilgilendirir. Sistemlerin gözlemciler tarafından farkına varılabilecek, işaretlenebilecek belirli işlevleri vardır. Örneğin bir çorap çekmesindeki çoraplar, bir çoraplar kümesi olmasına karşın bir sistem değildir çünkü çorapların birlikteliği (bir fizik terimi olarak) bir "iş" ortaya koymaz.^[1] Sistemler ise bir şehir olsun, bir ağaç, bir dil ya da bir canlı hücre olsun, bir takım "işler" gerçekleştirirler. Gündelik yaşamdaki olayların estetikten uzak görülmesindeki önyargı da bu işlev kavramından kaynaklanmaktadır. Sanat yapıtlarının sadece kendilerine dönük işlevleri olduğu yönündeki geleneksel Kant yorumlamaları bunun ana nedenlerinden birisidir. Buna karşın işlevin kendisi mimarlık ya da İşlevsel Estetik Kuramında olduğu gibi bizzat estetiğin alanına girebilir. Sistem Estetiği de sistemlerin işlevlerini estetiğe dahil eden kuramlardan birisidir.

Sistem Estetiği, ilişkilere yönelik bir kuram olduğundan statik nesnelere çok "olaylara" odaklanır. Bu nedenle gündelik yaşama da Sistem Estetiğinden bakmak, "olay tabanlı" yaklaşımı gerektirmektedir. Yani nesnelere kendilerinin estetiği değil, nesnelere arası (ki bu nesnelere de olaylarla açıklanabilir) ilişkilerin estetiği söz konusu olmaktadır.

Bu bağlamda, öncelikle Sistem Estetiğinin genel yapısı, günümüz sanatındaki yeri ve gündelik estetik bağlamında nasıl kullanılacağı çeşitli örneklerle açıklanacaktır.

Sistem Estetiği

“(...) tecrübe eden, çevresine tepki veren, statik olmayan bir şey yap (...)

(...) determinist olmayan, her zaman farklı gözükken, şeklin kesin bir biçimde tahmin edilemediği bir şey yap (...)

(...) çevrenin asistanlığı olmadan ‘performans’ yapamayan bir şey yap (...)”

-Hans Haacke (Grasskamp, Nesbit ve Bird 2004, 102)

1960’lar ve 1970’lerin başlarında Biçimcilik karşıtı sanat hareketleri temel olarak sanat nesnesinin mevcut kategorizasyonlarından ve sanata yönelik önyargılardan uzak, görselliği arka plana iten, nesneye değil olaya, bağlama ve kavrama vurgu yapan yapıtlar ortaya koymuştur. Kökenleri Marcel Duchamp’a kadar geri götürülebilecek tüm bu hareketler, yeni bir nesne varyasyonu ortaya koymaktansa, nesnenin ve sanatın ne olduğunu sorgulayarak, sanat yapıtlarının üretim süreçlerine, kurumsal ilişkilerine ve "sanat" kavramıyla olan bağlarına odaklanmış ve bu sorgulamaları bizzat yapıtın parçası haline getirerek sunmuştur. Yapıt artık, mekandan ve bağlamdan bağımsız, kendi kendine varolan otonom bir nesne olarak değil, belirli bir mekanda ve zamanda sunulurken sanat olma bağlamını üzerinde taşıyan, içinde bulunduğu kültürle doğrudan ilişkilenen, sadece duyuşsal olarak değil, sosyal ve kuramsal bağlamlarıyla birlikte kavranabilecek bir nitelik kazanmıştır. Bir yapıtın geçmişte dışsal olarak görülen farklı özelliklerini (örneğin sanatçının performatif durumları, resmin maddeselliği, resmin içinde sunulduğu mekânıyla ilişkisi vb.)

bugün yapıtın kendi yapısında bulundurması, sanatın 20. Yüzyıldaki dşünsel gelişiminin temel belirleyicisidir.

Jack Burnham'ın, Claude Shannon'ın "Enformasyon Teorisi", Norbert Wiener'in "Sibernetik Teorisi", Ludwig von Bertalanffy'ın "Genel Sistem Teorisi"nden etkilenerek, özellikle Hans Haacke'nin yapıtlarıyla biçimlendirdiği "Sistem Estetiği", Sistem Sanatının temellerini oluşturmaktadır. "Geçiciliğe", "sürece" ve "gerçek zamanlı bir sanata" vurgu yapan düşünür, sanatta, siyasette ve teknolojiye "şeylerin değil", "şeylerin nasıl yapıldığının" (Burnham 1968) önemli olduğu, "nesne odaklı bir kültürden sistem odaklı bir kültüre" geçiş yaptığımızı belirtmiştir. Burnham'a göre sanat iletişim akışı içindeki *geçici olaylar* üzerine kuruludur, geleneksel anlamdaki *kalıcı nesnelere* üzerine değil (Burnham 1968).

"Sistem" terimi formel bilimler ve doğa bilimlerinin temel terimlerinden biridir. Bu nedenle düşüncenin her alanında genel olarak da tüm yapıtlar için kullanılabilecek olsa da Sistem Sanatı içinde özel bir anlamı ve kullanımı bulunmaktadır. Haacke, "sistem" teriminin değişim ve geri bildirim içeren, statik olmayan, enerji, malzeme veya bilgi aktarımı gerçekleştiren çalışmalar için kullanılmasının uygun olduğunu belirtmiştir (Grasskamp, Nesbit ve Bird 2004, 79).

Hans Haacke'nin *Yoğuşma Küpü* erken dönem Sistem Sanatının belirgin yapıtlarından biri olarak, bu yaklaşımın çeşitli boyutlarını gösterir. *Yoğuşma Küpü* "dinamiktir", dolayısıyla niteliksel özellikleri her an farklılaşmaktadır, yani "gerçek-zamanlı" olarak değişmektedir. İzleyicilerin mekandaki yoğunluklarına göre suyun buharlaşması artmakta ya da azalmaktadır. Bu anlamda izleyicinin estetik yargıları değil, fiziksel varlığı bu çalışma için önem taşır. İzleyicinin çalışmayı güzel ya da çirkin bulmasındaki ölçütler çalışmanın yapısını etkilemez çünkü o tip bir algıya yönelik olarak inşa edilmemiştir. Estetik, şekilsel özelliklerden değil, buharlaşma, denge, değişim ya da geri bildirim gibi özelliklere dayanan çalışmanın işlevsel doğasının bir sonucudur.



Resim 1: Hans Haacke, "Yoğuşma Küpü", 1965 (2006)

Günümüz Sanatında Sistem Estetiği

"Bir sistem, insanları, fikirleri, mesajları, atmosferik durumları, güç kaynaklarını vb. içerebilir. Sanatçı ise hedefler, sınırlar, yapı, girdi, çıktı ve bunlarla ilgili etkinlikleri, sistemin içinde ve dışında göz önünde bulunduran bir perspektifçi konumundadır. Bir nesnenin sınırları ve şekli hemen hemen her zaman sınırlıyken, sistem zaman ve mekân içinde değiştirilebilir" (Burnham, 1969).

Günümüz sanatı, 1960 sonrası bir çok sanatsal üretim pratiğini ve düşünceyi bünyesinde barındıran melez bir görünüm sergilemektedir.

Sistemik bakış açısını barındıran yapıtların geçmiş Sistem Sanatı çalışmalarından farklarından birisi bu melezlik ve karmaşıklık seviyesinin arttığı, tek bir sistemin değil bir çoğunun iç içe girdiği bir yapıyı kurmalarıdır.



Resim 2: Pierre Huyghe, UUmwelt, 2019, Serpentine Gallery

Pierre Huyghe'un çalışmaları Sistem Estetiği'nin çağdaş örnekleri olarak değerlendirilebilir. Sanatçının 2018 yılında Londra bulunan Serpentine Galeri'de gerçekleştirdiği "UUmwelt" isimli sergi birbirinin içine geçen çok sayıda sistemden oluşur. Çalışmada bir takım imgeleri hayal etmeleri söylenen insanların o esnada beyin dalgaları kaydedilmiştir. Beyin dalgalarını yorumlayıp imgeleri yeniden üretmeye çalışan yapay zeka yazılımlarının ürettikleri görüntüler sergide ekranlardan yansımakta ve bu dalgalara göre oluşturulan kokular mekana yayılmaktadır. Sergideki izleyiciler ve ortamın ışığı gibi etmenler bu görüntüleri yeniden değiştirmekte, hayalin, makinanın ve mekanın etkileriyle, bir takım tanıdık imgeleri andıran ama tam olarak da ne oldukları belli olmayan melez

imgeler oluşmaktadır. Sergide ayrıca sinekler yaşamakta, sık sık ekranların ışığına yönelip üzerlerinde gezmektedir.

Huyghe'un çalışmalarını geçmiş sistem sanatı çalışmalarından ayıran önemli özelliklerden bir tanesi imgeler, nesnelere, olaylar ve hatta canlılar arasında hiyerarşi kurmayan, kültür ve materyal katmanlarının iç içe geçtiği sistemler kurmasıdır.

Sanat ve Gündelik Estetik

Gündelik yaşama Sistem Estetiği'nin çerçevesinden bakmanın temel amacı, başlangıçta sanat amacıyla yapılmayan olaylara, sanat ve estetiğin -özellikle de sistem sanatı ve estetiğinin- açtığı olanaklar dahilinde yaklaşmak, benzer meseleleri farklı alanlarda keşfetmek ve yeni söylem olanakları yaratmaktır.

Estetiği sanatın dışındaki bir alanda konumlandırmak, sanat dünyasının yarattığı birtakım bariyerleri de aşmaya yardımcı olmaktadır. Sanat dünyası, tüm kavramsal hareketlere karşın nesneyi ve sanatçıyı tüketim kültürü içerisinde fetişleştirmeye meyillidir. John Dewey, bir sanat nesnesinin klasik statüsüne eriştiğinde, ortaya çıktığı insani koşullardan bir şekilde izole olduğunu; sanat gerçekliği içinde yapıtın etrafına bir duvarın örüldüğünü belirtir (Dewey 1958, 3). Dewey'in değindiği problem sanattan öte, sanatın içinde bulunduğu iletişim sistemlerinin bir sonucudur. Sanatçılar çok uzun zamandır gündelik yaşamın içinde çalışan veya doğrudan ondan beslenen çalışmalar üretmişlerdir. Buna karşın üretilenlerin sanat dünyası içinde yer alma tarzları, tüm sanat tarihi ve eleştiriye rağmen idealleştirilmiş sanat nesnelere şekindedir. Sistem Estetiği açısından bu mesele ele alındığında sanatı işaret eden fiziksel nesnelere enerji ve madde ilişkileri anlamında da duvarla çevrili olduğu görülür. Yuriko Saito müzelerin, konser salonlarının ya da sinemaların kapalı ortamında sanatın değişimden bağımsız bir biçimde deneyimlendiğini belirtir:

Bu yüzden Cezanne'in Mt.Sainte-Victoire'sına yaz ya da kışın ortasında, yağmur fırtınası sırasında veya güneşli bir gökyüzü altında ya da öğle vakti veya gece bakıp bakmamam farketmez. Oysaki bu koşullar aktüel Sainte-Victoire dağına bakarken büyük fark yaratmaktadır (Saito 2010, 36).

Saito'nun eleştirisi şüphesiz belirli tipteki sanat eserleri için geçerlidir. Örneğin arazi sanatı ya da kamusal heykeller buna benzer engelleri aşmak için üretilmiş çalışmalardır. Malzemeler, mevsimlerden ve küçük ölçekli çevre koşullarından doğrudan etkilenirler. Çalışmaların çevre koşullarından etkilenmeleri sanatçıların amaçladığı durumlar da olabilir. Fluxus gibi hareketler ise geçiciliği ve değişimi doğrudan talep etmiştir. Bu nedenle gündelik edimler ve sıradan olayların 1960 sonrası sanatla olan bağları daha güçlüdür.

Gündelik olaylar, genelde sıradan olduğu için fiziksel ve entelektüel bir korumayı gerektirmez. Temel işlevleri en başında sanatsal iletişim olmadığından özel bir auraya da sahip değillerdir. Onlara estetik açıdan yaklaşırken nesneyi baz alan biçimci estetik görüşler yerine, gelip geçici doğalarına odaklanan bir estetik anlayış da bu korumacı tavırlara bir alternatif sunar.

Gündelik Estetiği Fark Etmek

Gündelik estetiğin kavranması tüm estetik alanlarda olduğu gibi bir farkındalığı gerektirmektedir. Sanat yapıtlarında bu farkındalığı sağlamak için sanat sistemi içerisinde çok fazla öge bulunur. Resim çerçeveleri, fotoğraflar, galeri mekanları, müzeler, sinema salonları, kitaplar vb. belirli nesnelere odaklanması amacıyla fiziksel ve kültürel alanlar sunarlar. Böylece çerçevenin içindeki şey (bu kavramsal bir çerçevedir) sanat nesnesi olarak, dışındaki ise sanat nesnesi olmayan diğer her şey olarak görünür.

“...Farklılığın bu işaretleri olmadan dünya olduğu gibi olurdu. Ancak “orada bir yerdeki” gerçeklik, kurgusal gerçeklikten ayrıştığında, bir perspektifin bir tarafı gözlemlenebilir.” (Luhmann 2000, 149-150)

Bir dünyadan söz edilebilmesi için o dünyanın dışında başka bir gerçekliğin daha olması gerekmektedir. Bu gerçeklik sıradan evren ya da sanat dünyası olabilir. Sıradan dünyadaki olgulara sanatın, felsefenin ya da bilimin gözlüğüyle bakabilmek bu alanlardan daha önceden edinilmiş bilgiler sayesinde. Diğer yandan, bu bilgilerin bu alanlara doğrudan içkin olduklarını öne sürmek mümkün değildir. Burada daha çok bir ortaklık söz konusudur. Sanat ya da gündelik yaşam olsun, bir gerçeklik, kavramsal bir çerçeve ile farklı bir şekilde deneyimlenebilmektedir.

Denize bakıldığında akla bir Turner resminin gelmesi, Turner’ın resmini bilmiş olmaktan kaynaklanmaktadır. Bu durum tersine de işleyebilir. İlk kez bir Turner resmi gören birisi daha önce karşılaştığı bir deniz manzarasına ilişkin durumları bu resimle ilişkilendirebilir. Dolayısıyla estetik ne resme ne de denize içkindir; izleyicinin dünyayla kurduğu bağda, sanatta ya da başka bir dünyada ortaya çıkar. Bir gözlemci bir otoparkın boşluğunda uzunca yükselen bir duvarın estetik özelliklerinden etkilenebilir ve bu tür bir etkilenmeyi soyut dışavurumculuktan öğrenmiş olabilir. Sokaktaki çöplerin dağılımından etkilenmek, iş makinelerini seyre dalmak, bahçıvanın ağaçları budamasını ya da aşçının yemek yapışını performans inceliğinde izlemek, kitapları minimalist yapıt edasıyla yan yana dizmek, benzer özelliklere sahiptir. Tüm bunlar dış dünyaya bakışımızın biçiminin inceltilmesi ve bir farkındalığın kazanılmasıyla mümkündür.

Sanatın bu tür bir konsantrasyonu sağlayacak çok sayıda çerçevesine rağmen gündelik yaşamda bunlar çok azdır. Farkındalığı sağlayacak yoğunluğun seviyesi ise izleyiciye bağlıdır. Tek bir nesne yerine ilişkilere odaklanmak bu çerçeveyi geniş tutmaya yaramaktadır. Örneğin masanın üzerindeki bir kalem masanın karmaşıklığı içinde kaybolabilir. Buna kar-

şın, masanın üzerindeki kalemin de dahil olduğu karmaşık örüntünün kendisi, bir hiyerarşi arayışına girmeyen bir izleyici için belirli bir estetik sunabilir.

Bütün sistemler, en belirgin olanları dahi, gözlemcinin deneyimlediği olguyu veya yaşadığı bir olayı anlamlandırmasını gerektirir. Bu durum esasen insanın kavrama yetisi tarafından kavranabilen ve bir temsil aracılığıyla temsil edilebilen her türden olgu veya yaşantı için geçerlidir. Örneğin bitkilerin fotosentez olarak tanımlanan aktiviteleri yapması olgusal bir gerçekliktir. Buna karşın, bitkilerin bu aktivitelerinin fotosentez olarak *tanımlanması*, canlılığının neden sonuç ilişkileri içinde *açıklanması* ve bitkideki her türden değişimin bir sistem olarak *algılanması* bütünüyle insanın kavrama yetisi ve kavradığını temsil etme yetisine özgüdür. Biyoloji biliminin dile getirdiği olguları belirli bir terim düzeni yoluyla sistimli bir şekilde temsil etmesinin nedeni bu kavrama yetisi yani anlamlandırmalardır. Bitki biyoloji olmasa da bu aktiviteyi yapacaktır, buna karşın biyoloji bu aktiviteyi tanımlamaya, ilişki ağlarını kavramaya ve biyologun kavradığı olguyu temsil etmesine olanak sağlar. Gündelik yaşamın sıradan olayları ya da henüz sanat bağlamında anlamlandırılmamış basit nesnelere de estetiğin kavranması süreci benzerdir. Olaylar bir gözlemci onları gözlemlemese de var olmaya devam etmektedir. Ancak o olayların bir estetik çerçevesinde değerlendirilmesi, gözlemcinin farkındalığını ve olaylar arasında tutarlı ilişkiler kuracak anlamlandırmalarını gerektirir.

Gündelik Yaşamın Sistemik Estetiği: Çamaşır Yıkamak ve Çiçek Sulamak

“Arabanıza bir hayvan adı verebilirsiniz, hatta onu bir canlı olarak düşünebilirsiniz; ancak araba nasıl işliyorsa, arabanın adı ve varsayılan “ruhu” olsun veya olmasın yine öyle işleme devam edecektir. Önemli olan onu yürüten mekanik yapıdır. Arabanın adı veya ruhu, her ne kadar sizin onunla daha sıcak bir bağ kurmanıza yardımcı olsa da, mekanik yapısı

üzerinde bir etki yaratmaz. Sevilen arabalar için durum ne ise, biçimsel hesaplar için de odur.”

- Douglas Hofstadter (Nagel, Ernest ve Newman 2008, 54)

Çamaşır yıkamak çok sıradan oluşuyla ve genelde seilmeyen bir ev işi olmasıyla gündelik yaşam estetiğinde üzerinde sık durulan bir konulardan biridir. Yuriko Saito, bu konuyu kitabında derinlemesine incelemiştir. Bu tür etkinliklerin estetik ile olan ilişkisi genelde yapılan işten alınan haz üzerinden kurulmaktadır. Çamaşır yıkamak, temizlik, düzen, bedensel görünüm, koku, ve renk vb. duyu içerikleriyle doğrudan ilişkili olduğundan estetiğin geleneksel meseleleriyle de ilişki kurmaktadır. Glenn ve Carlson gündelik estetik tartışmalarında fonksiyona çok az önem verildiğini, konunun genellikle bedensel duyumlar çerçevesinde tartışıldığını belirtir (Glenn ve Carlson 2008, 189-193).

Sistem Estetiği bu bağlamda İşlevselci Estetiğe daha yakındır. İşlev en azından iki durum arasındaki faaliyeti açıkladığından, sistem estetiğinin koşulu olan zaman boyutunu da barındırır. Bu nedenle sürekli ve değişmez bir nesne fikri yerine, dinamik bir olay esas alınır. Bu anlamda olaylar değerlendirilirken de nesneye ve olayın bileşenlerine değil, bileşenlerin etkileşimine, yani sürece odaklanılır. Nasıl ki Sistem Estetiği sanatı tensel olanın ötesindeki ilişkilerde ele alıyorsa, gündelik yaşamın Sistem Estetiği de bu şekilcilik karşıtı yapıyı sürdürebilir.

Çamaşır yıkamak bir sistem bileşenleri olarak çamaşır makinesini, çamaşır yıkayan kişiyi ya da kişileri, çeşitli kimyasalları, suyu ve tüm bunların etkileşiminin içerir. Çamaşır yıkama birçok materyalden meydana gelen bir organizasyonu barındırır. Bu organizasyon, yıkama işlevini, materyallerin yalnızca belirli bir formda bir araya gelişiyle gerçekleştirebilir. Bu form, sistemin yerine getirdiği işlevi olarak tanımlanabilir. Diğer bir deyişle bir sistem, başka zaman-mekânlarda başka materyallerin bir araya gelişiyle aynı işlevi yerine getirebilir ya da yineleyebilir. Yani

sistemin formu doğrudan malzemelere bağımlı değildir. Örneğin çamaşır makinası olmadan da çamaşır yıkanabilir.

Makine tek başına otonom bir sistem olarak görülebilecek olsa da çeşitli işlevlerini gerçekleştirmek için onu yöneten bir “operatöre” ihtiyaç duyar. Çamaşır makinesi ve operatörün bir arada ele alındığı bir sistem daha karmaşık ve dinamik özellikler sunacaktır. Fiziksel nesnelere tek başlarına bir sistemi meydana getiremezler, birbirleriyle ilişki içindeki öğelerin oluşması gereklidir. Bu ilişkiler ve öğeler (öğelerin statik noktalar değil, olaylar olduğu tekrar hatırlanmalıdır) belirli düzenlerde ve düzeylerde yer alır. Bu nedenle çamaşır yıkamanın bir sistem olarak kavranması bu dinamik olaylara odaklanmayı gerektirir. Yıkama örneğinde bu olaylar, makinenin taşıma kapasitesine uygun çamaşırların seçimi ile başlar. Seçme işleminin olduğu her yerde estetik meseleler de devreye girmektedir. Form ilişkileri, işaretlenmiş alanın dışında bırakılanlar ve içeride olanlardan oluşmaktadır. Sanat yapıtlarında bu ilişkiler oldukça görünürdür. Örneğin bir yapıt için “şu şekilde de yapılabilirdi” veya “şöyle yapılırdı” nasıl olurdu tarzında potansiyel formlar sık sık dile getirilir.

Bu türden seçimler sistemin her seviyesinde mevcuttur: Ne tür çamaşırların yıkanacağı, makinenin hangi seçenekte çalıştırılacağı, kimyasalların miktarı, motorun devir hızı, kurutmanın nerede gerçekleşeceği vb.[2]

Çamaşır makinesine koyulan kimyasallar ve çamaşırın yıkanması sonucu oluşan atık su, tipik bir girdi-çıkı işlemidir. Bu girdi-çıkı işlemi çamaşır yıkamayı temiz su ağlarının, kanalizasyonun ve motorun çalışması için gerekli olan elektrik ağının var olduğu daha büyük bir sistemin parçası kılar. Sistem, çevreden kimyasallar, elektrik enerjisi ve su alır, kendi iç fonksiyonlarına göre bir işlem gerçekleştirerek atık olarak düzensiz ısı, gürültü ve kirli su bırakır. Diğer yandan sürekli olarak kirle-

nen ve yeniden temizlenen çamaşırlar da geri bildirim döngülerinin parçasıdır.

Bir sistemin işlevini yerine getirmesi için her zaman bir girdiye ihtiyacı vardır, kendi kendine bir çıktı veremez. Alınan kaynakların spesifik şekillerde farklı aşamalara tabi tutulması yıkama işlevini yerine getirir. Herhangi bir işlevin yerine getirilmesi için tüm parçaların bir bütün olarak, birlikte çalışması gerekir.

Doğadaki ekolojik sistemler ya da sosyal sistemler gibi açık yapılar ise, çamaşır yıkama süreci gibi işlemezler. Karmaşık ve açık sistemler, mekanik bir ardışıklık içermez. Etkileşim çoğu zaman simültane bir şekilde çok sayıda kaynağın işlenmesiyle birlikte gerçekleşir.

Bu anlamda çiçek sulamak, çamaşır yıkamaya kıyasla daha karmaşık ve çevresiyle doğrudan etkileşimde bulunan bir sistem olarak incelenebilir. Bitkiler canlılıklarını sürdürmek için o anki koşullara göre çevre kaynaklarını dinamik bir biçimde kullanırlar ve entropiye geçici bir süre direnirler. Bitkilerin yer aldıkları koşullar oldukça değişken olduğundan davranışlarını bütünüyle öngörmek de olanaksızdır.

Saksıdaki bir bitki çeşitli kaynakların kullanımını açısından insanla karşılıklı bir yaşam sürdürür. Bitki, insan merkezli bakış açısından besin ya da geleneksel anlamda estetik değer üretirken, insan bunun karşılığında bitkiye su ve besin sağlar.

Bitkinin, ona bakan insanla ilişkisi bağlamında mekanik etki ve tepki, çamaşır yıkamaya nazaran oldukça düşüktür. Hava şartları sürekli değiştiğinden ve bitki sürekli büyüdüğünden önceden planlama her zaman verimli değildir. Bu nedenle çiçek sulayan insanlar sıklıkla bitkiyi ve toprağın nemini gözlemleyerek bu işi yaparlar. Bu gözleme bitki-insan-sulama sisteminde bir tür geri bildirim mekanizmasıdır: Toprak ıslaksa sulama yapılmaz, toprak kurumuşsa sulama yapılır vb. Tecrübeli bitki yetiştiricileri bitkiyi, toprağın geçirgenliği, nem, rüzgar, bitkinin konumu,

suyun sertliği, mevsim ve ışığın açısı gibi başka birçok faktörü de göz önünde bulundurarak gözlemlemektedir.. Bonsai gibi bazı bitkilerin çok spesifik ihtiyaçları vardır ve sulama büyük bir hassasiyet gerektirir. Bu spesifik bakım gereksinimleri öyle ustalık gerektirir ki bonsai yetiştiriciliğinde olduğu gibi geleneksel bir sanat haline dönüşmüştür.

Sonuç

Bir bitkinin sulanmasındaki ya da çamaşır yıkamadaki işlevsel ağları görmek ne tür bir estetik sunar? Yapıntı ve doğal ayrımları bir yana bırakılırsa, bu durum yağmurun neden ve nasıl yağdığı ile ilgilenmeye ne kadar benzemektedir? Yağmurun ne tür işlemler sonucu yağdığından etkilenmek, yağmur yağışı sırasında duyulan bedensel etkilerle aynı şey değildir (diğer yandan bu etkilere engel de değildir). Bir olayın çalışma mekanizmasını kavramak da birtakım bedensel etkilere ya da olumsuz hislere neden olabilir. Çamaşır yıkamak, kişiyi yağmura maruz kalmak gibi etkilemeyebilir. Buna karşın, sürekli yağmur alan tropik bir bölgedeki bir birey için yağmur, çamaşır yıkamak kadar itici olabilir.

Gündelik estetik yaşam kişiye, coğrafyaya ve sosyal koşullara göre değişkenlik gösterir. Bu nedenle bir zorunluluk veya kriter barındırmaz. Fakat yaşamın tümüne yayılmış benzer örüntüler olduğunu, bu örüntülerin kişilerin olayları kavrama şekliyle doğrudan ilintili olduğunu da belirtmek gerekir. Belirli bir görme biçimiyle gündelik olaylar ya da sanat nesneleri arasında estetik açısından bir ayrıma gitmeyen bir inceliğe erişmek mümkündür. Sistem Estetiği bu farkındalığı sağlayacak modellerden birisidir ve sanatın dışındaki alanlarda da kullanışlı bir çerçeve sunar.

Bu makalede sistemlerin genel özelliklerine, Sistem Estetiği'nin ana hatlarına ve gündelik yaşamda sistemleri farketmenin olanaklarına değinilmiştir. Sistemik yaklaşım türü ne olursa olsun herhangi bir karmaşık fenomeni inceleyebilir ve incelemelerini her türden nesne ile sunabilir.

Estetiğe, özgün nesnelere, malzemelere ve yöntemlere kurulmuş hiyerarşiler yerine, "ilişki biçimlerinin" her alana özgü olan doğasının kavramasına yönelik bir etkinlik olarak yaklaşmak mümkündür.

Kaynakça

- Burnham, Jack. 1968. "Systems esthetics." *Artforum* 7, no. 1: 30-35.
- Burnham, Jack. 1969. "Real time systems." *Artforum* 8, no. 1: 49-55.
- Dewey, John. 2005. *Art as Experience*. Penguin.
- Grasskamp, Walter, Molly Nesbit, and Jon Bird. 2004. *Hans Haacke*. London: Phaidon.
- Luhmann, Niklas. 2000. *Art as a Social System*. Stanford University Press.
- Nagel, Ernest, and James R. Newman. 2008. *Gödel Kanıtlaması*. Çev. Bülent Gözkan, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Parsons, Glenn, and Allen Carlson. 2008. *Functional Beauty*. Oxford University Press.
- Saito, Yuriko. 2007. *Everyday Aesthetics*. Oxford University Press on Demand.

Notlar

[1] Buna karşın doğal sistemlerle, yapını sistemlerin işlevleri arasında farklılıklar bulunduğu öne sürülebilir. Örneğin bitkilerin gerçekleştirdiği fotosentez, herhangi bir sanat yapıtının işlevi ile benzer türden değildir. İlkinde doğal ve nedensel olarak birbirlerine bağlanmış olaylar söz konusudur. İkincisinde ise yapay ve insanların uzlaşımına dayalı kültürel olaylar vardır.

[2] Buna benzer durumlar estetikten uzak ve aşırı teknik görünebilir. Oysaki aynı süreçler fotoğraf sanatı içinde tartışıldığında bakış açısı bir anda değişir. Bunun nedeni tamamen alışkanlıklardan ileri gelmektedir.

SANATIN FELSEFİ VE ELEŞTİREL ÖZÜ

AHMET FEYZİ KORUR

Geçtiğimiz birkaç on yıla damgasını vuran sanatın sonu, ölümü tartışmalarını gündeme getiren Amerikalı felsefeci ve eleştirmen Arthur C. Danto (1997) ve yine Amerikalı sanat tarihçi ve eleştirmen Donald B. Kuspit'e (2014) göre, sanat 20. yüzyılın başlarında Dadaist nesnelere getiren avant-garde dalga üzerinde ilk kez Avrupa'da gerçekliğin kısıpına vurmuştur. İkinci avangart dalga kavramsallaşmış sanatı Pop koliler içinde Amerika sahillerine getirip bıraktığında ise sanat ruhunu, özünü çoktan teslim etmiştir. Ancak bu sonlanmayı iki düşünür farklı yorumlar ve niteler. Danto'ya (1964) göre, ölümüyle duyular dünyasından ebediyete, idealar dünyasına intikal eden sanatın üzerinden artık biz geride kalanların (sanatçıların, izleyicilerin, sanatseverlerin) hükmü kalkmış ve sanatın gerçek, ebedi, algı-üstü özü, ideası, ruhu tikel tezahürlerinden sıyrılmış çıplak haliyle, Platon'dan günümüze sonsuz idealar, kavramlar dünyasının hâkimi felsefecinin huzuruna çıkmıştır. Öbür taraftan, Kuspit'e (2000) göre minimalist sanatta fiziksel olanın, kavramsal sanatta ise ideanın, kavramın yüceltilmesiyle sonuçlanan bu süreci Danto'nun düşündüğü gibi sanatın özüne ilişkin yüksek, felsefi bir bilinçliliğe evirilen teleolojik bir süreç değil, düpedüz bir çürüme, bozulma olarak görür. "Sanat estetik ve varoluşsal özünü Kavramsalcı madde ve Minimalist benlik

yitimi vasıtasıyla kaybeder.” (Kuspit, 2012, s. 59) Günümüzde felsefenin sanata aşırı ilgisinin ve buna paralel olarak da sanatın teorikleşmesinin bir nedeni sanatın artık tercüme edilebilir ve popüler olma arzusu olabilir. Sanatın felsefe tarafından hayata döndürülüşünün ve yeniden ayrıcalıklı kılınışının ironik yanı, felsefenin bunu tam da sanatın popüler pratikle kaynaştığı, sıradanın içine gömüldüğü; herhangi bir gizli, kutsal, mitolojik, ruhsal ya da yüce bir değere sahip olmadığını ifşa ettiği dönemde yapmasıdır. Kuspit’e (2000) göre felsefenin kendisini sanatla uzlaştırmak için izlediği strateji gerçek tikel pratiği göz ardı eder ve sanatı ‘yücelik’ düzleminde genelleştirir. Bu bir yandan sıradanla kaynaşan sanatı yükseltirken, diğer yandan felsefenin düşmüş durumunu, yani kendi ihtirası için çok aşağılardaki nesnelere uzanma ihtiyacında olduğu gerçeğini kendinden gizlemesine yardım eder. Felsefe sanat eserini abartarak onu epistemolojik (Foucault), ontolojik (Danto) bir problem ya da epistemoloji ya da ontoloji probleminin kendisi, zihinsel bir disipline tümüyle tabi bir şey olarak ele alır.

Gerçekliğin Teorisi

Danto’ya (1964) göre izlenimcilik sonrası giderek dış dünyaya benzemekten uzaklaşan sanatı açıklamakta yetersiz kalan Yanılsama Teorisinin (YT) yerini Gerçeklik Teorisi (GT) almıştır. İzlenimcilik-sonrası çalışmalar illüzyonu değil, gerçekliğin kendisini amaçlamaktaydılar. Dolayısıyla Cézanne, Van Gogh, Rouault, Dufy ve Gauguin gibi sanatçıların çalışmaları yanıltmamayı özellikle amaçlayan gayri-taklit (*non-imitation*) eserlerdir. Bu bir bakıma son derece inandırıcı bir sahte paranın üzerine “GEÇERLİ DEĞİLDİR” yazmaya benzer. Sonuçta ortaya çıkan ne sahte ne de gerçek paradır, gerçek nesnelere onların gerçek kopyaları arasında açılmış yeni bir alanı işgal etmektedir. Nitekim Van Gogh’un “Patates Yiyenler” resmi bir gayri-taklit (*non-imitation*) olarak, resmedilen kişiler ya da Platon’un Marangozunun yaptığı yatak kadar gerçektirler. İzlenimcilik-sonrası sanatçılar ontolojide bir zafer kazanmışlardır ve günümüzde

etrafımızdaki sanat eserlerini GT bağlamında anlamız gerekir. Roy Lichtenstein'ın 3-3.5 metre boyutlarında çizgi-roman karelerinin fotoğrafı Steve Canyon tarafından yapılmış muadili çizgi-roman karesinin fotoğrafından; Jasper Johns'un rakam resimleri "gerçek" rakamlardan; Robert Rauschenberg, Claes Oldenburg ve Tracey Emin'in yatakları gerçek yataklardan ayrılamaz.

1960ların ortalarında, Warhol, Rauschenberg, Oldenburg, Lichtenstein ve Jasper Johns gibi sanatçıların bazı kısımları ya da tümü gerçek nesnelere oluşan çalışmaları Gerçeklik Teorisi aracılığıyla Sokratik te-
 orinin dışladığı nesnelere dünyasına tekrar dâhil olduktan sonra sanat ancak kendini tam anlamıyla felsefi düşünümüne vermiştir. Danto'nun gözde örneği Warhol'un Brillo kolilerinin gündeme getirdiği soru şudur: Beni sanat eseri yapan ancak tıpatıp benzerimi sanat-dışı nesnelere dünyasında bırakan şey nedir? "Yerde dizili duran bir seri metal kare bir heykel ya da zemin kaplama; bir grup insana funk dansın öğretildiği bir uygulama sanatsal bir performans ya da sadece bir dans dersi; 300 kiloluk çikolata yığını bir enstelasyon ya da basitçe 300 kiloluk çikolata olabilir" (Danto, 1998, 128). Birbirine tıpa tıp benzeyen bu çiftlerden (*indiscernable pairs*) hangisinin sanat eseri hangisinin sıradan nesne olduğuna bakarak karar vermek imkânsız görünmektedir. İşte bu durum bize şu genel ilkeyi verir: Sanat olmayan herhangi bir şeye yeterince benzeyen bir sanat eseri ya da bir sanat çalışmasına şu ya da bu oranda benzeyen bir gayri-sanat eseri düşünülebilir. O zaman ne sanat eseri olmayabilir? Cevap, buna bakarak karar verilemeyeceğidir. Sanat eserleri sanat eseri olmayan şeylerden fıstık tabağındaki kajular gibi ayıklanamaz. Birbirinin tıpatıp benzeri iki şeyden birisi sanat eseri iken diğeri niçin değil? sorusu sanatsal pratik içinde daha ötesine geçilemeyecek bir sınırı belirler ve bu sınır aynı zamanda algısal olanla kavramsal olanı ayıran sınırdır. Warhol'un marketteki gerçek benzerlerinden bakarak ayırt edilemeyen "sanat eseri" brillo kutularını getirip bıraktığı sınırın ötesinde, algılarıyla sınırlı sıradan izleyiciye yolunu kaybetmemesi için kılavuzluk yapmak üzere kav-

ramsal bilgiyle donanmış felsefeci beklemektedir. Platon'dan bu yana yerel deneyimlerin evrenselleştirilmesine dayanan sanat teorileri 1960'ların çoğulcu ortamında kapsayıcılıklarını ve meşruiyetlerini yitirdikten sonra olup bitenleri anlamak ve açıklamak için yeni bir yaklaşım ve kavrayışa ihtiyaç vardır. Bu 'tarihsel-sonrası' (post-historical) bir kavrayıştır ve elbette tarih sahnesine çıkışı da Danto'nun bu meseleleri ilk formüle etmeye başladığı döneme rastlar. Böylece Danto, aynen Hegel gibi, tarihi cereyan ederken yazabilme ayrıcalığına sahip olmuş biri olarak çıkar karşımıza. Sona eren bir savaşın ardından insanların evlerine, işlerinin başına geri dönmelerine benzer bir biçimde, modernist akımlar göçünün yol açtığı savaşlar sonlandıktan sonra cepheden dönen sanatçıların devam eden çalışmaları tek bir büyük anlatı etrafında toplanamaz. Herkesin farklı yönlerde gittiği yerde artık anlatının işaret ettiği bir yön yoktur. Toptan bir onlar ermiş muradına biz çıkalım kerevetine durumudur söz konusu olan ve bu sanatın sonundan sonra sanat dünyasının halidir. Böylece yaklaşık iki bin yıldır sanatı cepheden cepheye süren felsefenin sanat üzerindeki hâkimiyeti postmodern çoğulculuk ortamında sona erer.

Sanatın elde edebileceği şeylerin içsel bir sınırı vardır –felsefi öz-kavrayış bu sınırın ötesinde yer alır. Sanatın sonunu işaret eden şey [Hegel'de gördüğümüz gibi] sanatın felsefeye dönüşmesi değil, bu noktadan itibaren sanat ve felsefenin ayrı yönlere gitmesidir. Bu görüşe göre sanat kendisini felsefi olarak anlama ihtiyacından özgürleşir ve bu felsefi öz-kavrayışa varıldığında, modernizmin gündemi içinde sanatın kendi felsefesini [kavramını, evrensel tanımını] elde etme arayışı sona erer. Tanımlama görevi felsefeye düşmektedir –ve sanat böylece sanatçılar ve patronları hangi amaçları ya da araçları önemli buluyorlarsa onları takip etmekte özgürdür. Bu noktadan itibaren sanat için içsel herhangi bir tarihsel yön söz konusu değildir ve çoğulculuk koşulunun anlamı da tam olarak budur (134).

Sanat vs. Teori

Kuspit (2000), Danto'nun düşündüğünün tersine günümüzde sanat ve felsefenin hiç olmadığı kadar bütünleştiğini, kaynaştığını söyler. Bu bütünleşme önce kavramsal sanatta, sanatın felsefeye doğru uzanışıyla başlar ve günümüzde de felsefenin toplumsal semiyotikle sanata tamamen ve saldırgan bir biçimde el koymasıyla sonlanır. Sanat ve felsefe artık geçmişte kalmış değer bahşeden bağlamlar olmak bakımından benzerdirler ve bu anlamda birleşmeleri iki zayıf kalastan sağlam bir payanda yapma çabasına benzer. Buna karşın tekrar elde etmek istedikleri kalıcı değer arayışı, özden yoksun günümüz dünyasında olayların akış hızına ve ileriye bakan bilim ve siyasetin bağımsız devinimine uygun değildir. Kullanışsızlıkları içinde kendilerine dönmeye zorlanan sanat ve felsefe gizli gizli hep olageldikleri şeyle, yani hükmetme güçlerinin olmadığı bir gerçekliğe ilişkin tuhaf düşünceler oldukları gerçeğiyle karşı karşıya kalırlar.

Kuspit'e göre günümüzde sözde teorisyenler sanat dünyasına egemendirler ve sanat üzerindeki olumsuz etkileri Greenberg, Rosenberg ve Steinberg gibi elitizm, indirgemecilik ve otoriterlikle suçladıkları önceki kuşağa ait bazı sanat tarihçi ve eleştirmenlerinkinden çok daha fazladır. Onlar en azından sanatla zihinsel olduğu kadar duygusal ilişki de kuruyorlardı. Günümüzün teorisyenleri ise sanat deneyimlerine ilişkin eleştirel ya da öz-eleştirel bir düşünümün sonucu olmaktan ziyade, modayı takip eden ve buyurgan olmaya eğilimli fikirleri ile yönlendirmektedirler. Kuspit'in bahsettiği bu yasa koyucu teorisyenler duyguyla, duygu ile düşünceyi birleştirmekle asla ilgilenmezler ve dolayısıyla onlara boyun eğen sanatçı duygusal olarak yetersiz ve sanat tarihi açısından önemsiz bir sanat yapacaktır. Gelecek kuşakların ilgisini çekecek bir deneyimi kodlamaktan ziyade bir fikrin illüstrasyonunu üretecektir. Yaratıcı içgüdülerini kuramsal önyargılara kurban etmek bir sanatçı için intihardır, ancak ürettikleri sanatın değeri konusunda kaygılı oldukları için teorisi-

yenileri memnun edecek bir sanat yaparak yaratıcı intihara kalkışmaktan mutlu olan pek çok sanatçı vardır (Kuspit, 2000, 304).

Herhangi bir nesneye ya da aktiviteye sanat statüsü veren sözde teori ve kavram, yaratıcı içgüdülerini kurban etmiş sanatçı için, Kral'ın herkesin varmış gibi yaptığı yeni elbisesi işlevini görür (Kuspit, 1999, 78). Duchamp'tan beri teori sanatsal ve estetik yetersizliği telafi etme işlevi görürken, sanat da ciddiye alınmak ve ikna edici olmak için teorinin tesis ettiği çerçeveye ve keyfi standarda tam olarak uyum göstermek, onu örneklemek zorundadır. Bu şekilde teorinin koltuk değnekliği, kavramın görünmez elbisesi olmaksızın, malzeme ve duygu olarak yoksul sözde-fikir sanatının sıradan gündelik yaşamı aşip Danto'nun ebedi cennetine, sanat dünyasına girmesi imkânsızdır.

Bir şeyi sanat olarak kavramsallaştırmak, ona sanat statüsü vermek güya yaratıcıdır; ancak belli bir konuya duygusal ve entelektüel olarak hâkim olmak için yaratıcı bir biçimde sanat yapmakla aynı şey değildir. Bu aslında sahte-sanatçının sahte-aristokrat, şöhret olma yoludur. Kişi hazır-eşya insan olur ve artık insan olmak için çalışmasına gerek yoktur. Kavram malzemededen, araçtan daha önemli olduğunda herhangi bir malzemeye, sanat statüsü verilebilir. Bu durum bütün sanatın bir etikete dönüştüğü anlamına gelir. Etiket buluntu nesneye kullanım değerindeki düşüşü telafi etmek için artı değer verir. Sanat olarak etiketlenmek kolay kandırılan izleyicinin zihni hariç buluntu nesnede hiçbir şeyi değiştirmez. Bir nesneye sanat etiketi yapıştırmak, görüşü keskin şüpheli bir izleyici onun aslında sözde teorinin 'sanat' olmasına yardım ettiği sıradan bir nesne-olduğunu işaret edene kadar, Kral'ın Yeni Elbisesi işlevini görür. Kavramsalıcı Sol LeWitt'in ileri sürdüğü gibi, kavram ne kadar uydu-ruk ve malzeme kullanımı ne kadar kayıtsızsa, sanat da o kadar ironiktir. Bu da sanat fikrinin sapkın bir biçimde ne kadar anlamsızlaştığını gösterir. Kavramsalcılık sanatın içini boşaltır, onu bazen bir ideoloji ya da teori tarafından iskân edilen "boş göstergeye" dönüştürür. Yıllar sonra

avangardın reddiyeleri ritüel tekrarlara, başkaldırısı prosedürlere, eleştirisi retoriğe, sınır aşmaları seremonilere dönüşmüştür. Olumsuzluk artık yaratıcı değildir. Yeni avangardın kavramsalcılığında kavrayış, basit kavramları sanki derinmiş gibi gösteren bir dolayım, bir tür entelektüel yozlaşma olarak gösterir kendini.

Birbirinden ayrılmış ve böylece uzlaşmaz gibi görünen imgelem ve kavrayış dar ve verimsiz hale gelir. Sonuç uyumsuz bir iç görü olmaksızın çok bilişsel ve sosyal bir uyum sanatıdır. Sonuç ne güzel ne de çirkin fakat ölümcül bir biçimde kayıtsız bir sanattır. Hem sanata "canlandırma potansiyelini" veren temelli bir içerikten hem de güzelliği tuhaf bir biçimde trajik, gerçekten de bilinçaltında karamsar yapan gelecekle ilgili potansiyelden-ölüm ve felaket önsezisinden-yoksundur. Bunlar sanata esrarengizlik-pitoresk duyumculuğun ve entelektüelleştirilmiş nesnelere sahip olmadığı bir esrarengiz güzellik özelliği kazandırır. Güzellik büyük bir duygusal bedel karşılığı elde edilmiş, kadere ilişkin varoluşsal bir iç görüdür. Ancak ne Genç İngiliz Sanatçılar ne de Kavramsalcılar bu bedeli ödemek istiyorlar ve sanatlarının insani içeriğe ve estetik değere sahip olmayışının nedeni de budur. (Kuspit, 2008, 345)

Diyalektik Eleştiri

Kuspit'e göre yaratıcı yerine yönetici sanatçı tipi, Duchamp'ın nesnelere entelektüel olarak yönettiği hazır-eşya çalışmaları ile ilk kez ortaya çıkar ve Warhol'un saf görünüşten oluşan ve bu anlamda daha da soyutlanmış seri üretim çalışmaları ile estetik yöneticiliğe evrilir. Estetik yönetim sanat ve iş dünyasının neredeyse kusursuz bir biçimde birleştiği günümüzde daima sosyal baskıya hizmet eder ve onu kuvvetlendirir. Aynı şekilde anlamının her bir boyutunu, nüansını ifşa etmek üzere kendisi için üretildiği varsayımıyla sanat eserine yaklaşan pozitif eleştiri, özellikle günümüzde, yukarıda bahsettiğimiz sanata özgü tikellikten kaynaklanan direnci kırarak sanatın yönetilmesine, yani kültürel bir

meta olarak konumlanıp sabitlenmesine yardım eder (Kuspit, 1979, 14-16). Bunun yerine kendi varsayımlarından da şüphelenen, hem sanatı hem de eleştiriyi ideal ve mutlak adına kurban etmekten kaçınan, hali hazırda kendisi sistem haline gelmiş geleneksel diyalektikten daha diyalektik, kendisiyle çelişen bir eleştiriye ihtiyaç vardır. Diyalektik eleştirinin hesaplaşmak zorunda olduğu, aynı kültürel totaliteden, aynı yöneltilmiş mutlaktan, sanatın aynı ritüelleştirilmesinden kaynaklanan sistemi oluşturan unsurlar şunlardır: (1) sistemin sanata dayattığı pozitif yaklaşım (pozitivist yanılğı), (2) inanma istencinin dayattığı sistem (partizan yanılğı) ve (3) estetiğin empoze ettiği aşkınlık (estetik yanılğı). Diyalektik yaklaşımda deneyimin reddine dönüşen aşkınlık uğraklarıyla bu sistemler eleştiriye tabi tutulurlar ve alternatifleri ortaya konur.

Pozitivist yanılğıyla karşılaşmasında diyalektik eleştiri günümüzde kesin bir biçimde belirlenmek, açıklanmak istemeyen sanatı sanat olarak yadsımadan ona ilişkin kesin bir şey söylenemeyeceğini bilir. Nitekim belirsizlik ve anlaşılmazlık iddiasında olan modern sanata karşı geniş kitlelerin direnci onun pozitif, estetik bir olgu olarak tanımlanmasını beklemelerinden kaynaklanmıştır. Dolayısıyla diyalektik eleştiri anlaşılmazlığı içinde çalışmayı kendi kendisiyle ve dünyayla uyumsuz bir şey olarak görür. Sanatın negatif kimliğini belirleyen bu uyumsuzluk çalışmanın aleyhine görünmektedir. Ancak, ister sistemin içinde özgürlük sembolü, yanılması olmayı devam ettirsin, isterse gücünden, meşruiyetinden pay almak, biricik bir ürün olarak tarihte yerini garantilemek için yönetilen sistemin otoriter pozitivizmine uyum sağlasın, yani çelişkisizliği seçsin, sanat kendi negatif kimliğini kaybedecektir. Ne var ki ikinci durumda bu kayıp bir hiç uğruna gerçekleşecektir.

İşte diyalektik eleştiri sanatın bu öz-çelişkisini kavrar ve onu tarihsel uğrakta bir süs değil, sanatta kültürün ve piyasanın ötesinde anlama sahip pozitif olan tek şeyin özü olarak görür. Sahiplenmeksizin bu özden pozitif bir şey oluşturmak ve sanatın kendisiyle olan bu çelişki-

sinin değerini göstermek diyalektik eleştirinin en önemli amacı olur. Diyalektik eleştiri bu amacıyla modern sanatın bilinen ve onaylanmış amaçlara, niyet ve değerlere uyum sağlamaktansa içinden beklenmedik bir olasılığın ortaya çıkabileceği, kamu amaçlarıyla çelişen, niyette bir devrim yapma amacıyla örtüşür.

Aslında geleneksel sanatın en iyileri çelişkilerini aştıkları, bütünlük ve deneyimlenemese de hala sanata ilişkin açık bilinç –tefekürle- ulaşılabilen aşkın uyum arasında aracılık yaptıkları için sanata benziyorlardı. Modern sanatın en iyileri bütünlüğünü, önerilen aşkın uyumunu deneysel olarak ulaşılabilir olduğu için asla aşkın olmayan öz-elişkiliğe doğru aştıkları için sanata benzerler... z-elişkililiği sanatın devrimci, yani özgürlükçü ve anti-otoriter potansiyelidir ve diyalektik eleştiri bu potansiyeli harekete geçirir.

Sanata z-elişkililiğini ifşa etmenin ötesinde bir otorite atfetmeyen diyalektik eleştiri uzlaşmanın olmadığı yerde uzlaşma dayatan otoritenin öz-çelişkisine işaret ederek sanatı pozitif eleştirinin mutlak anlam ve niyet denizinde yelken açmaktan ve dolayısıyla ticari ve kültürel olarak yönetilmekten kurtarır. Ontolojik tiranlık, varlığın kahramansı kültürel-tarihsel uğraklarda dondurulması ya da diğer otoriter değer mutlakları dışında çelişkiden ve öz-çelişkiden mutlaklık çıkmaz (Kuspit, 1979, 17-18).

Sanat görünüşte onu yaratan koşulları aşar, ancak asla eleştirel koşulunu aşamaz (Kuspit, 2004, 93-105). Eleştirmen bu sorunsal koşulu temsil eder ve dolayısıyla iyi ya da kötü anlamda sanatın kaderini elinde tutar. Eleştiri sanat eserini diğer sanat eserleri ile ilişki içinde bir pozisyona yerleştirmeye çalışır ve bu pozisyon eleştirel perspektif ve sanat tarihindeki her değişim ile farklılık gösterir. Dolayısıyla sanat eserinin değeri asla mutlak ve değişmez değildir. Ancak narsist sanatçı körü körüne destek –total, şartsız sevgi, tanınma ve kabul ister. Muhteşem sanatçı için kendi sanatı dışında sanat yoktur. İdeal eleştirmen hatayı, cehaleti, alıntıyı değil, şu ya da bu formun içsel bir etkiye sahip olduğunu his-

setmeye çalışan ve bunu da halka aktaran bir tür sözcüdür. Kişinin sanatçı olmayı başaramadığı için eleştirmen olduğu, bir diğer klişedir. Eleştiriye yaratıcı olmayan ve sanatçıya düşman olarak gören yaklaşım sanatçının eleştirmene ve diğer sanatçılara karşı saldırganlığını göz ardı eder. Sanatsal dönüştürme gibi eleştirel dönüştürme de modele belli bir oranda bağlıkla özgürlüğün karışımıdır. Yine sanatsal imgelem gibi eleştirel imgelem de hem analiz hem de sentez yapar; yani nesnesini parçalara ayırır ve yeniden oluşturma sürecinde ham malzemedan yeni bir dünya yaratır. Winnicot'un sözleriyle eleştirmen sanat eserini hem bulur hem de yaratır. Böylece çalışmanın kendini bulmasına, anlaşılmasına ve dolayısıyla hafızaya kazınmasına yardım eder.

Sanatçılar çalışmalarının yorumunu kontrol altında tutmak isterler; alternatif yorumlar, özellikle sanatçının çalışmasında görmediği ya da görmek istemediği bir şeyi gören yorumlar gözden düşürülmeli, karalanmalıdır. Sanatçının nihai amacı ölümsüzlüktür ve doğası gereği eleştiri bunu ona garanti edemez. Sanatçı eserini idealleştirir –ölümsüzlük bir tür idealleştirmedir- ve bu idealleştirmeyi tehdit eden herkes onun için şüphelidir. Dolayısıyla eleştirel bilinç şüpheli ve engelleyici olarak deneyimlenir.

Diyalektik eleştiri iyi bulduğu bir çalışmanın dahi ölümlü, geçici zamanına ait kısımlarını göstererek ve onu daha geniş bir bağlama oturarak her çalışmada yanlış bir şey bulur ve böylece çalışmanın bütünlüğünü, sanatçının kendine karşı olan narsist inancını tehdit eder. Eleştirmen kıskanılacak bir konumda değildir, ancak insanların toplumsal ya da ticari çeşitli kaygılardan dolayı özgür ve eleştirel düşünmekten kaçındıkları bir durumda radikal bir biçimde özgürdür. Sanatçı üslubunu bir markaya çevirip dogmatikleştirerek kendi özgürlüğünden kaçmak istediğinde bile, eleştirel bilinç bireyselliğin korunabileceği son özgürlük alanıdır. Sanatçının aslında çalışmasının beş para etmediği ve zaman tarafından silineceği korkusunu aktardığı eleştirmene karşı nefreti duygusal

ve bilişsel özgürlük ve özerklik için bir fırsattır. Sanatçının eleştirmeni olumsuzlama teşebbüsü gerçek anlamda özgür düşünmenin zorunlu koşuludur ve eleştirmeni sanatçının otoritesini içselleştirmekten ve eleştirel bilincini, kamunun ve sanatçının fikrine uydurmaya ve teslim etmeye zorlayan toplumsal baskıdan özgürleştirir. Bu durum eleştirmenin sanatta, kültürel ve entelektüel tarihe ilişkin bilgisinden vazgeçmeden spontanlığına her zamankinden fazla güvenmesine ve böylece yeni bir zihinduygu bütünlüğü, bununla birlikte yeni bir sanat deneyimi elde etmesine yol açar. Sanatçının eleştirmene karşı nefreti, eleştirmeni toplumun ve sanatçının beklentisine uygun sahte eleştirmen kimliğinden özgürleştirir.

Sanatçının kimliği çalışmasına dayanırken, eleştirmenin kimliği incelediği çalışmadan ayrıdır. Pek çok sanatçı çalışmalarının bir gerçek sanat inancının örneği olduğunu düşünürken eleştirmen böylesi bir inancı reddeden şüpheci protestan gibidir. Yıkıcı diyalektik yöntemleriyle çalışmaya tarihsel devinimini ve bilinçaltı çekiciliğini veren çelişkileri göstererek ve onu daha geniş bir bağlama yerleştirerek pek o kadar özgün ve özel olmadığını gösteren eleştirel bilinç hayal kırıklığına yol açar.

Eleştirmen sanatın ölümsüz tarafını ölümlü tarafından, yani kötü tarafını iyi tarafından ayırarak sanat eserinin bütünlüğünü, dolayısıyla değerini ortadan kaldırır gibi görünür. Ancak eleştirmen için sanat eserinin değeri onun ölümsüzlüğünde değil, neden olduğu duygusal ve bilişsel deneyimdedir. Sanatın kısmi geçiciliğini kabul ederek ondan tümüyle hoşlanabilir. Hoşlanma değerlendirmenin ve değerlendirme hoşlanmanın bir parçasıdır. Sanatçı bir çalışmayı oluşturmanın teknik ve formal sorunları ile ilgilenirken eleştirmen çalışmayı araçları, icrası ve hatta formunun ötesinde anlamlı, önemli kılan anlamın derinliği ile ilgilidir. Sanatçı formun tekilliği vasıtasıyla kendi tekilliğini ve onunla da eli ile gözü arasındaki ilksel ve özgün koordinasyonu keşfeder. Dolayısıyla hem düşünür hem de sanatçı, sınırlı bir söylemin kontrollü şartları altında

varlığa sürpriz, tekillik ve özgünlüğü yaratıcı bir biçimde geri vererek insan olmanın pratik yaşamadan fazlasını içerdiğini ima eden eleştirel bir vazife icra ederler. Hegel'in söyleyebileceği gibi, her ikisi de eleştirel-estetik aşkınlık anları sağlayarak sosyal bir zorunluluk olan yaşamın olumsuzlanmasını olumsuzlamak gibi spekülâtif ve tuhaf bir görevle uğraşırlar. Buna göre, eleştirel düşünürle düşünen sanatçının doğal müttefik olmaları gerekir ancak sosyal ve narsist zorunluluklar aralarındaki diyalektik ilişkiyi kesintiye uğratar.

Sonuç

Çağdaş sanat pratiğinin “özüne” ilişkin bu felsefi ve eleştirel tartışmaların geri planında yirminci yüzyılın başlarında Merleau-Ponty, Freud ve Lacan ve 1960 sonrası Michel Foucault, Guy Debord ve Jacques Derrida gibi düşünürlerin Batı düşüncesinde ve sanatında gözün ve görsel algının hegemonyasını sorgulayan ve zihnin sözel, dilsel kapasitesini algısal kapasitesinin önüne koyan tartışmaları ve bağlantılı sanatsal gelişmelerle devam eden süreç bulunur (Jay, 1994). Nitekim Danto'ya göre bir şeyi sanat eseri olarak görmek gözün eleştiremeyeceği bir şey, belli bir sanat teorisi atmosferi ve sanat tarihi bilgisi, yani sanat dünyası gerektirir. Sanatın en yüksek gerçeği felsefi bir tartışma gerektiren, sanatın bilince getirilmiş özüdür ve bu öz de sanatın doğasına ilişkin felsefi düşünümün, söylemin öz-bilinçliliğinden, yani sanat alanının sanat teorileri tarafından belirlendiği ve dolayısıyla teorilerin sanatı sanat olmayan şeylerden ayırmamıza yardım etmenin yanında, mümkün kıldığı kavrayışından başka bir şey değildir. Özellikle sanatın kendisinin sanatın konusu haline geldiği modernizmle birlikte sanat eleştirisi sanatsal pratiğin bir parçası haline gelmiştir. Sanat eleştirisi sanat ve felsefe arasında aracılık yapar ve günümüzde neyi niçin yaptıklarını açıklama durumunda olan sanatçılar kendilerinin en iyi eleştirmenleridirler. Sanat eserinin içeriğinin ve bu içeriğin sunum biçiminin analizi eleştirel olmaktan çok felsefidir.

Kuspit'e (1985, 54) göre, günümüzde sanat eleştirisinin gerçek problemi, sanatta otantik olanı yeniden inşa edecek olan eleştirel ruhu geri getirmek, sanatı kendisinin bile unuttuğu en derin niyetleri bakımından yeniden düşünmektir. Sanatın dönüştürücü gücü, meta kimliği ve geniş kültür endüstrisi tarafından toplumsal görünüşlerin ve ilkelerin statükosunun onaylanması, yani diğer bir tür yönetimsel kontrol için kullanılması yüzünden gölgelenmiştir. Kontrol edilen sanat aynı zamanda kontrol için kullanılır. Eleştirinin görevi sanatın geleneksel kategorizasyonuna direnerek sanatı kendisine karşı korumaktır. Eleştiri teoriyi pratiğin bir parçası olarak kavrar ve her ikisini de yaşam deneyimine bağlar. Eleştiri deneyime karşı bir sorumlulukla başlar, pratiğin farkındalığı ile devam eder ve belli bir pratiğin deneyim derinliğine açıklık getiren teoriyle sonlanır. Eleştiri hem teoriden hem de pratikten fazla bir şeydir, her ikisinden de daha az varsayımlara ve beklentilere sahiptir ve her ikisinin de içinde ortaya çıktığı ancak dışarıda bırakmaya çalıştığı daha geniş deneyim dünyasının, yaşam ortamının farkındadır.

Günümüzün kavramsal, hazır-eşya sanatının en temel modeli Duchamp'ın günlük nesnelere ironik bir biçimde sanat nesnesine dönüştürmesidir. Ve bu modelde nesnelere sadece dilsel bir yapı içinde manipüle edilecek dilsel işaretler, sanat eserine de bir organizmadan ziyade, parçaları ve unsurları ikame edilen bir yapı olarak bakılır (Kuspit, 2012). Bu yaratıcılık olarak adlandırılmaz çünkü günlük olana ilişkin herhangi bir kavrayış gerektirmez ve "özsüzdür". Böylesi bir sanatta işaretle (nesne/kavram/imge) öznel gerçeklik arasındaki bağlantı yadsınır. Yaratıcı sanatçı için yüzey, insan doğasının evrensellerini, arketiplerini barındıran derinliğin sembolü, görünüşü, semptomu iken post sanatçı için narsistik benliğini geri yansıtan kırılmaz bir cam gibidir. İç dünya derin zihinsel ve duygusal çelişkilerden muaf içselleştirilmiş bir dil meselesidir ve bu dilin işaretleri sahte-kişisel ironik yapılar sisteminde yapıbozuma uğratılıp bir araya getirilir. Sanatın tek amacı inşa (construction) olarak görüldüğünde artık derinde bir amaca sahip değildir.

Sanat eserinin, özellikle modernist tecrübenin de altını kalın bir biçimde çizdiği gibi, tercüme edilemeyeceği fark edilmedikçe eleştirel olarak deneyimlenemez. Sanatın teoriyle, felsefeyle tümüyle bütünleştiği günümüzde sadece eleştiri sanata bu tercüme edilemezliği, söze indirgenemezliği, dile çevrilemezliği, hem de kendisine rağmen, geri verebilir. Felsefecinin sanat eserini bir bilinç düğümü, zihinsel düzene kolaylıkla sokulamayan uzlaşmaz bir doku olarak deneyimlemesi zordur. Dolayısıyla eleştirmenin görevlerinden biri sanat eserinin düşünceye direncini, poetik yanını fark ederek ona somutluğunu geri vermektir. Felsefi teorileri poetik olarak kullanan bir eleştiri ancak sanat eserinde sözden fazlasını ortaya çıkarabilir. Bu anlamda söze çevrilemezlik artık günümüzün fikir sanatında değil, eleştirmenin sanata karşı karmaşık ve diyalektik direncinde bulunur. Bu direnç şeylerin hiçliğini, günümüz sanat eserinin gönüllü olarak popülerliği ve anlaşılabilirliği arama biçiminde somutlaşan hiçliğe karşı hala kaçınılmaz olarak varlığın söze dökülemezliğiyle bağlantılı direncini anımsatır. Ve felsefenin baskıladığı, sanatın giderek daha fazla baskılamaya çalıştığı ve eleştirinin de sanat eserinin arzu edilmeyen özü olduğunu gösterdiği şey de bu dirençtir (Kuspit, 2000, 13-14).

Kaynakça

- Danto, Arthur. 1964. "The artworld." *The Journal of Philosophy*, 61, no. 19: 571-584. <https://www.jstor.org/stable/pdf/2022937>.
- Danto, Arthur. 1997. *After the End of Art: Contemporary and the Pale of History*. Princeton: Princeton University Press.
- Danto, Arthur. 1998. "The End of Art: A Philosophical Defense." *History and Theory*, 37, no. 14: 127-143. <https://www.jstor.org/stable/pdf/2505400>.
- Jay, Martin. 1994. *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth Century*. Berkley: California University Press.
- Kuspit, Donald. 1979. "The Necessary Dialectical Critic." *Art Criticism*, 1(1): 13-31.
- Kuspit, Donald. 1985. "Deadministering Art." *Art Criticism*, 2(1): 13-31. 51-60. <http://hdl.handle.net/11401/59788>
- Kuspit, Donald. 1999. "Ironed Out and The New Old Masterism." *Art Criticism*, 15 (1): 70-97. <http://hdl.handle.net/1951/58697>
- Kuspit, Donald. 2000. *Redeeming Art: Critical Reveries*. New York: Allworth Press
- Kuspit, Donald. 2004. "Approaching the Critic's Psychology Through the Artist's Negative Representation of Him", *Art Criticism*, 19(1): 93-106.
- Kuspit, Donald. 2008. "A Critical History of Twentieth Century Art". *Art Criticism*, Chap. 10, pt. 2: 342-348
- Kuspit, Donald. 2012. "Semiyotik Anti-Özne", Çev. A. Feyzi Korur. *Yedi*, no. 7 (Ocak): 41-52.
- Kuspit, Donald. 2014. *Sanatın Sonu*. İstanbul: Metis Yayınları.

SANAT TARTIŖMALARI



**DISCONTINUITIES AND THEIR NARRATION:
INTERVENTIONIST ART, HISTORY, TRAUMA AND THE CITY**

LEWIS JOHNSON

This essay offers an argument that outlines how to think narration and its experience as part of the experience of art and how a certain kind of art—a kind I shall call ‘interventionist’—has tended to provoke this experience of narration. As the title suggests, this experience of narration arises out of and is provoked by discontinuities in the spatio-temporalities of viewing, discontinuities that can, in principle, if not always in actuality, be retraced in such experiences. I will be offering this account partly with a view to understanding this art termed ‘interventionist’, though I will also try to show how this sort of experience of narration as part of art has tended to be missed—approached, but missed—in an influential account of what is at stake in contemporary art and visual culture by Jacques Rancière. Along the way I shall try to substantiate why I think that, although this sort of experience remains irreducible to a certain sort of aesthetic understanding, it is worth pursuing this argument at the 3rd Congress of Aesthetics in Turkey. For I am more and more intrigued by the question of the plurality that comes along with and as this name of a philosophical genre or discipline. If it continues to seem important to

make room for a sense of the importance of studying aesthetics as part of philosophy in Turkey, perhaps to contest tendencies to the objectivist and technocratic, then the breach in the horizon of any clear or stable consensus of what sort of object of experience provides for an understanding of aesthetic truth indicated by the plural ‘aesthetics’ also—according to my in-excess-of-aesthetic understanding of art—invites acknowledgment of different modalities of feeling, and thinking about these feelings, accompanying different traditions of art, as well as visual and other cultural traditions. Not just that ‘mimicry’ called up by the ‘ambivalence of colonial discourse’, then, as Homi Bhabha famously put it (Bhabha 1984, 125)—the relevance of which is not to be restricted in Turkish contexts to Turkish resistance to Western models, indeed, but also resistance to cultural dominance by the Ottoman or Turkish—but to differing ways of thinking and thinking feelings about the same—or, at least, what appears to be the same—thing.



Figure 1. Aslı Cavuşoğlu, Simone de Iacobis, Małgorzata Kuciewicz et al, *The Cut*, excavation, exhibition and public meeting, 21 st-27th September 2015, Szczesliwicka Hill, Zachodni Park, Warsaw (click to see).

Coming around to issues of narrative, narration and interventionist art more precisely, I have isolated some stills (figures 1 and 2) from the video that can be accessed from Aslı Çavuşoğlu’s website about the piece *The Cut* that she made with members of the Centrala group, in particular Małgorzata Kuciewicz and Simone De Iacobis, and with archaeologists, in 2015. In the course of her contribution, Çavuşoğlu

states she was drawn to define and pursue this project during her residency in Warsaw having observed a number of archaeological sites in Istanbul. Her concern to explore the significance of archaeological objects in relation to ‘national narratives’ devolves into two main issues, she says: how to think ‘excavation in relation to destruction’; and who—be this archaeologists, the people or the more local inhabitants—has the ‘right to narrate’ the archaeological evidence so obtained. I will return to this piece in conclusion, but it is perhaps already clear enough how well it adumbrates and develops my concerns. Developing her point about excavation, Çavuşoğlu remarks later on what can be termed a traumatic logic of this excavation, referring to it as ‘another destruction in a destructive place.’ De Iacobis has already detailed how his research exposed how hills such as the one in Zachodni Park, used as a dry ski slope, had been formed by the remains of the razing of the Jewish ghetto, the largest in Europe, bulldozed after the Second World War. The artist’s video enacts what it argues for, however, inviting us to join in to re-narrate what we are told about, by urban designers, archaeologists and, indeed, the artist.



Figure 2: Aslı Çavuşoğlu, Simone de Iacobis, Malgorzata Kuciewicz et al, The Cut, excavation, exhibition and public meeting, 21st-27th September 2015, Szczęśliwicka Hill, Zachodni Park, Warsaw

I do not want simply to contest the importance given to this question of the right to narrate. However, it is also important to note

that we are not all exactly in the same position in relation to the exercise of this right. Implicit in her questioning of ‘national narratives’ and the shift from ‘archaeologists’ to ‘people’ and to the more local ‘inhabitants’ (Çavuşoğlu, De Iacobis and Kuciewicz 2016) is a sense of the possibilities of these last, who have a prior understanding of the site and who can come to a more complex understanding of it through its narration or re-narration. What we can more clearly share, however, is a sense of what provokes that narration, which I have tried to isolate here (figure 1) where the bent fork and other pieces of metal call up something other than a sense of the ordinariness of daily life. Across the continuity of the dulled, excavated metal objects, and between the frustrated urgency of the bent fork and the illegible badge, perhaps recalling the compulsory marking out with badges of the demonised, ghettoised and persecuted Jewish population, the red cross on dull metal echoes anew, with an impossible sense of emergency. Or so a sense of narration provoked by discontinuity can discover, the paradox here being that this discontinuity is made possible by the continuity offered up by the piece, without which the sense of discontinuity would not be the interruption of this piece, and could not be isolated, let alone identified, as a characteristic of it as such. Thus, other viewers may not exactly echo my senses of frustrated urgency or emergency—this being a matter of those plurality of modes of thinking and thinking feelings—but they can hardly not notice that which provokes this sort of narration.

I want now to offer something of a history of this sense of art, narration and discontinuity. Significantly enough, it seems, this history also echoes with my theme of plurality in connection with matters aesthetic, as it is a history of art provoking a sort of re-narration of history, contesting the monological authority of that genre. I will do this in connection with a kind of group performance piece participated in, if indeed not authored solely by Marcel Duchamp from 1917, and the more recent 1986 piece—but re-made several times since—by Krzysztof

Wodiczko, his renowned *The Homeless Projection: A Proposal for New York*. The former is perhaps the simpler case, although reconstructing the historical contexts is also somewhat complex. Dating of the arch, designed by Stanford White on the model of the Napoleonic Arc de Triomphe, varies. It was largely built by 1892, when this photograph was taken (figure 3), though the sculpture adorning it was not finally completed until 1918, with the addition of the figure sometimes known as *Washington at Peace* or *Washington as President* (figure 4). The figure of *Washington at War* or *Washington as Commander-in-Chief* (figure 5) had been added the year before the performance by the protestors, who entered through an open door and climbed to the parapet, where they hid—as in the sketch (figure 6)—but from whence—so reports go—the institution of the Free and Independent Republic of Greenwich Village was proclaimed.



Figure 3: Stanford White, Washington Square Arch, marble, 1892, New York City.

I mention these sculptural additions to the monument to recall something of the politico-military contexts in relation to which this early interventionist performance took place. Wodiczko's work will further contest credibilities and continuities of the idealized neo-classical sculptural body, but we might also note here the inscription on the upper storey, attributed to Washington from the War of Independence: 'Let us raise a standard to which the wise and honest can repair. The event is in the hand of God.' Here, 'standard' likely meant flag, and 'repair' come and gather, yet the piece by Duchamp and his fellow conspirators brings into question the other, not-so-distant meaning of the former as ideal, if not upright, regularity. In using the arch as a site from which to stage the establishing of another, albeit



Figure 4: A. Stirling Calder, Washington at Peace, marble, 1917-18, Washington Square Arch, New York City.

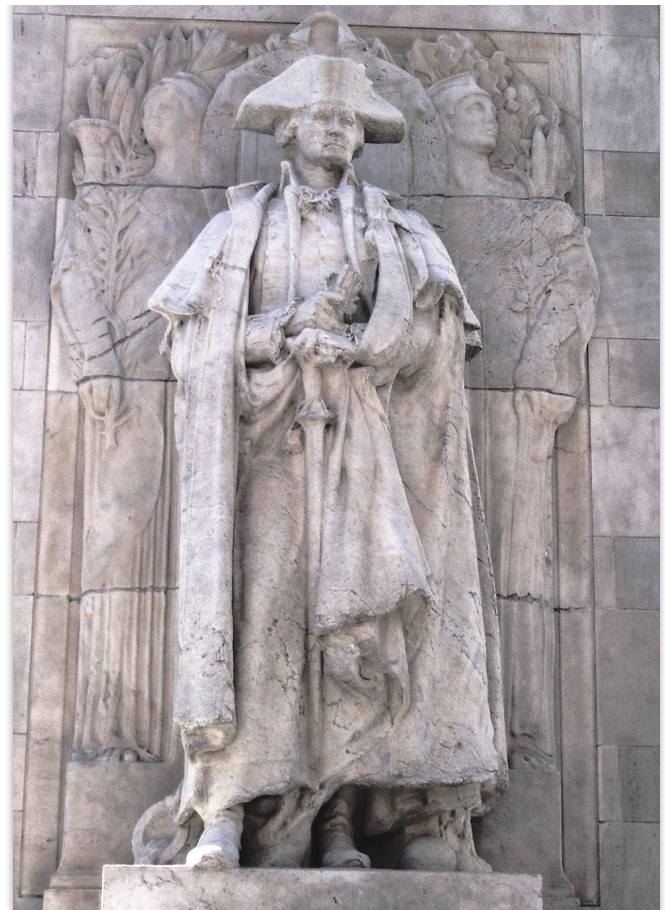


Figure 5: Hermon A. MacNeil, Washington at War, marble, 1914-16, Washington Square Arch, New York City.

fictive, republic, one which would not be so indebted to a military past, a stand against joining the First World War along with the introduction of conscription—as had been debated in the USA during 1916 in particular in the later part of the year before its establishment by the Selective Service Act in May 1917—may well have been suggested.

This reading of this interventionist performance piece, suggestive though this history of sculptural additions may be, is somewhat speculative. With the performance likely consisting initially of Gertrude Drick appearing to read a proclamation consisting only of reiterations of the word ‘whereas’, the precise objects of the protestors’ argumentative contestation were withheld. However, the piece becomes characteristically interventionist in its introduction of a sense of discontinuity into the space it describes or indicates, however great or small that was, or indeed is, given that it is quasi-repeatable, a hundred years and more since: the discontinuity between the republic of the U.S.A. and that of the imagined, but also—however vaguely—indicated new Free Republic of Greenwich Village. It would indeed be something of an open series of histories in the history of interventionist art to map all the strands of the recurrence, recession and re-emergence of this important genre of work that continues to recur, typically—as is the case across the history of artistic genres, and as with the performance-intervention of Drick, Duchamp and the others—in mixed or hybridized form, and resounding with issues in the history of place, to lead us to a consideration of work by Krzysztof Wodiczko. I shall suggest that it is not just a matter of an arbitrary geographical preoccupation, however, that I have just shifted us a few blocks north and east in Manhattan when we come to consider this projection piece initially planned for Union Square, *The Homeless Projection: A Proposal for New York*.

Let us delay a little, however, to philosophize narrative and narration, as suggested by the Free and Independent Republic

performance. Following Derrida's account of 'fabulous repetition' in François Ponge's text 'Fable', and its invitation to the other to participate in the production of 'the new of an event' through 'a merging of chance and necessity' (Derrida 1992, 340), we may note that Drick's repetitive Dada-esque vocal performance also convokes repetition, radically emptying out a possible narrative of its constitutive events. Fabulation—the constitution of narrative invention, as Derrida argues—is as if lost, along with argumentation, the terms of which the repeated conjunction 'whereas' leaves null, though, according to the paradoxical power of inventive narration, and traversing boundaries between performative and constative, is nevertheless provocative of imaginable comparisons and linkages. Convoking repetition and the fabulous, if undermining both, necessity and chance were—once Drick came to the proclamation—called on to cooperate in the imaginable event of the establishment of a new republic, but one of a different standard and inclined differently to repair that which the rhetoric of war and violence threatens. All nations require their re-iterable narratives, the reiterating narrations and re-narrations of which may expose the meanings of those narratives to tolerable or intolerable variation, with the 'fabulous repetition' of narration underlining or undermining, re-pairing or un-pairing, the linking of events in narrative.



Figure 6: John Sloan, Sketch of performance by Getrude Drick, Marcel Duchamp, Charles Ellis, Alan Russell Mann, John Sloan and Betty Turner, Washington Square Arch, January 24th 1917, ink on paper, 1917.

It is this sort of disparateness that the not purely linguistic, if not wholly visual art that I am considering here can encourage us to notice and remark in our narrations of the discontinuities of their ordering, composition, or what we might call—in echo of Derridean deconstruction—their spacing. This term will have the value here, as it does in Derrida’s account of the closure of metaphysical thinking, of complicating senses of time and space, here in the experience of the composition of artistic work. Sadly, the witnessing of the sense of duration of the projection pieces proposed by Wodiczko in Union Square in New York in 1986 was rendered impossible by the refusal of the city authorities to permit the piece to take place, leaving the artist to represent what might have occurred by means of slides of montaged photographic shots in the 49th Parallel Art Center gallery nearby (figures 7 and 8). Perhaps there is footage of that gallery show of late 1986 that could help to support the sense, as Rosalyn Deutsche put it, that the projection of ‘transient images’ onto the newly refurbished neoclassical statuary in the four corners of the park affected its viewers with a sense of the temporariness of an ‘appropriation’ of the public space of the park for what she called the planned ‘performance.’ (Deutsche 1996, 7-12)

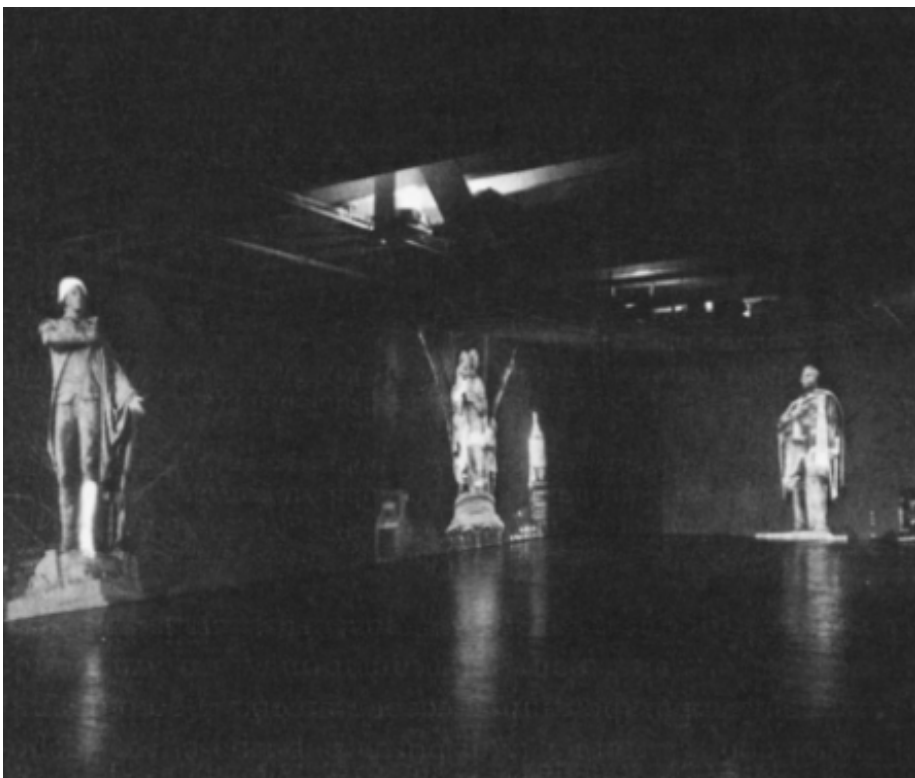


Figure 7: Krzysztof Wodiczko, The Homeless Projection: A Proposal for New York, slide projections of photomontages, 1986, 49th Parallel Gallery, New York City.

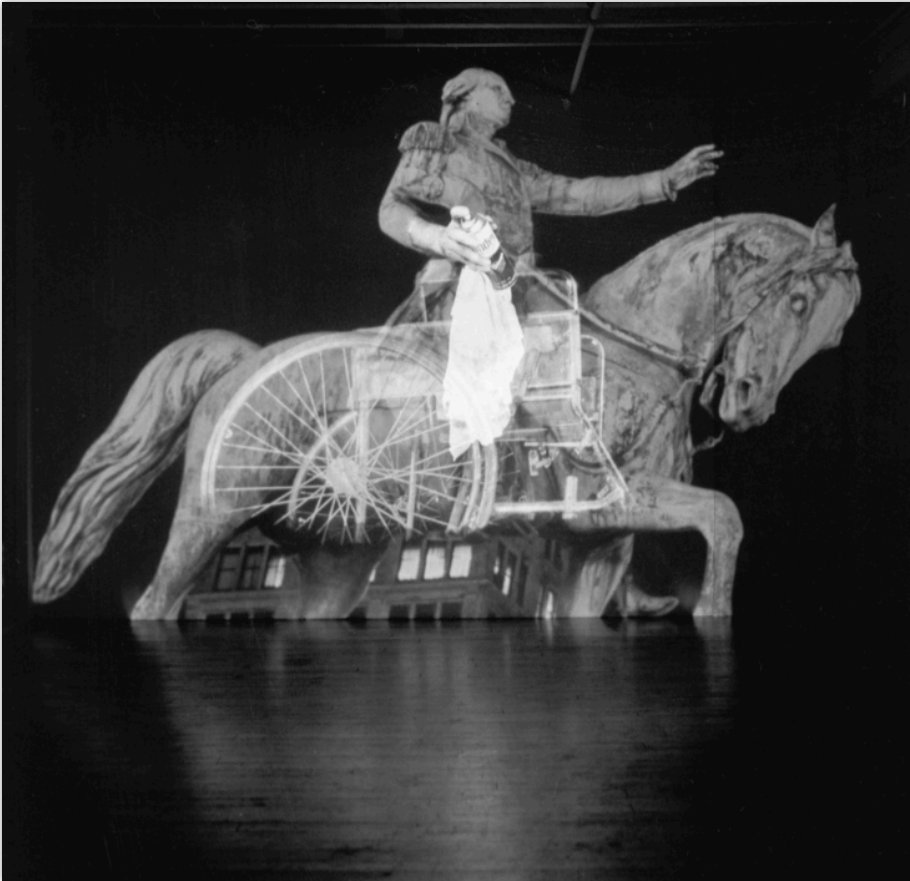


Figure 8: Krzysztof Wodiczko, *The Homeless Projection: A Proposal for New York*, 1986, slide projections of photomontages, 49th Parallel Gallery, New York City.

Deutsche sounds clearer than is warranted, though, in estimating the importance of the ‘impermanence’ of the work as of lesser value than the exposure of ‘the social relations of domination and conflict’, understandable though this is, given the acute social and political significance of the speculative gentrification of the park district, among other sites represented as of notable ‘public’ significance, involving collaborating government and private sector agents and the consequent clearing of the park of its—otherwise homeless—occupants. However, attention to what she picks out as characteristic of the formalities of this planned interventionist projection piece is repaid; that is, where:

...the appearance of continuity [between statue and projection] only makes the presence of the new material more startling. (Deutsche 1996, 38)

I condense a complex history and its involving narration by Deutsche that details multiple and interlocking series of events that

drew emigré Polish artist Wodiczko into his inventive re-use of the sculptures as screens for photographic projection. To be clear, these were projections of stills, photographed in black and white, and in light conditions in which portions of these images were readable as representing plaster casts, bandages, other difficult to recognize cloth items, if also what, projected onto the equestrian statue of George Washington at the southern end of the park—the statue most clearly visible from more vantage points around Union Square than any other—becomes recognizable as a cleaning cloth, with spray can, as held by a figure in a wheelchair (figure 8). Superimposed on the figure of Washington, the interruptive force of the projected still doubles, as if repeating, the gesture of the sculptural figure’s right hand, bringing out its readiness for action as it insists on its own striving to make a dime in the city by cleaning cars, or similar. With Washington also instrumentalising for transportation, albeit via a horse rather than a wheelchair, the similarities between heroic and unheroic bodies multiply, here perhaps more than with the other projections onto the figures of Lafayette and Lincoln.



Figure 9:
Krzysztof
Wodiczko,
Abraham
Lincoln: War
Veteran
Projection,
video
projection, 8th
November-9th
December
2012, Union
Square, New
York City.

Perhaps I have suggested, therefore, how I differ from Deutsche's account, which is somewhat over-determined by an axiological materialism. For the continuities of projected image and sculpture-as-screen are not only matters of appearance, if by that we mean a physical continuity of one with another. If it were, it would only be a coincidence, and wouldn't provoke the re-fabulation of the terms of heroic action that are so strongly suggested here. To suggest how such terms have also enabled the artist to return to this site and to the work he did there back in the mid-80s, we may turn to the more recent *Abraham Lincoln: War Veterans Projection* of 2012 (figure 9), for which Wodiczko edited together interview footage of some thirty war veterans living, or rather struggling to manage after their experiences of serving in conflict, in New York City. Common to both Wodiczko's 1986 and 2012 pieces is that aspect of interventionist practice that—like the 1917 performance on the Washington Square Arch—selects some portion of the realities of where that piece is taken to occur as part of that piece.

This is invariably the case with Wodiczko's projection pieces, suggestively situating the point of emission of the projection in relation to the space of viewing, if with a necessary discontinuity, a non-coincidence, of the one and the other. This is perhaps clearer in connection with a subsequent iteration of the Homeless Projection work commissioned for the Montréal biennial in 2014 (figure 10). Here, as an interviewer for Radio Canada International notes, those videoed talking about their lives on the street do not bring with them obvious indicators of being homeless. They are not dirty or dishevelled. They sit as if opposite, if also above us, as the artist points out several times in that same interview. Outlining how he sees their artistry as part of what enables the piece, Wodiczko speculates on what makes the sequenced projection of passages from their interviews powerful, arguing that the

concert hall building here becomes powerful as, like other ‘public buildings’, it has witnessed innumerable and complex pasts, thus supporting the testimony provided by the narratives and narration of the homeless (Wodiczko 2014).



Figure 10: Krzysztof Wodiczko, *The Homeless Projection: Place des arts*, video projection, 2014, Montréal.

This does not, however, quite pick out how the building becomes a key element in the experience of this intervention piece. For it is as a consequence of the emergence of an effect of discontinuity between projection and its surface that involves the building in a destabilising of what would otherwise seem fixed, stable or monumental (imagined as redeemed by the artist as the building’s memory of the events around it). Momentarily indistinguishable from the movement of one of the figures that has just, in random sequence, begun to move, the building’s stillness is subtly undermined by an effect of continuity that is also interrupted. Undulating, an effect increased in the dark, it is as if moved

by figures whose movements would otherwise tend not to register on the visible horizons of the city, but which projected—and even just as the movements of a narrating body—disturb and dislocate the monumentalizing and containing functions of the concert hall building on the Place des arts, becoming part of newly narratable discontinuities of surface and site.

Some of these terms and arguments can help us to understand something of the memorable power of the piece made by Doris Salcedo in Istanbul for the 8th biennial there in 2003 (figure 11). When interviewed about what is perhaps her other well-known interventionist piece, *Shibboleth*, a 167 metre-long, crevice-like cut in the floor of the Turbine Hall at Tate Modern in 2007, the artist spoke of seeking to introduce ‘another perspective’ among those in or of the museum, the



perspective, she says, of those who have been subjected to extreme hatred or persecution (figure 12). ‘If Europe is the place that has learned to resolve conflicts through dialogue, then where can we place these outbreaks of racial hatred?’ she asks. For her, moreover, the piece is not

‘an attack’ but ‘a reminder’ that, like an immigrant, ‘intrudes in the space’ bringing ‘a disruption’ as to ‘what is before and what is going to happen after.’ (Salcedo 2008) Quoting Adorno on seeing the world from the position of Jews killed in the Middle Ages by being hung upside-down, Salcedo draws us into an experience of discontinuity in built space and invites us to identify and to re-narrate. As if literally, this work would confirm the terms of my hypothesis, about interventionist art, trauma, history and narration, even if it wants to stabilise this somewhat by encouraging us to identify with a point of view in order to do this. Perhaps for this reason Salcedo’s earlier *Untitled* in Istanbul seems stronger, drawing us—like the man in the photograph (figure 11)—to look into the piece but without identifying with a position of someone from within. He—and we—may identify and want to identify with many postures and poses of bodies as suggested by the 1,550 chairs crammed violently into this vacant lot, but, as with the other positions for spectatorship I have outlined here, the narration provoked by such discontinuity, and which can support an account of the history of violently forced emigration from this district of the city, links events in relation to an apprehension of repetition that, verging on the traumatic, is also suggestive of an unsubdued chaotic disorder.



Figure 12:
Doris
Salcedo,
Shibboleth,
cut in floor,
mesh, 2007,
Tate Modern
London.

In conclusion, let me try to secure this point in relation to that recent, influential account of art and visual culture mentioned earlier. In the second chapter of *The Future of the Image*, 'Sentence, Image, History', Jacques Rancière develops his notion of the 'sentence-image', something which is 'not simply the sayable or the visible', and which he goes on to trace in narrative fiction, painting and film from the nineteenth century onwards. Granted, Rancière has long argued for an understanding of history that is discontinuous, following his reading of Plato's *Protagoras*, as Eric Méchoulan has pointed out. The necessary role of narrative in politicisation that Méchoulan draws out from Rancière's *The Misunderstood*, the power to form some account of disparate events (Méchoulan 2009; 65-6), does not, however, quite recur as it might have in Rancière's account of art and visual culture. For Rancière, apprehension of the chaotic emerges with artists such as Flaubert and Balzac, the harbingers of its perfusion, following an earlier cultural order in which the image was subordinated to the textual. If this corresponds to a history of the imposition, erosion, re-run and breakdown of the academic classical in French culture, then his account has a local application. But if the sentence-image 'divides the chaotic force of the great parataxis into phrasal power of continuity and imaging power of rupture' (Rancière 2007; 46), then it effectively corresponds to a breach or discontinuity in a monological ordering of narration and narrative, and—as Méchoulan suggests in connection with the position of the foreigner in relation to classical democratic politics—the introduction of another position of narration from within. Thus, rather than this suggested mastery of chaos, what counts here, as Derrida's account of fabulous repetition indicates, is the provocation to senses of alterity through shifts in possible narration occasioned by discontinuities in the operative continuities of these works.

With the interventionist art I have been pursuing, if also more broadly in relation to the negotiation of different publics of and for art that it would not be historically convincing to make a matter only of recent concern of modern art, as Rancière's account tends to do, we are, as with Aslı Çavuşoğlu's collaborative piece *The Cut*, encouraged to pass from one position of narration to another, re-imagining history and its traumas, while acknowledging the relative privilege in this process of those inhabitants whose living-spaces have been implicated in the dramatisations and discontinuities of interventionist art. Contesting the cultural privileging of heroic bodies raised violently against violence, such interventionist art invites attestation of damage and destruction amidst the re-invention of city spaces.

Reproductions by kind permission of Aslı Çavuşoğlu, Krzysztof Wodiczko, Galerie Lelong, New York, and Doris Salcedo, White Cube, London. For others CC BY-SA 4.0.

References

- Bhabha, Homi. 1984. "Of Mimicry and Man: The Ambivalence of Colonial Discourse", October 28 (Spring): 125-33.
- Çavuşoğlu, Aslı, Simone De Iacobis and Małgorzata Kuciewicz. 2016. "Education in Action: Program of Artistic Residencies, POLIN Museum." Filmed September 2015 Warsaw, Poland. https://www.youtube.com/watch?v=ag_3WH-1pqq, Video, 7:32. Accessed May 2019.
- Derrida, Jacques. 1992. "From Psyche: Invention of the Other." In *Acts of Literature*, edited by Derek Attridge, 310-43. London and New York: Routledge.
- Deutsche, Rosalyn. 1996. *Evictions: Art and Spatial Politics*. Cambridge MA and London: MIT Press.
- Méchoulan, Eric. 2009. "Sophisticated Continuities and Historical Discontinuities, Or, Why Not Protagoras?" In *Jacques Rancière: History, Politics, Aesthetics*, edited by Gabriel Rockhill and Philip Watts, 55-66. Durham NC and London: Duke University Press.
- Rancière, Jacques. 2007. *The Future of the Image*, translated by Gregory Elliot. London and New York: Verso.
- Salcedo, Doris. 2008. "Shibboleth." Filmed 2007 London, United Kingdom. <https://www.tate.org.uk/art/artists/doris-salcedo-2695/doris-salcedo-shibboleth>. Video, 5:07. Accessed May 2019.
- Wodiczko, Krzysztof. 2014. "Krzysztof Wodiczko talks about his 'Homeless Projection' at the Montreal Biennale." Interview with Wojtek Gwiazda. Radio Canada International, October 27, 2014. Audio, 34: 08. <https://www.rcinet.ca/en/2014/10/27/krzysztof-wodiczko-talks-about-his-homeless-projection-at-the-montreal-biennale/>. Accessed May 2019.

UNDERSTANDING PHILOSOPHY OF HISTORY BY AESTHETIC EXPERIENCE: SOME REFLECTIONS ON CARL BECKER AND MODERNISM

ILEANA DASCĂLU

In “What Are Historical Facts?”^[1] Carl L. Becker challenged the common misconstrual of the historical profession as mainly setting forth facts and revealing the past as objectively as possible. This fallacious representation, widespread among laypeople and many scholars, assumed that historical past is made of solid and clearly separable blocks of reality. According to this view, various interpretations of the same (undisputable) facts would amount to merely nuances and perspectives.

There is another, radical, implication of the thesis that history is objective in pretty much the same way as science, as famously captured by the thought of prominent 19th century historians such as Leopold von Ranke and Fustel de Coulanges. Both are said to have conceived of themselves (and, normatively, of any good historian) not as researchers producing historical accounts, but rather as channels through which history itself spoke (Kramer and Maza 2002, 239), that is, as instruments serving a higher-order principle. Be this the force of reason or divine providence, the development of Hegelian Spirit in history or

simply the expression of a scientific ethos in historiography, such an impersonal role of the historian stands in sharp contrast to Becker's view that I shall attempt to present.

Becker's perspective, deemed by some scholars a form of historical relativism (Destler 1970, Goldstein 1972) focused on what one might perhaps call *the flow of history*. In his view, historical facts are actually *symbols*, generalizations of "a thousand and one simpler facts which we do not for the moment care to use", "indefinite and impalpable", and lacking "a clear outline" (Becker 1955, 329-330). They seem to bear no structural resemblance to the substantial and definite character of actual facts as suggested by common parlance. Yet, we rely on these simple generalizations because it is impossible for us to reconstruct the entire episode and have a comprehensive understanding of its myriad details.

More important still, a historical fact "is in someone's mind or it is nowhere" precisely because the historian can never have access to the "actual occurrence" but rather to "pale reflections, impalpable images or ideas of themselves" (Becker 1955, 331). This justifies a radical definition of history as uniquely internal to humans instead of a revered body of objective knowledge on which we rely to explore the past. In his own words,

"history in the formal sense, history as we commonly think of it, is only an extension of memory. Knowledge or history, insofar as it is living history and not dead knowledge locked up in notebooks, is only an enrichment of our minds with the multiplied images of events, places, peoples, ideas, emotions outside our personal experience, an enrichment of our experience by bringing into our minds memories of the experience of the community, the nation, the race." (Becker 1955, 338).

It is this particular definition of history as inseparable from memory which I believe inspires a fruitful connection between philosophy of history and aesthetics via the concept of aesthetic experience.

Grasping Philosophy of History with the Help of Aesthetics

The connection in favor of which I will try to argue has two dimensions. One of them is contextual, and refers to the influence of the early 20th century cultural environment on Becker's specific approach on history. The other one is educational and suggests how aesthetics could help better grasp Becker's notion of history and, by extension, how it could help create better educational experiences.

As far as the contextual dimension is concerned, it is not accidental that in exposing the deceptive simplicity of generalizations in history, Becker contrasts such statements with what a writer like James Joyce could extract from them. Narrated in the stream of consciousness mode, the solidity and simplicity of a single historical fact dissolves into a web of images and emotions triggered by all sorts of stimuli: personal, social, even national and mythological. Various kinds of memory are at work in depicting both the vastness and the fluidity of a character's inner life. Indeed, as Mary Ann Gillies shows in her study dedicated to Henri Bergson's influence on British modernism, Joyce's characters' epiphanies - spiritual manifestations bringing about a novel awareness of their relation with time - depend on the Bergsonian concept of memory. In this framework, "the recollection of the past moment illuminates both the previous experience from which it comes and the present experience that prompted the recollection in the first place" (Gillies 1996, 136). Most likely, it is this core of Joyce's literature, its philosophy rather than merely its technique that Becker also has in mind when imagining the comparison. History written by somebody like Joyce would be naturally subjective, fluid and emerging in layers, just like memories from the human psyche.

Crucially, it would be experiential, since everything that exists in conscience expresses a relation between the self and the world, and this relation is modeled with every new experience through perception. In short, such a narrative challenges the preconception that history is something belonging to the external world only and that by attempting to transfer it into the realms of our internal world we would deprive it of objectivity and value.

I believe there are good reasons to see Becker as directly influenced by aesthetic modernism, and, as recently argued, his own interest in modern myths (he famously reinterpreted the Enlightenment, with its ideologies of rationality and progress as a secular humanist myth) might also suggest an affinity with the avant-garde discourse (Saler 2017, 202). Similarly, mistrust of continuities, the recovery of fiction and experience in history through introspection, the idea that meaning is found in complexity rather than in static clarity, may be associated to various extents with the development of social sciences, most notably research on the unconscious, with pragmatism and vitalism, cubism, as well as cinema.

Therefore, in order to grasp Becker's view on history, the label of relativism, suggesting not only denial of any scientific character in history, but also a constant concern for casting doubt on established truths^[2] is not very fruitful. Actually, the claim that historical facts do not communicate anything by themselves since it is always the historian who "imposes a meaning" (Becker 1955, 335) might share a deeper affinity with aesthetic experience.

I propose that we reflect on this connection considering aesthetic experience an open concept influenced by modernism, Bergsonism and pragmatism, but not strictly defined by any of these views.

When Becker states that we recreate the past in our imagination, and that every generation writes its own history, he draws on the definition of history as an extension of memory. Since the kind of complex memory he is interested in is a general trait of human beings, could this mean that we all have the potential to be historians? The answer may be surprising: it is not a matter of potential, we simply *are* our own personal historians day after day. This is a gift of our memory, as Becker beautifully shows in “Everyman His Own Historian.”^[3]

Like all healthy human beings, Mr. Everyman possesses the capacity to remember things said and done. This is a survival mechanism, for he interacts with other beings and objects, he has rights, duties, and needs some skills to cope with this diversity. One day he wakes up with the sensation that there was something he should remember, yet he cannot. Luckily, he is aided by a written source, which happens to be a note describing in some detail his forgotten duty. Upon reading the information about a coal order for which he was supposed to pay a specific amount of money to a specific individual on a specific day, some images come to his mind. Memory receives support and he accesses historical events which he can project into imagination. He seems to have a recollection of some and an anticipation of others. These mental operations form a dynamic and provide impetus for action. Therefore, his own little sequence of historical facts is not conveyed to him as “a pure antiquarian image to be enjoyed for its own sake; on the contrary, it is associated with a picture of things to be said and done in the future” (Becker 1932, 224). For Mr. Everyman, this means going to his supplier or, otherwise put, cross-checking the historical sources. He there finds out with surprise that his order had been delivered by another person to whom he goes, pays and closes the circle.

What is essential in this example is the way memory fills the gaps from the historical sources. While lacking the correct information about

the supplier, a misleading mention on his otherwise trustworthy source made him in fact imagine the alternative scenario as if it had actually happened, yet with the wrong details.

Mr. Everyman's story illustrates how this extension of memory operates, the process whereby memory "dragged into consciousness an image of things said and done" (Becker 1932, 223). This invites us to revisit our certainties about how historical truth is being constructed. Most often, this process has little to do with a relation of correspondence between facts (what we state) and events (what actually happened). By combining the "solid" facts with experience and imagination, the lay historian carries out the same kind of operations as the professional historian. However, in the former case we can confirm this because at any time we can pull together our own little fragments and recreate our own personal facts. We need not rely on authority, experience is enough.

In this sense, I believe that an intellectual pursuit such as Becker's could be more clearly understood with the help of an experiential framework. The conceptual distinctions that his writings invite, such as objective-subjective, internal-external memory, and fact-event would perhaps not involve us in meaningful reflection unless we grasp how memory actually works. In order to do this, it is necessary to bypass the position of the passive reader assimilating distinct notions and ascribing them to categories that ought not to be confused. Insofar as possible, we should rather try to simulate the workings of memory that make such distinctions possible in the first place.

This educational dimension of using aesthetics to better understand philosophy of history is mostly intuitive, and this paper cannot aim at specific pedagogical models. Its underlying rationale was prompted by questions such as: how can we think of "historical facts" in a way that does justice both to Becker's text and its cultural environment (its

“aura”), and, at the same time, stimulate meaningful reflection for individuals with no particular interest in the details of scholarly distinctions? In other words, how can one convey a straightforward and vivid explanation of history and memory that would resonate in one’s own experience?

As Saler showed in his research about the influence of aesthetic modernism on Anglo-American historiography since the late nineteenth century, a salient particularity of this influence regards the complementary combination of antinomies in a way that did justice to actual experience and extended the perceived dimensions of life. Thus, modernism was considered “a multivalent perspective that could maintain oppositions –reason and imagination, science and art, the referential and the artificial –within a tense equilibrium” (Saler 2017, 209).

If we think of some of the most pressing questions of historiography - What is the status of history? Is it a form of science or rather a form of narrative? Is historical truth a mirror of actual facts or rather an explanatory construct? What degree of objectivity/subjectivity defines the work of the historian? -, we see they all invite reflection on such antinomies. Although such separations are useful for conceptual understanding, they cannot accurately convey the nature of historical inquiry. Here I believe that a direct encounter with modernism, for instance in literature, would add a great deal of clarity to this theoretical problem.

Let us think for example of how self-reflexivity in Virginia Woolf’s prose presents us with distinct images of time and distinct patterns of memory. In *Mrs. Dalloway*, the main character, Clarissa is preparing to host a party. She goes around London reminiscing about moments of her past, travelling to the times of her youth, questioning some decisions, then coming back closer to the present. She moves through events and

perceptions in the flow of her life and her representation of other characters' lives. Woolf plays with perspective and the impulses of memory going beyond the structure of a conventional plot. The sequence of memories going through Clarissa's mind has a double causality - there are triggers from within and from without - various degrees of intensity, and, overall, experience as a qualitative dimension of time.

The hours filtered through Clarissa's perception are not equal in length and add up to an interior monologue which is not boundless. Experience is rhythmically oriented by the chimes of Big Ben, which seem shorter or longer, friendlier or colder depending on who and when happens to hear them. For the characters, this external time of the clock is filled with meaning and prompts associations in consciousness. Clarissa perceives it as a sound of "extraordinary vigour, as if a young man, strong, indifferent, inconsiderate, were swinging dumb-bells this way and that." (Woolf 1925/1992, 67-68). Yet, as a mysterious background bridging her consciousness with that of her husband, the same sound brings for both of them at distinct moments of the day "first the warning, musical; then the hour, irrevocable" (Woolf 1925/1992, 36 and 119).

If we wish to translate this in Becker's language, Big Ben could perhaps be like an historical event, a witness-object itself silent but able to open the living history inside each character, that "intangible world, re-created imaginatively, and present in our minds" (Becker 1955, 333). Its chimes are elusive and once the sound is gone they become like historical past, not lacking witnesses, yet still mysterious, and provide a contour to the world of consciousness. In the end, just like the precious data recorded by historians of the events, Big Ben's ephemeral sounds show characters where and when their experience is anchored.

Creating Better Educational Experiences with the Help of Aesthetics

We have looked at some similarities between, on one hand, Becker's view of history as an extension of memory and, on the other hand, characteristics of aesthetic modernism. To conclude, it is not only in a general skepticism towards artificial unity and continuity, or in the importance given to imagination that the two meet, but also, and perhaps more profoundly, in the treatment of time and experience. Returning to the initial aim of this juxtaposition, let us now focus on some practical implications for teaching, and, in particular, in stimulating creative reflections on the meaning of history.

If we agree that Becker's view about how history works and what historical facts actually are makes more sense in the horizon of experience (because we are our own historians and living history depends on memory) than as a mere source of conceptual distinctions, aesthetic experience may help us reach a qualitatively different, clearer understanding of history.

In order to better grasp Becker's idea that history is "an enrichment of our minds with the multiplied images of events, places, peoples, ideas, emotions outside our personal experience" (Becker 1955, 338), I propose to contextualize it within the aesthetics of pragmatist philosopher John Dewey.

For Dewey,^[4] thinking about aesthetics is basically thinking outside theories of artistic forms, criteria and comparisons appreciated in the academia. Rather, it is experience that creates and validates aesthetic perception. This can also happen in simple everyday situations: when two people have a non-mechanical interaction in a job interview or a worker is genuinely engaged in what he is doing, relates to his tools and cares for them. In fact, when everyday life is enhanced by non-

fragmentary experience with a development engaging emotions, conditions for aesthetic sensitivity are created.

Not only is art “prefigured in the very process of living” (Dewey 1934/1980, 24) but intellectual activities can also have aesthetic quality insofar as they do not present a loose succession or an outburst of ideas. The artificial fragmentation of thought, the lack of direction, and the dull assimilation of knowledge are therefore anti-aesthetic. I believe the view has a relevant correspondence with that of Becker who understands living history as depending on the historian who imposes a meaning, and on the present time to validate it (in a way that is similar to aesthetic experience). Both views insist on the importance of becoming aware of what is conventional and what is experienced, as well as the present reception of experience (as contrasted to its intellectual re-creation).

This relation of history to memory and experience resulted in Becker’s conclusion that “The history of any event is never precisely the same thing to two different persons; and it is well known that every generation writes the same history in a new way” (Becker 1955, 336). For Dewey, as far as education is concerned, the young should “become acquainted with the past in such a way that the acquaintance is a potent agent in appreciation of the living present” (Dewey 1938/1997, 23). The development of aesthetic sensitivity through stimulation of actual educational experiences in which a “deep realization of intrinsic meanings” aims, in the end, to address all senses, which “unite to tell a common and enlarged story” (Dewey 1934/1980, 21).

The implications of these juxtaposed views do not face educators with an easy mission. Nevertheless, the benefits of placing the study of history or philosophy of history within an aesthetic experiential framework are, I believe, manifold. Using the example so far discussed, literature would help illuminate the notion of historical facts Becker is

concerned with because it allows us to *understand directly* the narrative structure of memory. How consciousness develops in the flow of time, how images of events are created and symbolized in our internal world could thus be understood directly by an introspection which is aesthetic in nature.

Secondly, once this process developed non-fragmentarily and reached its conclusion, we are in a better position to understand conceptual distinctions. We also understand better how historical truth is constructed, why what we call “facts” depend so much on an individual or collective memory to record them and how this memory actually works. This allows us to calibrate our understanding about the kind of objectivity that should perhaps be expected from history. In teaching, aesthetic experiences can be successfully created using not only group reading and creative writing (such as symbolic interpretation or keeping records of one’s train of thoughts), but also the instruments of embodied learning. In the end, this may help us rescue from skepticism Becker’s view of historical research as imprisoned by “that wonderful idea of Progress which we all like to acclaim” (Becker 1955, 340).

References

- Becker, Carl Lotus. 1932. "Everyman His Own Historian." *The American Historical Review*, Vol. 37, No 2: 221-236. JSTOR. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/1838208>.
- Becker, Carl Lotus. 1955. "What Are Historical Facts?" *The Western Political Quarterly*, Vol 8, No 3: 327-340. JSTOR. Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/442890>.
- Bloom, Allan David. 1987. *The Closing of the American Mind*. New York: Simon and Schuster.
- Destler, Chester McArthur. 1970. "The Crocean Origins of Becker's Historical Relativism". *History and Theory*, Vol. 9, No. 3: 335-342. DOI 10.2307/2504412.
- Dewey, John. 1934. *Art as Experience*. New York: Perigee Books (1980 Edition).
- Dewey, John. 1938. *Experience and Education*. New York: Touchstone, Simon & Schuster (1997 Edition).
- Gillies, Mary Ann. 1996. *Henri Bergson and British Modernism*. Montreal: McGill-Queen's University Press.
- Goldstein, Leon J. 1972. "Historical Realism: The Ground of Carl Becker's Scepticism". *Philosophy of the Social Sciences*, 2: 121-131. DOI: 10.1177/004839317200200109.
- Kramer, Lloyd and Maza, Sarah. 2002. *A Companion to Western Historical Thought*. Malden: Blackwell Publishers.
- Saler, Michael. 2017. "A Rose May Be a Rose, but Is Modernism Modernism?" in *Modernism and the Social Sciences: Anglo-American Exchanges, c.1918-1980*, edited by Mark Bevir, 202-230. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wilkins, Burleigh Taylor. "Pragmatism as a Theory of Historical Knowledge: John Dewey on the Nature of Historical Inquiry". *The American Historical Review*, 64 No. 4 (1959):878-890. DOI: 10.2307/1905121.
- Woolf, Virginia. 1925. "Mrs. Dalloway" in *Collected Novels of Virginia Woolf*, edited by Stella McNichol, 33-177. 1992. London: Macmillan.

Notes

[1] A paper originally read at the 1926 annual meeting of the American Historical Association and published posthumously.

[2] As the 1987 book of the American philosopher Allan Bloom argues, relativism, of which Becker would have been one proponent, exceeded the concerns for openness and pluralism, and, especially in the form of moral relativism ended by undermining critical thinking and liberal education itself. See Allan David Bloom, *The Closing of the American Mind* (New York: Simon and Schuster, 1987).

[3] His presidential address at the 1931 meeting of the American Historical Association in Minneapolis.

[4] As far as his own conception of history is concerned, Dewey also developed within pragmatism the idea that history is not limited to what happened in the past, but rather it entails a selection and arrangement which is bound to take place in the present. For an interpretation that details and criticizes Dewey's conception, see Burleigh Taylor Wilkins, "Pragmatism as a Theory of Historical Knowledge: John Dewey on the Nature of Historical Inquiry". *The American Historical Review* 64 No. 4 (Jul., 1959): 878-890. DOI: 10.2307/1905121.



**MULTIPLYING THE SUPPORT: BRUCE NAUMAN'S
CONTRAPPOSTO STUDIES, CONTRAPPOSTO SPLIT, DAYS, AND
GIORNI**

KURT OZMENT

When visiting the recent retrospective of Bruce Nauman's work at the Museum of Modern Art in New York, I was struck by two works that are closely related: *Contrapposto Studies, i through vii* (2015–2016) and *Contrapposto Split* (2017). I will juxtapose these two works with two other works by Nauman that made a similar impression on me when visiting the Venice Biennale in 2009: *Days* (2009) and *Giorni* (2009).

One question among others is what makes these works so interesting? Art critics and art historians often engage with this question when treating Nauman's work. One of my responses has been to produce descriptions.

About four months after visiting Venice, I came across an article in the *New York Times* by Roberta Smith on the reinstallation of both *Days* and *Giorni* at the Philadelphia Museum of Art. I was very surprised to find that many of my observations coincided with what Smith had written.

The works that I will present require a fair amount of puzzling over. It would seem that this is part of their appeal. The attention that these works demand is related to their form. The works themselves consist of many parts. Each work multiplies a support, whether it be video projections or loudspeaker panels. In the case of *Contrapposto Studies*, Nauman also divides the support. In this set of video projections, each projection consists of multiple frames. And in some of the projections, these frames are themselves divided. Each frame or each subdivision of the frame resembles a support. This multiplying of the support (multiple projections, frames within a projection, subdivided frames) is paired with material that is relatively consistent: footage of Nauman walking back and forth. But Nauman also multiplies this element: in each projection, Nauman either walks to and away from the camera or back and forth on an axis perpendicular to the camera. In *Days* and *Giorni*, Nauman multiplies both the number of supports and the number of sources or subjects. In each of the respective works, there are, at once, similarities and differences between the various "supports." Nauman multiplies both the support and the relations between supports in such a way as to create both stark contrasts and subtle differences.

In 2009, Bruce Nauman's work was exhibited in three separate locations in Venice as part of that year's biennale. Multiple works were exhibited in all three sites. The works that I will focus on, *Days* and *Giorni*, were exhibited for the first time. Both were installed in long halls in historic buildings: *Days* at Tolentini in Santa Croce, and *Giorni* at Ca' Giustinian dei Vescovi, which is adjacent to Ca' Foscari, in Dorsoduro. The former was built as a convent in the early seventeenth century. The latter was built as a private residence in the late fifteenth century. Both sites now house universities.

Days and *Giorni* are both sound installations. For each, Nauman recorded the voices of seven speakers, both men and women. In *Days*, he also includes a child, a young boy.

In *Days*, the speakers pronounce the names of the days of the week in English. Likewise, in *Giorni*, the speakers pronounce the names of the days of the week in Italian. From the recordings of each speaker, Nauman prepared two tracks, or a total of fourteen tracks for each work.

Both *Days* and *Giorni* consist of seven pairs of thin, flat, white panels. These panels function as loudspeakers. Each panel is suspended on a pair of thin cables that run from the ceiling to the floor. The panels are 60 cm square and are simply clipped onto the cables. The pairs of panels are equally spaced from one end of the room to the other. In Venice, the panels were arranged in two parallel rows. In 2010, *Days* was installed at the Museum of Modern Art in New York in a gallery in which the lengthwise walls were staggered. The rows of panels followed the shifting contours of the walls.

As one moves about each of the respective spaces, the panels often blend in with the walls or windows. Each room is painted white, which contributes to the here again, gone again effect of the panels. The only parts of the installation that do not have this transitory effect are the black weights that anchor the wires to the floor, but even these are not very noticeable when one is trying to pay attention to the relationship between what one is hearing, what one is seeing, and one's own position.

Each work consists of the voices of seven speakers, a text that is limited to the names of the seven days of the week, and seven pairs of loudspeakers.

To come back to the recordings, there is a one to one relation between tracks and loudspeakers. But there is a two to one relation

between tracks/loudspeakers and voices. The doubling of voices on facing pairs of loudspeakers perhaps creates an expectation for stereo recordings, but it also makes possible something other than the illusion of perspective. One result is that one hears the same voice from two different loudspeakers, but the series of days that one hears from each loudspeaker is different. It is hard to tell whether the recordings are identical but out of phase, or whether there are other kinds of differences between the recordings.

One of my first questions when visiting *Giorni* was, is there a different voice on each panel or a different voice on each pair? Initially, I was somewhat disoriented by the multiplicity of voices, but over a period of time, I was able to discern some of the differences between what I was hearing from the loudspeakers closest to me.

In *Giorni*, there is a moment where all of the loudspeakers are silent. This pause repeats, which suggests that the work consists of a single loop. There is a long passage just before this pause that consists of just one or very few voices. And there is a short passage right after the pause that consists of just one or two voices on a single pair of loudspeakers. The work quickly shifts to all loudspeakers.

One response to an installation that changes over time is to assume that there is a loop. One approach is to remain in the installation until one recognizes the place where one came in. But in some cases, it is difficult to determine whether or not there is a loop. Installations are often single-channel, which can make perceiving a loop somewhat unproblematic. *Giorni* falls under this category. But it is also possible to disguise the moment where a repeat or loop occurs. Multiplying the number of loops may have a similar effect. *Days* is perhaps an exception to the tendency to employ just a single loop.

The question of number comes up in multiple ways, including how many loudspeakers are being used at any given time. Another concerns the number of days in each series. And yet another concerns the number of times that a day can be repeated within each series. Each track consists of series of days. The number of days in each series varies, although this number tends to stay constant for long passages. Which days are selected in each series varies, but the order of days is always linear. To quote a passage from just one loudspeaker in *Days*, we hear "Tuesday, Wednesday, Saturday, Tuesday, Thursday, Friday, Tuesday, Thursday, Saturday, Tuesday, Friday, Saturday." In another passage, from another voice on another single loudspeaker, we hear, "Sunday, Tuesday, Friday, Sunday, Wednesday, Friday, Sunday, Thursday, Thursday, Sunday, Monday, Thursday." (These passages appear at approximately 1:02 and 1:36 in a video uploaded to YouTube, "Bruce Nauman 'Days' @ Venice Biennale 2009.") In both of these passages, each series consists of three days. I have broken each passage into series by mapping each day onto a week that begins on Sunday. Any passage from one day to another that crosses the limit of the week (Sunday) marks a new series. In the first example, there would seem to be an implicit rule that excludes repetition, whereas in the second example, the same day can appear twice within a single series.

Nauman's treatment of the days of the week is very similar to his treatment of phrases in works such as *First Poem Piece* (1968) and *Second Poem Piece* (1969). In her essay in the retrospective catalogue, Liz Kotz analyzes both the context for the latter works and their "quasi-permutational structures" (152).

Although there may be moments in both works where all of the loudspeakers produce sound, this is not always the case. One may choose to pay attention to a particular loudspeaker, only to find that

loudspeaker fall silent. Both works are quite dynamic, in the sense that the sound effects being produced change dramatically over time.

I remember being very impressed when visiting *Days* by the richness of detail of particular voices. This response suggests that the recordings may have sometimes been in sync, but it also suggests that a single loudspeaker may have created this effect. Ultimately, the richness of the sound depended a great deal on where I stood.

In Venice, an adaptor was mounted on the back of each panel. The printing on these adaptors read "Panphonics audio element type G1." According to a publication by the manufacturer, one only hears the full range of frequencies produced by one of these loudspeakers from a position that is directly opposite the loudspeaker panel (Kelloniemi, 2).

The richness of detail shifted my attention from what the speaker was saying to how they were saying it, as well as to their attitude toward what they were saying. At one point during *Days*, I found that I characterized the same speaker as having different attitudes in different tracks. The richness of detail also drew me to pay attention to differences in intonation and phrasing. In *Giorni*, however, the difference in language had practical effects. My knowledge of Italian is very limited. Thus, many of the subtle differences between enunciations and speakers in *Giorni* were lost on me.

Within each installation, one hears very different things in different places, even in places that are very close to each other. One can select what one hears by shifting position. But as I've already noted, the temporal nature of both works complicates this.

Nauman's selection of voices, his choice of textual elements (the days of the week), his treatment of time, and the spatial configuration of the loudspeakers all emphasize the act of differentiation. The multiplication of both voices and loudspeakers, the shifts in which

loudspeakers are producing sound, and the spatial properties of the sounds being produced encourage the visitor to move throughout the installation. The text may also function as a sort of lure, in that a visitor may respond by "reading" the text or by trying to figure out whether or not there is a pattern to the series.

Each work sets up a situation in which there are many different elements to pay attention to. But at the same time, the relation between elements is constantly shifting. On the one hand, the multiplicity of elements and relations makes it very difficult, if not impossible, to pay attention to everything at once. On the other hand, the way that each work is constructed gives the impression that one is not missing anything by focusing on just part of the installation. Each part of the text would seem to be equivalent to every other part. There is also something of an equivalence between voices. Nonetheless, the way that each work is constructed creates a situation in which some things may go unnoticed.

From still another angle, each work is constructed in such a way as to underline that each of the voices is independent of the others. The speakers do not respond to each other and in that sense, they do not form a "group." On the other hand, the way that the text is constructed makes for a finite number of possibilities, although multiplying days, multiplying voices, and multiplying the number of recordings of each voice increase the number of possibilities. I haven't touched much on phrasing, rhythm, or tempo, but these also contribute to variation. Rather than just one delivery, there are fourteen, and these change over time.

Because of the element of repetition, an ambiguity arises concerning the status of the voices. Often, a speaker pronounces a day in a similar way in more than one series. It is thus somewhat difficult to tell whether

the speakers "recite" the text or whether Nauman combines recordings of individual days.

The scale of each installation and the design of the loudspeakers make it impossible to apprehend either work as a whole at any given time. Nauman multiplies what happens in both space and time.

I will juxtapose these two sound installations with two video installations. As part of the recent retrospective of Nauman's work at the Museum of Modern Art in New York, a series of three connecting galleries at PS1 were devoted to a number of video projections. The signage placed in the first of these galleries reads:

Contrapposto Studies, i through vii

2015/2016

Seven-channel video (color, sound),

continuous play

Although the title suggests that there are seven "studies," the medium, "seven-channel video," suggests that the multiple projections constitute a single work.

One entered the first gallery from a corridor. In this rather deep, but narrow gallery, the left and back wall were bare. The projection extended across the right wall. The space was relatively shallow, given the breadth of the projection. The projection itself consists of eight frames in a single row. In each frame, the artist walks towards and away from the camera. The frames are not synchronized. Nauman projects the eight frames in two different ways: the left four frames are in color, the right four frames resemble monochrome blue and white negatives. He thus multiplies the frame (times eight), the timing (times eight), and the

number of ways that he treats the image (times two). Nauman creates a visual pun in the monochrome images by reversing the colors of what he wears: his white t-shirt and blue jeans become a blue t-shirt and white jeans.

The pacing is rather slow; it takes a while for the artist to walk from one end to the other. The walk itself is slightly exaggerated, as is the turn at both ends. The framing is very close; most of the time it cuts off the artist's head and often also his feet. The artist holds his hands above his head, which results in most of his arms also being cut off. One of the curious effects of the framing is that the front and the back of the artist closely resemble each other. The draping of the artist's t-shirt and jeans contribute to this.

One passes from the first gallery to the second through an opening to the right of the projection, just inside the entrance to the gallery itself. A visitor who enters the first gallery walks toward the far wall, turns to the right to view the projection, and then turns around and walks back, either to leave or to enter the next gallery.

In the second gallery, there are three projections, one on each of the three walls that one sees as one enters the gallery.

In the third gallery, there are two projections, one on each of the side walls. The proportions of third gallery resemble that of the first in that the viewer doesn't have a lot of room to back up in.

In all three galleries, the visitor crosses in front of one or more projections when moving from one gallery to another.

In the second gallery, the projection on the right wall consists of eight parts, but rather than being in a single row, as in the first gallery, there are two rows of four frames each. The monochrome images appear on top. The artist walks back and forth along an axis perpendicular to

the axis of the camera lens, rather than along that very axis, as in the first gallery. And the framing is less tight. We now see the artist's feet and part of his head. Again, none of the images are in sync, but here, the effects of this are more dramatic, partly because the orientation or facing of the artist is more obvious. Within the same row, the artist may walk in more than one direction. The same was true in the first gallery, but here the arrangement and scale of the frames, the way that the artist's body is framed, and the asymmetry of the body make the differences between frames more apparent. I had the impression that I would not be able to tell when the work looped, so I did not track the shifting relationships between frames.

The projection on the left wall has the same facings as the wall opposite. Nauman faces either left or right, but each frame is now divided horizontally. His body is split at the waist and the top and bottom halves are out of sync. Thus, rather than a total of eight parts, there are now sixteen. The arrangement of frames is the same as on the opposite wall, except that each frame has been divided in two. As in the two works that I have already described, the parts are out of phase. This applies both horizontally and vertically. The eight figures are all out of phase, and each of the halves of these figures are out of phase with their other halves. Nauman multiplies the parts by splitting the frame in half, a splitting that seems to involve the temporal relation between the two halves. From one wall to another, we jump from eight temporal moments to sixteen.

The projection on the wall opposite the entrance to the second gallery is structurally analogous to the projection on the left-hand wall: two rows of frames, each of which has been split horizontally; four frames to a row, with the top row of figures in monochrome. This projection is similar to the projection in the first gallery in orientation: Nauman walks towards and away from the camera. Here Nauman's

balance seems playfully out-of-joint, whereas in the work on the left-hand wall, the two halves are vertically aligned, even if they are moving in different directions.

In the third gallery, Nauman multiplies both the number of frames and the division of the frames (7 x 7 x 2). The basic compositional form remains the same as the studies in the second gallery: monochrome frames on top, color frames on the bottom. One projection represents Nauman walking to and from the camera, the other represents him walking back and forth perpendicular to the camera. The framing for each suggests that Nauman reuses the same material in each set of studies. Although the framing is slightly different for the two orientations, this framing is consistent in the respective projections.

In her essay in the retrospective catalogue, Taylor Walsh elaborates on Nauman's division of the body into seven parts. This, like many other aspects of the piece, resonates with other works by Nauman. Walsh pursues these connections, and links this division to a context that Nauman has often alluded to in his work. She writes, "The factor of seven has long held a privileged position in Western art, derived from classical proportions that pegged the ideal human height at seven times that of the head" (244). It would seem that Nauman initially found drawing and sculpture more amenable to the division of the human figure than film and video. His early single-take films and single-channel videos often frame Nauman's body so that one or more parts are outside the frame, but they don't divide the frame itself. In these early films and videos, Nauman multiplies the number of times that he performs a specific action to fill the medium being used (a 400 foot reel of film or a 1 hour videotape cassette). Not unlike *Contrapposto Studies*, these works involve movement, repetition, and time. *Walking in an Exaggerated Manner Around the Perimeter of a Square* (1967–1968) and *Walk with Contrapposto* (1968) are both strikingly similar to *Contrapposto Studies* in terms of the

movements that Nauman performs. One source of tension that I have not touched upon involves the amount of time that it takes to perform an action and the amount of time that the action is performed. Walsh notes that contemporary critics responded to this tension in the early films and videos (239).

If we pay attention to the title and to the number of projections, we find that the first gallery presents two "studies" next to each other (counting backwards from the third gallery, there are two "studies" left over). Rather than a single "study" being split in two in the first gallery, we have two juxtaposed "studies." Thus, each of the three galleries presents contrasting works.

In terms of the logical progression from one gallery to another, there is, as it were, an absent work, or a work that we might expect to find on the blank wall of the second gallery. In the first study, Nauman multiplies the number of frames and the number of phases. In the second study, he multiplies the treatment of color. In the second gallery, he multiplies the composition by multiplying the number of rows; he stacks one row of frames on top of another. He also multiplies the number of frames in each study. By presenting four frames in each row, he maintains a connection to the first two studies. By arranging each row of four frames vertically rather than horizontally, he basically combines the first two studies, which had the impression of being a single study to begin with. In two of the studies in the second gallery, he multiplies the facing, or the relationship between the axis of his walk and that of the camera. And in two of the three studies, he splits the frame in half. We might expect Nauman to present a tiered but "unsplit" version of what we found in the first gallery, rather than just a "split" version. As we enter the second gallery we jump from large, full frame shots of Nauman walking towards and away from the camera to half as

large, split frame shots of him walking towards and away from the camera.

In a gallery that is somewhat isolated from the others, there is yet another "study". One enters, again, from a corridor, and is greeted by a gallery assistant who provides 3D glasses. In this work, *Contrapposto Split*, there is just one "frame" and just one axis: toward and away from the camera. One of the strange things is that the camera appears to move, as if tracking Nauman as he moves away or moves closer. The frame is horizontally divided and one half advances as the other half recedes. This creates a very puzzling effect. I was very aware of the amount of time it took me to figure out what was happening.

One difference between *Contrapposto Split* and *Contrapposto Studies* is that in the latter, there is no doubling of "color" and "monochrome" images. Nor is there a multiplication of frames or figures. Rather than four or seven images of Nauman times two, there are just two halves. Rather than a multiplication that makes it difficult to pay attention to everything, one finds a simple splitting in which it is nonetheless difficult to focus on two things at once.

References

"Bruce Nauman 'Days' @ Venice Biennale 2009." YouTube video, 2:48, September 11, 2011, <https://www.youtube.com/watch?v=jhmWaA0kYdk>.

Bruce Nauman: Disappearing Acts. Edited by Kathy Halbreich. New York/Basel: The Museum of Modern Art/Laurenz Foundation, Schaulager, 2018.

Kelloniemi, Antti. "Panphonics Audio Transducer Technology." February 19, 2007. http://www.panphonicsusa.com/pdf/audio_transducer_technology.pdf.

Kotz, Liz. "'Here is Every'." In *Bruce Nauman: Disappearing Acts*, 150–61.

Smith, Roberta. "Listen: Can You Hear the Space?" *New York Times*, December 18, 2009.

Tomkins, Calvin. "Western Disturbances: Bruce Nauman's Singular Influence." *The New Yorker*, June 1, 2009. 68–75.

Walsh, Taylor. "To Come Undone." In *Bruce Nauman: Disappearing Acts*, 238–49.



BEDENİN HAZLARI: RETİNAL OLANDAN DOKUNSAMAL OLANA ESTETİK HAZ VE İFADE

ENGİN ÜMER

Antikiteden bu yana estetik deneyimin hakikat ile ilgili olarak zihinsel ve ruhsal bir gelişim, değişim ve başkalık taşıması gerektiği düşüncesi, bedensel olanın geri plana itilmesi için yeterli nedenler sunmuştur. Bedensel olanın, hazzın bitmek bilmeyen bir açlık ve oburluk olduğunun düşünülmesinin yanında düzensiz, üretmeyen ve sadece harcayan şekillerde tanımlanmasına da neden olmuştur.

Ruhsallığın ve zihinselliğin asıllığında maddi olanı aşma ve beden/ruh düalizmiyle duyular arası hiyerarşik bir düzenin kabul gördüğü söylenmelidir. Duyular arası hiyerarşide görmenin önemli görülmesi, bilme konusunda görmenin ikna edici olarak kabul edilmesiyle ilgili olmuştur^[1]. Görme, olaylara ve şeyler karşısında onların mevcudiyeti ve ilişkilerini anlamak konusunda esaslı bir imkan sağlarken; görmeye, duyulur dünyanın sahteliğini bilme konusunda görev de biçilmiştir^[2]. Bu sebepten dolayı gözün kontrol edilmesi gerekmiştir. Görme, bedensel olana bağlı olamayacak kadar sorgulama imkanı sunan bir işlem dizisinin bir basamağı olmuştur. Sanat tarihi, görme alanı konusunda tasarruflu olmanın örnekleriyle doludur. Sanat tarihi; neyin, ne şekilde nasıl görülmesi gerektiğine dikkat edilmesi, görmenin belli bir anlam ve dizge-

sellik içinde anlamını kazanması ve bu gerçekleşirken bedensel olandan kopuk bir zihinsel süreç içinde düşünülmesine önem verilmesinin tarihi olarak da okunmaya müsaittir^[3].

Modern sanat ile birlikte göze karşı eleştirel tutum önem kazanmıştır. Aydınlanmacı düşünmenin ayakları yere basan öznesinin merkeziyetinde bedensel varoluşun değer kazanması (Eagleton 2010, 33), hareket eden kültür dünyası imgesiyle bireylerin de hareket halinde olması, yakınlaşma ve dokunma duygusunun asıllık kazanması, bunlara karşı da yeni önlemler alınması, modern sanatın eleştirel tavrının kültürel arka planı konusunda bize bir harita sunmaktadır.

Modern sanatın görme eleştirisinin çoklu anlamlarını özetlemek gerekirse: (1) klasik görmenin eleştirisi olarak temsilin sorun edilmesi, (2) görmenin klasik yorumlanışının eleştirisi ve yeni bir görmenin kuruluşu, (3) görme alanında estetik açıdan deneyimlenen şeylerin aralarındaki değer hiyerarşilerini bozarak yeni bir görme alanının meydana getirilmesi.

Bu çalışma bu boyutların detaylı açıklamasını yapmaktansa bu dönüşümde bir imkan olarak beden ve bedensel olanı konu etmektedir. Bunu yaparken de modern sanattan günümüze tarihsel seyir içinde dönüşümlerin çok katmanlı izlenebilir boyutlarını ele alma amacıyla değildir. Görmenin, klasik anlamda bedensiz bir izleyici olma halinden bedensel olanın görmeyi inşa edebileceği düşüncesinin açıklama ve anlatma amacıyla olan bu çalışmada (1) Cézanne'ın an ile görme ilişkisinden bedeni devreye sokması, (2) görmenin kökten eleştirisinde kör edilmenin sembolik yorumu olarak Marcel Duchamp'ın anti-sanatını ve Lucio Fontana'nın illüzyonun tedirgin edici boyutunu gösterdiği resimleri, (3) şövalesi karşısında oturan ressam düşüncesinin değişimi olarak yüzey üzerinde yürüyen, performatif ressam düşüncesine örnek olarak Jackson Pollock ve modelini karşısına almaktansa onun bedenini fırçası olarak kullanan ve maddeyi aşmayı, dirimsel bir enerjinin bedensel izleriyle aç-

ğa çıkartmayı amaçlayan Yves Klein'in resimleri, (4) tuvali seyredilebilir bir dünya imgesi sunma durumundan o dünyayı tuval yüzeyine giydiren ve tuvalin yapısını dokunsal hale getiren Alberto Burri ile yine tuval yüzeyini katı boya ve malzeme tabaklarıyla neredeyse yontu haline getiren, konusunu seyredilebilir olandan uzaklaştıran ve onu tuvalde yeniden var eden Anselm Kiefer'in eserleri konumuz açısından ele alınacak olan uğrak noktalardır.

Bedenin Zamanı

Marleau-Ponty, görme konusunda Paul Valéry'den yaptığı alıntıyla ressamın bedeniyle resmini var ettiği yazmıştır.

Valery, ressam "vücudunu katmaktadır" der. Gerçekten de bir Tin'in nasıl resim yapabileceği bilinmez. Ressam, dünyaya vücudunu vererek, dünyayı resme dönüştürür. Bu töz dönüşümlerini anlamak için, işlem yapan ve şimdi varolan vücudu bulmak gerekir- bir uzay parçası, bir işlevler demeti olmayıp bir görüş ve hareket girişikliği olan vücudu (Ponty 2006, 32).

Sanat, maddi olanın biçimlendirilmesi, tinsel olanın bu biçimlendirmede gösterilmesidir. Ponty, işlem yapan vücuttan bahsederek onun duyuların taşıyıcısı, zihne hizmet eden bir zorunluluk olmadığını söylemekle, farklı bir perspektif önermiş olmaktadır. Ponty, idealizmin duyulur dünyanın gelip geçiciliğinden idelere ulaşması gereken düşüncesine karşılık, dünyanın tamamlanmamışlığını, sistematik olarak belli bir dizi kalıp, yapı veya düşüncenin üzerine kapanılacak bir karakter sergilemediğini düşünmektedir. Ponty için, algılayan zihin, "ete tene bürünmüş", "bedenine ve dünyasına" kökleşmiştir (Ponty 2017, 21).

Cézanne, özsel bir dünya tasarımına sahiptir. Doğadaki her şeyin geometrik şekillerle anlaşılabilirliğini, küre, koni ve silindir gibi şekillerin matematiksel ve geometrik özler olduğunu söylemiştir (Bernard 2001, 35). Cézanne'ın matematiği açık bir dünya düşüncesiyle, dünyanın

kesitler içinde belli perspektiflere göre ele alınması üzerine kuruludur (Ponty 2017, 23)^[4]. Bu yüzden Cézanne'ın özcülüğünü klasist gözün kalıpların üzerine kapandığı dünya resmine eklemek ise zordur.



Görsel 1. Paul Cézanne, Saint-Victoire Dağı, Tuval Üzerine Yağlıboya, 73 x 91.9 cm., 1902-04.

Cézanne'ın 1902-1906 tarihleri arasında yapmış olduğu Saint-Victoire dağı resim serisi (Görsel 1) karşılaşmalar serisi olarak görülebilir. Her bir resim diğerinden farklıdır ve her bir resimde de ressam aynı açıdan dağa bakmaktadır. Bu açıdan ressamın gözü, Ponty'nin Cézanne üzerine yazısında ifade ettiği üzere, yaşlandıkça dirimsel gücünü yitirmiş, bu "kusur" üzerine resmini kurmuş gibidir (Ponty 2017, 45). Aynı açıdan dünyaya bakan Cézanne, bedensel deneyimin ürünü olan bir dünya resmi meydana getirmiştir.

Böyle bir resmin illüzyonik etkisi klasist gözün görme alanında dolanabileceği bir hakim alan değil, derinliğin aniden yüzeyselliğe yerini bıraktığı parçalı bir deneyimdir. Algı psikolojisi açısından yüzeyde sabitlenmiş, ortalanmış dağ imgesi uzaklığı hissettirirken, ön arka ilgileri renk tonları üzerinden kurgulanmıştır. Pencere olarak klasik resim burada yüzeyde kalan bir anlık derinlik deneyimine dönüşmektedir. Cézanne'ın kokuları bile resmetme isteği, öncelikle körlükten, gözün merkezini bozmakla başlamaktadır (Ponty 2017, 45).

Fotoğrafın icadıyla resme verilen özgürlük, ressamın yanılısama hususunda resmin aradan çekilmesine neden olmuştur. Ressamın gözü, pozu ayarlamaktan vazgeçmiş, her bir poza kendisini kaptırma isteğinde olmuştur. Bu yüzden anlık dünya imgelerinin içinde ressam, kendisini atölyesinin dışına çıkmak zorunda hissetmiştir. Yürümeye başlamıştır^[5].

Dünyaya kendisini vermek konusunda Ponty, bakışı esas görmeyi tercih etmiştir. Onun için, görünen ve görünürlüğü iki yakasını oluşturan vücutuyla görünürün içine batması ancak bakış ile mümkündür (Ponty 2006, 33). Cézanne'ın oturuşu, ressamın modelinin varoluşuna kendisini uydurması olarak da ele alınabilir. Model öznesi karşısında incelenecek olgusal sahnelemesini aza indirgemiş şekilde deneyim içinde özne ile buluşan bir deneyimde tasarlanmaktadır. Cézanne, klasist gözün tanrısal bakışını zedelemişse de onu kör etmenin başka yolları da söz konusudur.

Tekinsiz Bakış

Gözün zarar görmesi, gözün kör olması Freud'un "Tekinsiz" adlı kısa makalesinde sözünü ettiği ilksel korku ve kaygılardandır (Freud 1999, 337). Kör olmak ve göze zarar verileceğini düşünmek, hadım edilme kompleksinin ikame sahnelerindedir. Öznenin ilk sahnelerinden olan iğdiş edilme, kendisini farklı imgeler ile yeniden üretirken nevrotik kaygılı bir bekleyişe mahkum olmaktadır. Artık öznenin gözleri ve bakışı nesnesinde yöneliminin huzuruyla düşünülemez. Nevrozun kırılğan bakışı, nesnesine kendisinden izler bırakır güçte değildir. Kendisine bakıldığını hissetmektedir. Bakılanın bakışı düşüncesi Ponty, Sartre, Lacan ve Barthes'e kadar bakış üzerine yazmış isimlerde işlenen bir tema da olacaktır. Bu külliyat, öznenin baktığı şey ile olan ilişkisinde kendisine dönen, bilinen bir imgeler dizisi içinde kendisine bakıldığını hisseden, dolayısıyla da verili olan her şeyi birden kesebilecek bir deneyim yaşanıldığını yazmaktadır. Bakışın kesilmesi, görme alanında oluşan yırtık, bu

alanın çizgilerinin değişimi, bulanıklaşma, öznenin bulunuşunun garantiye alındığı mesafeyi yok saymaktadır.



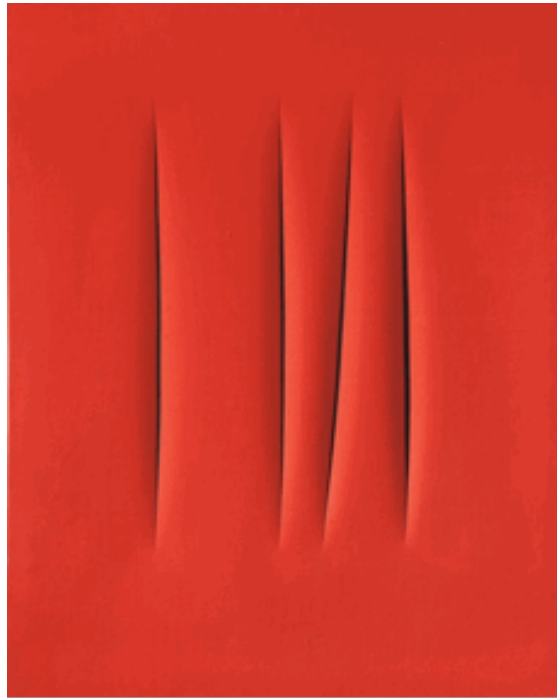
Görsel 2. Marcel Duchamp Veriler: 1. Çağlayan 2. Aydınlatıcı Gaz (kapı), Enstalasyon, 1969.

Duchamp'ın "Veriler" (Görsel 2) adlı çalışması uzam deneyimi konusunda bir çakışmayı, izleyicinin eser karşısındaki güvenceli konumunun sarsılmasını amaçlamaktadır. Kadın bedeninin göze açılan boşluk etkisi, bu boşluğun huzursuz edici duruşu izleyicinin bakışını bozmaktadır. Batılı nü bedeninin zarafeti, kendini sergileyen nesne bedeninin rahatsız ediciliğine yerini bırakmıştır. Görsel mesafe, bedensel ve dokunsal yakınlama ile karşılanarak bozulmuştur. Dokunsal yakınlattırıcı etkiler, duygusal deneyimde çok şeyi harekete geçirmektedir.

Didier Anzieu, derinin "benin ruhsal düzeydeki karmaşıklığını" öncelendiğini yazmaktadır (Anzieu 2008, 49). Buna göre görme ve ruhsallık ilgisi daha sonra anlamlı olabilecek bir düzen sergilemektedir. Duchamp ise çalışmasında görme alanında bozguncu ve dokunma konusunda huzursuz edecek bir etki meydana getirmiştir. Yatan kadının üzerine gezen gözün öznenin bakışını yutan tekinsiz canlı mı cansız mı şüphesi, Batı

resminin Venüs ikonografisinin tipik özelliklerinin, beyaz ve temiz kadın yüzeyinin, zillet halini alması anlamına gelmektedir.

İllüzyonik resim, yüzeyde dokunma duygusunu hacmi avuçlamayı veya hissetmesiyle harekete geçirmekte, yanılsama izleyicinin kendisini güvenli bir yerde hissetmesini sağlamaktadır. Göz aldanması basit bir görme deneyi değil, sonlu dünyayı sonsuza açma hayali, imgesel olanın sembolikle buluşmasının sağlanmasıdır. Resim, "görsel verilerin" ötesinde, Varlık'ın bir dokusuna" açılan "insanın evinde oturması gibi" gözünde "bu dokuda" oturduğu bir imkana sahiptir (Ponty 2006, 39). Görme eylemi aynı zamanda karşımızdakinin ne ve kim olduğunu tanıma değil, onun kapladığı alanda kendi alanımızı fark edilmesidir. İmgelere duyulan ihtiyacın nedeni de budur. Çünkü görme konusunda güvenilmez olan kendimizi göremememizdir. Bu yüzden aynalar, optik aletler ve kameralar yardımımıza yetişmektedirler. Ancak meydana gelen imgeler yetersiz kalmaya mahkum olacaktır. Bunun nedeni ise imgenin gücünün sınırlı olması değil, öznenin bakışının arzularının tümüyle gerçekleştiremeyecek olmasıdır.



Görsel 3. Lucio Fontana, *Concetto Spaziale, Attese, Tuv. Üzerine Karışık Teknik*, 1966.

Lucio Fontana'nın tuvaleri (Görsel 3) resmin yanılısına, doğaya açılan pencere olması karşısında, bu güvenceli evin duvarlarını delmektedirler. Ev metaforunu burada Fontana'yı düşünme konusunda imkanlar tanıdığını söylemek gerekmektedir. Ev, psikanalitik açıdan benliğin hasret kaldığı köken, kendisini diğerlerine sunabilmek için ürettiği güvenli yuvadır. Bir sınır dünyası ve içinde olduğumuz bir eklenti dizisidir. Bu eklenti, gözün önünde uzanan mekanın belirlenmişliği ve bedene karşı rastlantıların azaltıldığı düzenli sahnelemenin sağlayıcısıdır. Evin tasarımı, üzerine dikildiği toprağın güçlerinin azaltılması, engellenmesi ve dengelenmesidir. Ev, bir dünya olarak korunaklılığını, kendiliğinden olanın güçlerini azaltarak elde etmektedir. Fontana, "var olan ve kendi kendini açıklayan" dünya anlayışıyla düzenli ve planlı bir dünya tasarımından vazgeçilmesini önermektedir (Fontana 2011, 694).

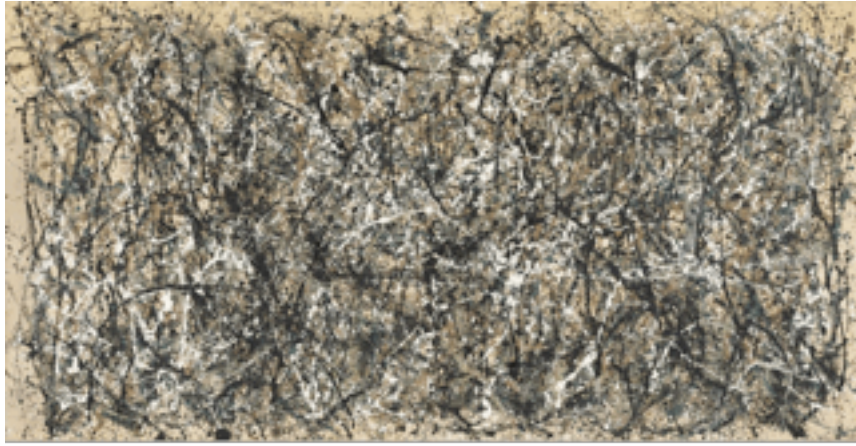
Görmek, mevcut hale getirmektir. Mevcut olanın garantörlüğünü yapmak, kendi mevcudiyetimizin garantisini de almaktır. Fontana ise görme alanına aldığı kimi kesikler ile oluşturduğu siyah noktalar ve lekesel kompozisyonlarında izleyicinin bu güçlerini elinden almaktadır. Kesiklerin ardındaki dünya, doğada olan dünya veya onun anımsatıcısı değildir. Yüzeydeki renkler mekan duygusunu uyandırsalar da meydana getirdikleri duygunun boşluk olduğu söylenebilir. Kesiklerin oluşturduğu etki ise bakışı kesen bir güce sahiptir. Lacancı sembolige tümüyle dahil edilemeyecek olan 'gerçek', kesiklerin ardında, sanki bu dünyaya dahil olmayı bekler gibidir. Göz, önce kesiklere, sanki boya lekelerine yaklaşıyor gibi yaklaşmakta, el yordamıyla kaybettiği yuvasını bulmak zorunda kalmaktadır. Bir aldanma söz konusudur.

Resim görmeye dair ve bir şeyleri göstermekle görevlidir. Namevcut olanın bile yokluğu hissedilir düzeyde yüzeyde varlık bulursa görünür alana dahil olmuştur. Gözün de görevi kaybolmayı kabul eder bir tavır takınmak değil, kendi bulunacağı alanı sürekli belirlemektir. Bu yüz-

den yoğun renk alanları veya boşluklar içinde Fontana'nın kesiklerinin sadece travmatik olana kapı açmadığı onu perdelemektedir.

Performatif Beden

Tuvalin bedenselleşme özelliği gösterdiği söylenebilir. Varlığı kendisine yönelenin özgür tutumunun belli sınırlar içinde sınırlandırmaktadır. Nesne maddiliğiyle ressama ve izleyiciye bir duruş beklentisi, mesafe sunmaktadır. Tuval, kasnak ve bezin taşıyıcılığındaki varoluşuyla ressama, konumunu, mesafesini hatırlatma ve öğretme imkanına sahiptir. Yine de tuvalin sınırları içinde sınırsız bir alan meydana getirdiği söylenmelidir. Boş yüzeyin beyazlığı zamansız ve mekansız bir boşluk ve sadece doldurulmayı bekleyen değil, fazlalıkları atılmayı bekleyen bir imkan durumundadır^[6].



Görsel 4. Jackson Pollock, Numara 31, Tuv. Üzerine Yağlıboya, 1950.

Jackson Pollock'un tuval bezini çıkartıp yere sermesi tuvalin güçlerinin elinden alınması olarak görülebilir (Görsel 4). Pollock'u sanat tarihinde anlamlı kılan şövale resmini terk etmesi ve yüzeyi, üzerinde gezinilen bir alan haline getirmesidir. El kol ve göz koordinasyonu zihinde buluşan uyarımlar ve duyguların dışsallaşması süreci, bedenin bir kısmını paranteze almaktaydı. Pollock'un tavrı resim yapmayı bedensel hale getirerek bu paranteze alınanları sürece dahil etmiştir. Pollock'un resim yapma tarzının Amerikan yerlilerinin ritüellerine benzer halde düşünül-

mesi, resim yapma tavrının derin bir hissiyat ile ilgili gösterilme çabası olarak okunabilir (Lyton 1991, 235). Ama bu yetmemektedir. Pollock, gözü ortadan kaldırmaktadır. Pollock, üzerinde gezdiği metrelerce tuval bezinde, elindeki çubuktan akan boya damlalarıyla, formsuz bir dünyanın, karmaşık ve okunmayı beklemeyen bir kazanın ürünü olan resimler üretmiştir. Otomatizm ve rastlantı, Pollock'un üretim tavrının kilit kelimeleridir^[7].

Resim yapma durumunun bu karakteri ise ressamın bedeninin kendiliğinden hareketine, bilinçdışı süreçlerini bir masa başı oturma veya uzanma aktivitesi üzerinden sürekli devinimde olan performatif beden ile ilgili görmek mümkündür. Oturan ressamın yürümesi, yüzeyde gezinmesi, ressamın süreçlerinin dönüşümü demektir.



Görsel 5. Yves Klein, Klein'in Antropomorfik Monokrom Resimleri ve Resimlerini Meydana Getirme Süreci.

Fransız ressam Yves Klein'de Pollock'tan ilham almıştır (Görsel 5) [8]. Klein'in resimleri, kültür ve ritüellere ilgili görülmüştür (Hopkins 2018, 90- 93). Klein'in müzik eşliğinde performanslarında boyanmış kadın bedenlerinin tuvalere sürülmeleri törensel bir sahneleme ile gerçekleşmektedir. Ortaya çıkan resimler de belli çağrışımlar yaratan izlerden oluşmaktadır. İz, resmin doğuşu konusundaki Plinius'tan kalan anlatıyı, savaşa giden sevgilisinin ardından onun gölgesinin dış hatlarını çizen genç kızın hikayesini akla getirmektedir (Stoichita 2006, 7-9).

İmgeler ne kadar kesin ve net çizilmiş olsa da etkili bir temsili karşımıza çıkartsalar da birer izdirler. Klein'in izleri de göze gelir şekilde libidinal bir yatırımı işaretlemektedirler. Kalçalar ve göğüslerin izleri, beden ruhsal olanla bağı göstermektedir. Burada imgelerin mutlak olanı elden kaçıran zaafı karşısında bütünleşme söz konusudur. Kutsala dair titreşimler ve hissiyat, Klein'in insan biçimli resimlerinde maddeye batmış haldedir. Hegel'in tinin yolculuğunun tersine çevrimi akla gelmektedir. Hegel, kültür tarihinde maddeye batan tinin onun üzerinde yükseldiği bir gelişimden ve ilerlemeden bahsetmiştir. Bu, aslında Batı düşünce dünyasının tarihinin Hegelci yorumudur. Klein ise uzak doğu dinleri ve kültürlerinden aldığı esin ile madde ve tin ilgisini bütünleşik hale getirmektedir.



Görsel 6. Tiziano, "Urbino Venüs'ü", 165x119 cm., Tuv. Üzr. Yağlıboya, 1538.

İzlerin libidinal yatırımı, bedenın erojen bölgeleri veya kısmi açıdan görünümlelerinde kendisini hissettirmektedir. Batı nü resim geleneğinde kadına yapılan yatırımı anabiliriz. Mesela Tiziano'nun "Urbino Venüs'ü" (Görsel 6) resmi, görme alanında konumlandırılmış çıplak bedenın seyir nesnesi haline gelmesinin nitelikli bir örneğidir. Karşısına gelen izleyici, gözünü gezdirebileceği parlak bir ten ile karşılaşmaktadır. Şiirsel bir erotizm, bedensellikten arınmış, neredeyse alegorik denilebi-

lecek hale gelmiş duran çıplak kadın imgesi ile karşı karşıyayızdır. Bu resimde görme, seyrin keyf haline gelmesinin engellenmesiyle güvence altına da alınmıştır. Tiziano'nun Venüsü aslında bedensel olanın bastırılmışlığına örnektir. Klein'in kısmi nesnelere dönüşmeye hazır beden izleri ise seyrin yetmeyeceği bir dokunma hissiyatını üretmekte, bedensel ile tinsel olanı bir araya getirmektedir.

Tuvalin Bedeni

Alberto Burri'nin eserleri tuvalin giydirildiği, onun sanki bedenselleşmiş bir yığıntı kümesi olduğu izlenimini vermektedir (Görsel 7). Yüzeydeki kumaş parçaları, boya katmanlarını anımsatan kopya etme gücüne sahiptirler. Resim olan ile olmayan bir araya gelmiştir. Kübizm'den bu yana resim olan ile olmayanın bir araya geldiği sürecin devamında görülmelidir. Kübizmin kolajları temsili krize götüren aldatıcı imgeler üretirken, Burri ise gözün elinden kaçan bir dokunsal yoğunluklar üretmiştir. Nasıl ki kübist analitik biçim dili parçalar arası birleşimi zihinsel bir sürece sevk etme amacına sahip iken, Burri'nin resimleri doğanın eşi, kopyası değil onu anımsatan ancak ona dair olanı akla getiren bir duyumsal etki üretmektedir. Zihinsel sürecin öncelinde devreye giren bir duyumsallık önceliklidir.



Görsel 7. Alberto Burri, Ehlileştirmek ve Kırmızı, Tuv. Üzr. Karışık Teknik, 1954

Brian Massumi'nin zihinsellik adını verdiği, verili olanı uygulamak değil, onu aşmak anlamına gelen durum bu resimler için anlamlıdır (Massumi 2019, 187). Burri'nin akıldan ayrı olan duyusal etkilerini karşılamak konusunda bu kelime yardımcı olabilmektedir. Zihinsel olanı, akıldan ayıran özelliklerden birisi de onun fiziksel olandan ayrı olmamasıdır. Akıl, kendi varlığını fizikselden faydalanarak ama ona batmayarak güçlendirirken, zihinsellik fiziksel olandan kopmamaktadır. Burri'nin resimleri kendisinden önceki soyutçuların ürettiklerinin ötesine geçme iddiasını da bu yüzden kazanmaktadır. Soyut resmin tarihinde ilk olarak anti materyalist bir tutum kendisini göstermektedir. Kandinsky ve Mondrian gibi isimlerin tinsel ve mistik, hatta Hıristiyanlık öğretilerini devreye sokmaları kültürün materyalist karakterini aşmak istemeleriyle ilgiliydi (Bonfard 2015). Burri ise yüzeyde dokunsal istekler meydana getirebilecek etkileri boya kaynaklı üretmez. Resimleri, tinsel bir yönelimden çok, delik deşik edilmiş bir beden kanları içinde kalmasını akla getirmektedir (Hopkins 2018, 60).



Görsel 8. Anselm Kiefer, "Nürnberg", Tuv. Üzr. Karışık Teknik, 280x380 cm., 1986.

Alman ressam Anselm Kiefer huzursuz edici anıların peşinde olmuştur (Görsel 8). Kiefer'in dehşet imgeleri Almanların belleklerinden silmeye çalıştıkları Nazi dönemidir. Kiefer'in tuvaleri, başkalarının bellek-

lerinde bekleyen anıların veya onların ortak belleklerinde gizlenilmesi istenilenlerin tetikleyici imgeleridir.

Alman filozof Schelling, sanat felsefesinde resme ayırdığı sayfalarda ışıktan bahsetmiştir. "Organizmanın özü" der Schelling, "ışığı kütle çekimle birleştirmektir" (Schelling 2017, 209). Kiefer'in karanlık manzaraları buna ters kaçan bir tavidir ve ışığa kavuşmamış bir dünya imgesidir. Işıksız kalmışlardır, yüzeye doğru gelmektedirler.



Görsel 9. Kiefer'in resim yaparken yüzeyi sanki heykel veya kabartma yapar gibi oymakta, kesmektedir.

Kiefer, katmanlı yüzeyler meydana getirmiş, katman katman malzemeyi yığmıştır (Görsel 9). Kullandığı malzemeler çeşitlidir. Boyalardan başka, toprak, ot ve benzeri pek çok materyal yüzeye yapıştırılmıştır. Onların yanlısamaları veya buna benzer işaretleri izleyicinin karşısına çıkmamaktadır. Hepsi de kendi güçleriyle yüzeyde mevcut haline gelmektedir. Kiefer, yüzeylerini bir noktaya kadar getirdikten sonra onları doğramaya, kesmeye başlar. Yüzeydeki katmanları kesmek, doğramak, ayıklamak... Kiefer resim yapma eyleminde görünür olanı keserek kopartarak meydana getirmektedir.

Meydana gelen yüzeyde izleyici neredeyse gerçek mekanın bir benzerini karşısında bulmaktadır. Bir toprak parçası, izlenmek için değil üzerinde gezinilmek için yüzeydedir sanki. Rönesans sanatçıları, klasik görme modelinin özelliklerinden bir tanesi olarak, doğayı okunacak bir

kitap gibi görmekteydiler (Foucault 2001, 45). Tanrı'nın imzalarından oluşan bir kitap olan doğa, şeylerin özüne vurulmuş damgaların keşfedileceği bir düzen olarak doğa, benzerliklerin zincirlerinden oluşan bir düzen şeklinde ele alınmaktaydı. Kiefer'in yüzeyleri de olayların dramatize edilmediği ancak tetikleyici karşılaşmalara dönüştürüldüğü alanlar görevindedir. İzleyicisi karşısına teatral ve belgesel nitelikte imgeler çıkmaktadır. İnsansız kalmış boş mekanlar, tarlalar ve manzaralar, belleği tetikleyici imgeler halinde olayın mesafesini azaltan bir duyumsama meydana getirme amacındadırlar.

Sonuç

2000'li yıllar ile birlikte görsel kültürün yoğun bir şekilde dijitalize olmasıyla göz, seyirci konumunda kalmayı sürdürerek enformatik bir aygıt dönüşmüştür. Modernitenin iktidar ve gözetleme düzeneğinde klasik gözlemcinin konumunun sabitliği ve birlikteliği sürdürülmekte, günümüz dijital ortamında bunun akışkan, dağılımları ve kabulleri kolay hale getirerek devam ettirilmektedir. Burada imgenin, referanslarından koparak yüzer-gezer bir karakter kazanması, haritası çıkartılan dünyanın verilere dönüştürülmüş bir mesaj dizgesine dönüşmesi karşımıza çıkmaktadır^[9]. Bedensel olanın maddiliğinin gözün bu gelişkin dağılım teknolojileri karşısında anlamlı olduğunu söylemek ise hala mümkün görünmektedir^[10].

Bedensel olanın eylemdeki haliyle deneyimde olmanın düşüncesi olarak önemli olduğu bir gerçektir. Sanatın yüz yıldır ve daha da fazla sözünü ettiği görmenin kolaylıkla baştan çıkartıcı olabileceğidir. Bedensel varoluş, hatırlama, bulunma ve eylemde olma ile estetik deneyimin seyirlik olmanın ötesine uzandığı ve felsefi estetiğin arzuladığı bir bilme durumu olarak estetiğin anlamına doğru yönelmeye imkan tanıdığı iddia edilmelidir.

Kaynakça

- Anzieu, Didier. 2008. *Deri-Ben*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Baudelaire, Charles. 2013. *Modern Hayatın Ressamı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bernard, Emile. 2001. *Cezanne Üzerine Anılar*. İstanbul: İmge Yayınevi.
- Bonfard, Alain. 2015. *Soyut Sanat*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Deleuze, Gilles. 2009. *Francis Bacon Duyumsamanın Mantığı*. İstanbul: Norgunk Yayınları.
- Eagleton, Terry. 2010. *Estetiğin İdeolojisi*. İstanbul: Doruk Yayınları.
- Fontana, Lucio. 2011. "Beyaz Manifesto". *Sanat ve Kuram*, Haz. Charles Harrison ve Paul Wood, 693-697. İstanbul: Küre Yayınları.
- Foucault, Michel. 2001. *Kelimeler ve Şeyler*. İstanbul: İmge Yayınevi.
- Freud, Sigmund. 1999. "Tekinsiz". *Sanat ve Edebiyat içinde*. İstanbul: Payel Yayınları.
- Hopkins, David. 2018. *Modern Sanattan Sonra*. İstanbul: Hayalperest Yayınları.
- Klein, Yvesi. 2002. *Chelsea Otelini Manifestosu*. İstanbul: Norgunk Yayınları.
- Lytton, Norbert. 1991. *Modern Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Massumi, Brian. 2019. *Duyguların Politikası*. İstanbul: Otonom Yayınları.
- Platon. 2002. *Devlet*. İstanbul: Sosyal Yayınları.
- Ponty, Maurice Merleau. 2006. *Göz ve Tin*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Ponty, Maurice Merleau. 2017. *Dünyamız Tamamlanmamış Bir Eser... Cogito Sayı: 18 Maurice Merleau-Ponty Sayısı*. Haz. Şeyda Öztürk. 20-29. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Leppert, Richard. 2009. *Sanatta Anlamın Görüntüsü*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Robbins, Kevin. 2013. *İmaj*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Schelling, F. W. J. 2017. *Sanat Felsefesi*. İstanbul: Doğu Batı Yayınları.
- Stoichita, Victor. 2006. *Gölgenin Kısa Tarihi*. Ankara: Dost Kitabevi.
- Türkmen, Murat M. 2017. *Merleau-Ponty Felsefesinde Dokunmanın Çoğulluğu*. *Cogito Sayı: 18 Maurice Merleau-Ponty Sayısı*. Haz. Şeyda Öztürk. 137-154. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Görsel Kaynakça

Görsel 1. Paul Cézanne, Saint-Victoire Dağı, Tuval Üzerine Yağlıboya, 73 x 91.9 cm., 1902-04. <https://www.pivada.com/paul-cezanne-sainte-victoire-dagi-1902-1904>

Görsel 2. Marcel Duchamp, Veriler: 1. Çağlayan 2. Aydınlatıcı Gaz (kapı), Enstalasyon, 1969. <https://www.thedailybeast.com/marcel-duchamps-secret-masterpiece>

Görsel 3. Lucio Fontana, [Concetto Spaziale, Attese](#), Tuv. Üzerine Karışık Teknik, 1966. <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/lucio-fontana-1899-1968-concetto-spaziale-attese-6102495-details.aspx>

Görsel 4. Jackson Pollock, Numara 31, Tuv. Üzerine Yağlıboya, 1950. <https://www.moma.org/collection/works/78386>

Görsel 5. Yves Klein, Klein'in Antropomorfik Monokrom Resimleri ve Resimlerini Meydana Getirme Süreci. <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-yves-klein-legacy-is-much-more-than-blue>

Görsel 6. Tiziano, "Urbino Venüs'ü", 165x119 cm., Tuv. Üzr. Yağlıboya, 1538. <https://artsandculture.google.com/asset/venus-of-urbino/bQGS8pnP5vr2Jg?hl=tr>

Görsel 7. Alberto Burri, Ehlileştirmek ve Kırmızı, Tuv. Üzr. Karışık Teknik, 1954. <https://www.tate.org.uk/art/artists/alberto-burri-838>

Görsel 8. Anselm Kiefer, "Nürnberg", Tuv. Üzr. Karışık Teknik, 280x380 cm., 1986. <https://www.thebroad.org/art/anselm-kiefer/n%C3%BCrnberg>

Görsel 9. Kiefer'in resim yaparken yüzeyi sanki heykel veya kabartma yapar gibi oymakta, kesmektedir. <https://www.youtube.com/watch?v=FUQuhoq-TKtg>

Notlar

[1] Aristoteles'in görme ile bilme konusundaki görmenin bilgi açısından ikna edici olduğunu söylediği düşüncelerini anmak gerekiyor (Türkmen 2017, 137). Aristoteles gibi Platon'da ve diğer kültürlerde de benzer bir algı söz konusudur.

[2] Platon'un "Devlet" diyalogundaki mağara metaforunda mağaradan çıkan kişinin güneş ışığını görmesinden ve gördüklerini mağaradakilere anlatmasından bahsedilir (2002). Felsefenin epistemoloji konusundaki bu kilit anlatısı görmenin asıllığını konu almaktadır aynı zamanda.

[3] Richard Leppert, "Sanatta Anlamın Görüntüsü" kitabında görme ve göstermenin nasıl bir tasarruf içinde şekil kazandığını Batı resim sanatı geleneği içinde değerlendirir. Bu tasarrufun önceliği sınıfsal, cinsiyet ve ırksal farklar içinde şekil kazandığı resim yüzeyinde mevcut hale gelmenin bu mekanizmalar ile şekil kazandığını anlatır (2009).

[4] Cézanne'ın plastik olarak çizgiden önce renkle düşünmesi göz önüne alınmalıdır. Renk şeyin rengi değil, formun akışkan zaman içinde kazandığı retinal karşılaşmadır. Cézanne'ın yapısalcılığını, şeylerin özsel güçlerini elde etmesini klasik matematiksel düşünceyle ele almak zordur. Onun yapısalcılığı, renk üzerinden düşünülen bir formlar ile karşılaşmalar anı ile ilgilidir.

[5] Bu konuda Fransız şair ve sanat eleştirmeni Charles Baudelaire'in Constantine Guys isimli ressamı modern sanatın ilk ressamı olarak görmesini burada anabiliriz. Guys, gündelik şehir gezintilerinde belleğinde kalan imgeleri resmeden, sanki bir çocuk veya hastalığından yeni kalkmış birisi gibi belleği sürekli tazelenen ve şehrin fantamagorisiyle uyarılan bir gezinti gözdür (Baudelaire 2013, 205-218).

[6] Fazlalıkların atılması hususunda Gilles Deleuze'ün Francis Bacon üzerine yazdığı kitabı anmak lazım. Deleuze, Bacon'un resminin klişelerden temizleme özelliğinde olduğunu yazar (Deleuze 2009, 28).

[7] Pollock'un bu tavrının gerçeküstücü kaynaklarının göz ardı edildiği, bunda da Pollock'un ilk döneminde rastlantı ve otomatizm ile resim yaptığının ifade edilmesiyle sınırlılık getirildiği söylenmelidir. Pollock'un resim yapma tarzının gerçeküstücü sembolizmi terk eder bir tutum içererek okunması imkansız bir arzulama meydana getirdiği iddia edilebilir.

[8] Ancak Klein, Pollock'tan farklı olduğunun altını çizmekten kendisini alamaz. "Çünkü ben, yaratım eylemi boyunca kendimi gerçekten bedensel hareketin tamamen dışında bırakıyorum" (Klein, 2002: 16).

[9] "İmaj" kitabında Kevin Robbins, günümüz görüntü teknolojilerinin nasıl mesafelendirici bir etki meydana getirdiğini anlatmaktadır (Robbins 2013).

[10] Böyle bir imkanın ise sanal mekandan çıkmış, kentte yayılmış bir buluşma olduğunu söylemek gerekmektedir. Sanatsal pratik olarak performans sanatının eser statüsünün performatif ile eşitlemesi de anlamlıdır. kaydın sadece bir veri olarak anlamlı olduğu bu sanatta performansın gerçekleştiği zaman kesitlerinde seyirci olmak sadece mesafeli bir izlemeyi değil, çok yönlü bir duyuşsal deneyimi şart koşmaktadır.

MODERN SANATIN GELİŞİMİNDE WILHELM WORRINGER'İN DEVRİMSEL DÜŞÜNCELERİNİN ROLÜ

GAMZA AYDEMİR

Modern sanatın güncelliği meselesi günümüzde tartışılmaya devam edilen bir konudur. Bununla birlikte, 20. yüzyılın soyut eğilimleriyle ilgilenen sayısız sanatçı, modern sanatın günümüzde hâlâ ne kadar etkili olduğunu kanıtlar niteliktedir. Kitabı *Farewell to an Idea*'da, modernizmi zamanımızın antikitesi olarak tanımlayan sanat tarihçisi Timothy J. Clark'ın, modernizmin, tıpkı Yunan klasizmi ve Rönesans sanatı gibi, sonraki tüm uygulamaları etkileyen evrensel bir form kanonu ürettiği iddiası bu sebeple haklı görünüyor (Clark, 1999: 3). Geniş anlamıyla bir sanat stiline, evrensel bir form kanonuna dönüşmesi, büyük ölçüde söz konusu stilin oluşumundaki entelektüel zemin ile ilişkilidir. Bunun yanında modern sanat, düşünsel arka planından bağımsız bir incelemenin konusu edilmesi oldukça zor bir sanat dönemini ifade eder. Modern sanatın düşünsel arka planına baktığımızda, elbette devrin sosyal, felsefi ve bilimsel gelişmelerinin yanında, 20. yüzyılın başlarında özellikle soyutlama anlayışı üzerindeki güçlü etkisiyle bir kilit çalışma ile karşılaşırız: Wilhelm Worringer'in kitabı *Abstraktion und Einfühlung*^[1].

Sanat tarihçisi ve teorisyeni Wilhelm Worringer (1881-1965), bu eserinde her ne kadar geçmiş sanat tarihine odaklanmış ve çağdaşlarının çalışmalarına hiç değinmemiş olsa da, ortaya koyduğu kuram ile, soyut-

lamadaki ilk denemeleri için burada bir onaylama bulan erken modern dönem sanatçılarında muazzam bir yankı uyandırır. Worringer'in 1907'de doktora tezi olarak sunduğu ve 1908'de yayımlanan bu kitabı, sıklıkla iddia edildiği gibi bir ekspresyonizm manifestosu olarak tasarlanmamıştır. Ancak genç sanat tarihçisinin bu kısa ve özlü tezi ve aynı zamanda ilk eseri, daha sonra ekspresyonizm olarak adlandırılan sanat eğilimi için düşünsel, estetik ve psikolojik bir temel oluşturarak, modern sanat için en etkili düşünce kaynaklarından biri haline gelir. August Macke, Franz Marc, Gabriele Münter, Wassily Kandinsky gibi pek çok modern dönem sanatçısının mektuplarında, bildirilerinde, Worringer'in kitabından övgüyle söz ettikleri veya çalışmalarında açıkça Worringer'den etkilendikleri görülür. Çeşitli dillerde sayısız baskısı gerçekleşen bu eser, modern sanat araştırmaları için hâlâ bir mihenk taşıdır. Öyle ki Herbert Read, Worringer'i "tüm modern sanat ve entelektüalizminin babası" olarak anar (Preuss, 2009: 17).

Sanat tarihi ve estetik alanlarındaki özgün katkılarının yanında Worringer'in tezi, Alois Riegl ve Theodor Lipps başta olmak üzere, bazı etkili sanat tarihçisi ve filozofları izler, tartışır ve genişletir. Fakat Worringer'in farkı, tarih öncesi zamanlara kadar uzanan sanat çağlarının estetik deneyimlerini, verdiği pek çok somut örnekle, yenilikçi bir şekilde sistematik hale getirip yorumlaması, böylece zamanının sanatına hiç değinmeden, onun özünü yakalayan içgörüler kazanmasıdır.

Worringer, Alois Riegl'in *Kunstwollen* (sanat istemi) kuramından yola çıkarak, sanat tarihini bir yapabilme (*Können*) tarihi olarak gören materyalist yöntemle, yapabilmenin istemeden (*Wollen*) çıkan ikinci dereceden bir olay olduğu varsayımıyla karşı çıkar. Worringer'in ekspresyonist sanat tarihi, bir isteme tarihi olarak, tüm zamanların sanat gelişimini kucaklamayı amaçlayan evrensel bir model ortaya koyar ve sanatta iki temel yönelim ayırır: *natüralizm* ve *soyut stil*. Bu iki temel yönelim, iki temel içtepiyi karşılar. Bunlardan biri, bütün natüralist eğilimli sanat anlayışları-

nın dayandığı *sempati* (*Einfühlung*), öbürü de tüm soyut eğilimli sanat anlayışlarının dayandığı *soyutlamadır* (*Abstraktion*). *Sempati içtepsi*, Antik Yunan ve Rönesans sanatı gibi maddi dünyaya güven gösteren gerçekçi temsiller olarak biçimlenirken; *soyutlama içtepsi*, eski Mısır sanatı veya primitif dönem gibi tinselliğe güven, maddeciliğe güvensizlik gösteren soyut temsiller olarak biçimlenir. Soyutlama ve *sempati*, insanın *sanat istemini* (*Kunstwollen*) belirleyen iki karşıt içtepi, estetik duyarlılığının iki kutbudur. Ancak bu kutupluluk, asla bir kesin düalizm değildir. Sanat tarihi, bu iki eğilimin bitip tükenmeyen bir hesaplaşması olarak gelişir. İşte Worringer'e göre, modern estetik de bu karşı kutuplardan doğan çizgilerle birleşirse kuşatıcı bir estetik sistem kazanabilir. Bu sistemde sanat üslûpları dar bir anlayış içinden çıkarılıp, halkların ve çağların felsefesi, dini, bilimi, kısaca dünya görüşünün (*Weltanschauung*) bir objektivasyonu olarak kavranır. Bu sebeple Worringer'in kuramı felsefe, sanat tarihi, estetik, psikoloji, bilim tarihi, dinler tarihi, yazın kuramı ve sosyal-kültürel teori gibi disiplinler arası bir soruşturma hattı kurulmasına da aracılık eder.

Worringer'in *soyutlama ve sempati* kuramı ve söz konusu kuramın modern sanatın gelişimindeki etkisi üzerine daha fazla ilerlemeden, bu aşamada bir parantez açarak, burada neden *sempati* ifadesini, *Einfühlung* kavramını karşılamak üzere seçtiğime dair kısa bir açıklama yapma gereği duyuyorum. Zira *Einfühlung* kavramı, şimdiye dek Türkçeye *estetik kaynaşma*, *duygu sezgisi*, *duygudaşlık*, *empati* gibi farklı şekillerde çevrilmiş ve hatta bu kavramı karşılamak üzere Burhan Toprak tarafından *bedi' hulûl* (Toprak, 1930), İsmail Tunalı tarafından ise *özdeşleyim* (Tunalı, 1979: 51) deyimleri türetilmiştir. *Einfühlung*, sadece Türkçede değil, başka bazı dillerde de tercümesi konusunda uzun uğraşlara neden olmuş bir kavramdır. Bununla birlikte Edward Titchener, 20. yüzyılın başlarında *Einfühlung*'un İngilizce tercümesi olarak *empathy* terimini uygulama koyar (Titchener, 1909: 21). Bu tarihten itibaren empati, hem pek çok dilde *Einfühlung* kavramının karşılığı olarak, hem de başlı başına bir kavram olarak gide-

rek daha yaygın biçimde benimsenir. Ancak empati tercümesi ile birlikte anlamında daralma ve bir takım değişimler gerçekleşen *Einfühlung*, estetik ile kurduğu güçlü bağdan giderek mahrum kalır. Oysa *Einfühlung*, 19. yüzyıl Almanya'sında, tam da estetik üzerine kapsamlı felsefi tartışmalar sırasında ortaya çıkmıştır. Kavramın *Einfühlung* formundaki kullanımı, ilk kez Robert Vischer tarafından gerçekleştirilir (Vischer, 1873). Ancak kavramın içeriği, Vischer'in bu terimi ürettiği çağda ve çağın hemen öncesinde, oldukça yakın konseptlerle çalışan belirgin düşüncelerle şekillenir. Başka bir deyişle *Einfühlung*, bir yandan David Hume ve Adam Smith'in sempati anlayışına, diğer yandan J. Gottfried Herder ve Alman Romantizmi'ne, ayrıca R. Hermann Lotze, F. Theodor Vischer gibi isimlerin estetiğine dayanır. Kavramsallaştırıldığı ilk aşamada ise *Einfühlung*, içsel olarak taklit edilen bir formun kişide uyandırdığı duygunun, söz konusu biçime geri yansıtılmasını ve bu biçimin, gerçekte kişiye ait olan duygu içinde, içten bir kavrayışını, böyle bir duygusal aktarımı ve hatta birliği anlatır. Bununla birlikte *Einfühlung* kavramının en kapsamlı anlamını kazanması ve bir kuram haline gelmesi Theodor Lipps ile gerçekleşir. Bu sebeple Worringer, *Einfühlung* üzerine olan tartışmasında, bütün yerine, bütünü yerini tutan bir parça olarak Lipps'in açıklamalarını dayanak alır. Bu kapsamlı halinde *Einfühlung*, 18. yüzyılda özellikle Hume ve Smith tarafından etik ve estetik alana uygulanan sempati kavramına oldukça yakındır. Ayrıca Lipps, aynı anda hem *Einfühlung* hem sempati (*Sympathie*) kavramını ve bazen eş anlamda kullanır (Lipps, 1906: 21; 1923: 139). Bu nedenle Worringer ve onun temel eseri üzerine olan bu çalışmada, *Einfühlung* kavramının Lipps'deki ve buna bağlı olarak Worringer'deki anlamına uygun olarak, sempati ifadesiyle karşılanması uygun bulunmuştur.^[2]

Modern Sanat Tarihinde Wilhelm Worringer

Bir doktora tezi, nadiren Worringer'inki kadar çok okuyucuya ve geniş etkiye ulaşır. Tezin tanınması, ilk olarak şair Paul Ernst'in, henüz bir kitap olarak yayımlanmamış bu eserin tez baskısını okuduktan sonra, *Kunst und Künstler* dergisi için, Worringer'in çalışması hakkında övgü dolu bir değerlendirme yazısı sunmasıyla başlar (Ernst, 1908: 529). Ernst'in ardından, sosyolog Georg Simmel aracılığıyla, Worringer'in çalışması Münihli yayımcı Reinhard Piper'in ilgisini çeker ve böylece kısa zamanda Worringer'in tezinin ilk ticari baskısı gerçekleşir.^[3]

Eserin yayımlanmasının üzerinden çok geçmeden, Temmuz 1911'de, modern dönem sanatçılarından August Macke, ressam arkadaşı Franz Marc'a gönderdiği mektupta, bu eserin kendileri için çok şey barındırdığını belirterek Worringer'den övgüyle bahseder (Lasko, 2003: 100). Marc bu tavsiyeyi, Worringer'in "fevkalade disiplinli bir düşünüş"e sahip olduğunu ekleyerek, Şubat 1912'de Wassily Kandinsky'ye iletir (Lankheit, 1974: 30). Bundan bir ay sonra Marc, sanat dergisi *Pan*'da, Worringer'in kitabını "bugün en yaygın ilgiyi hak eden ve sıkı bir tarihsel zihin tarafından kaleme alınmış bir düşünce dizisi" olarak sunar (Preuss, 2009: 13). *Der Blaue Reiter* (Mavi Süvari) sanatçı grubunun bir diğer kurucusu Gabriele Münter, 1951 yılında Worringer'e yazdığı mektupta, onun post-empresyonist sanat gelişiminin başlangıcından itibaren düşünsel zemin hazırlamadaki yerine vurgu yapar ve bu ilk yıllardan beri, *Abstraktion und Einfühlung*'un eski bir kopyasını hâlâ sakladığını belirtir (Bushart, 1995: 82). Anlaşılacağı üzere Worringer geliştirdiği kuram ile 20. yüzyılın ilk yarısında modern sanatçılar tarafından yoğun olarak tartışılmış ve formal bakımdan bu dönemde yaratılmış eserlere felsefi bir temel oluşturmuştur.

Worringer'in çalışmasına duyulan ilgi, henüz ilk yıllarında bile Almanya ile sınırlı değildir. *Abstraktion und Einfühlung*, 1953'e kadar İngilizceye çevrilmez. Ancak 1914'te Thomas Ernest Hulme, *Modern Art and Its Philosophy* başlıklı konuşmasıyla Londra'da Worringer'in düşüncelerini tanıtır (Hulme, 1960). Worringer'in fikirleri, ayrıca Joseph Frank'ın *Spatial Form in Modern Literature* başlıklı yazısıyla Amerikan edebiyat dünyasında da eserin çevrilmesinden önce zaten tanınır hale gelmiştir (Frank, 1945).

Ne var ki Worringer'in kuramı, yayımlandığı tarihten itibaren özellikle sanatçılar tarafından ilgiyle karşılanırsa da uzun süre sanat tarihi alanında akademik bir başarı olarak görülmez. Onun çalışmaları, zamanının çoğu sanat tarihçisinin aksine ressamlar, sanat eleştirmenleri, şairler, edebiyatçılar, yazın kuramcıları, sosyal teorisyenler, psikologlar ve hatta erken film eleştirmenleri tarafından daha çok dikkate alınır (Donahue, 1995: 1). Worringer'in kendi bilimsel disiplini olan sanat tarihi dışındaki geniş etkisi, onun bu alandaki ihmalini de beraberinde getirir. Ancak bugün Worringer, modern sanat araştırmaları için bir kilit figürdür. Modern sanat üzerine akademik çalışmaların yanında, yakın tarihte Worringer'in söz konusu çalışmasının adıyla düzenlenen, çeşitli modern dönem ressamlarına ait tabloların sunumuyla gerçekleşen ve Worringer'in günümüze kadar olan etkilerini göstermeyi hedefleyen sergiler de bunun bir göstergesidir.^[4]

Peki Worringer'in, modern sanatın 20. yüzyıl boyunca aldığı yön üzerinde yaptığı etki bilinçli miydi? Worringer, her şeyden önce bir sanat tarihçisidir; akademik tutkusu bugünden ziyade geçmişe yöneliktir. Öyle ki çalışmasında modernist sanat üzerine hiçbir belirlenimi yoktur. Dolayısıyla sanatsal gelişimin izleyeceği yola dair bir yönlendirme hedefi de yoktur. Ancak Worringer, tüm zamanların sanatsal gelişimini açıklayan bir estetik sistem kurma çabasıdadır. Dolayısıyla onun, tarih öncesi zamanlara kadar uzanan sanat çağlarının estetik deneyimlerini sistema-

tik hale getiren geçmişe bakış yöntemi, zamanının ruhunu yakalamasını, dönemin ihtiyaçlarının bir sesi olmasını sağlamıştır. Konuyla ilgili Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*'un 1948 yılındaki yeni baskısı için yazdığı önsözde şöyle bir açıklamada bulunur: “O dönemde, bilmeden zamanın gereksinimlerinin aracı oldum. İçgüdülerimin pusulası, zamanın ruhunun [Zeitgeist] diktesi tarafından kaçınılmaz olarak önceden belirlenmiş bir yöne işaret etmişti.” (Worringer, 2007: 51)

Worringer'in modern sanatın gelişimi üzerindeki etkisi, onun özellikle sanatta soyutlama anlayışının kavranması ve benimsenmesindeki rolü ile ilgilidir. Sanatta soyutlama düşüncesinin geniş tarihi, elbette Antik Çağ'a değin takip edilebilir. Ancak soyutlama fikrini, ilk kez hem bir içtepi hem de bilişsel bir sürecin nihai ürünü olarak, sanat tarihi ve estetiğin merkezi bir kavramı kılan Worringer'dir.

Worringer'in Ekspresyonist Sanat Tarihi

Worringer, 19. yüzyıl sanat tarihi çalışmalarının materyalist görüş biçiminde şekillenmiş olması sebebiyle, sanat yapıtlarının özünü her derinden kavrama denemesinin, yapıtın daha aşağı öğelerinin abartılı şekilde değerlendirilmesi sonucu engellendiği görüşündedir. Çağın önemli isimlerinden Gottfried Semper ve takipçilerinin *materyalist sanat yöntemi*, sanat yapıtını temelde üç etkenin ürünü olarak görür. *Kullanılma amacı*, *hammadde* ve *teknik* olan bu üç etken, Worringer'in sözünü ettiği, sanat yapıtının daha aşağı öneme sahip öğeleridir. Materyalist yöntem, sanat tarihini bu üç ana etken üzerinden incelediğinden dolayı, bu yöntem için sanat tarihi bir *yapabilme tarihidir* (*Geschichte des Könnens*). Sanat yapıtı elbette bazı teknik aşamalardan geçerek oluşur ve bu teknik özellikler, hem üreten hem de seyredeninin algı ve hissedişinde etkilidir. Ancak teknik, tek başına bir üslûp yaratamayacağı gibi, bu tekniğin var olması da teknikten önce gelen form duygusuna bağlıdır. Worringer'e göre sanat ve

sanat tarihi araştırmalarında materyalist yöntemin dayandığı etkenlerin öneminin abartılması, sanatın özünü kavrama yolunda bir engel oluşturur. Zira bu etkenleri temele alan bir araştırma, sanatı bir beceri ürünü olması bakımından değerlendirir ve bu yoldaki bir değerlendirme, sanatsal üretimi ikinci aşamasından başlayarak dikkate almış olur. Çünkü sanatsal yaratım, sanatsal yaratımda bulunma isteğinden çıkan ikinci dereceden bir olgudur. Dolayısıyla sanatın özünün kavranması, ancak bu istemin çözümlenmesi yoluyla olabilir. Öyleyse sanat tarihi, ancak bir *isteme tarihi* (*Geschichte des Wollens*) olarak sanatın özünü kavrayabilir (Worringer, 2007: 77).

Worringer, materyalist sanat yöntemine karşı en büyük tepkinin, Alois Riegl tarafından gerçekleştirildiği görüşündedir. Riegl'in, sanat yapıtını *sanat istemi*'nin (*Kunstwollen*) bir ürünü olarak görmesi gibi, Worringer'e göre de *sanat istemi*, her sanat üretiminin ilk ve vazgeçilmez ögesidir. Sanat tarihi araştırma yöntemine ilk olarak Riegl'in getirdiği *sanat istemi* kavramını Worringer şu sözler ile anlatır:

***Mutlak sanat istemi* deyince, yaratmanın nesnesinden ve biçiminden tamamen bağımsız, kendi kendisinden ibaret olan ve biçim istemi olarak davranan gizli iç-istek anlaşılmalıdır. O [mutlak sanat istemi], her sanat yaratımının ilk ögesidir ve her sanat yapıtı, en derin özü bakımından, yalnız bu apriori olarak var olan mutlak sanat isteminin bir objektivasyonudur. (Worringer, 2007: 76)**

Sanat istemi kavramı ile kastedilenin ve bu kavramın öneminin anlaşılammama sebebini Worringer, kökleşmiş bir varsayımda görür. Bu varsayım, sanat isteminin, yani sanat yapıtının doğuşundan önce gelen ve amacı hakkında bilinci olan bu içtepinin, her zaman doğal örneğe yaklaşma amacında olduğudur. Ancak doğayı taklit etmekten çok onu değiştirmeye yönelmiş olan her biçim, bu varsayıma göre açıklanamaz olduğundan, Worringer'e göre bu varsayım tek yanlı, sakat bir varsayımdır. Üstelik Worringer'in ifadesiyle, "taklit içtepesi, insanın bu temel ihtiyacı,

asıl estetik alanın dışında kalır ve bu ihtiyacın giderilmesinin de ilkesel olarak sanatla hiçbir ilgisi yoktur” (Worringer, 2007: 78).

Worringer taklit içtepesini asıl sanat alanının dışında bırakmakla, sanat yapıtı estetiği ile doğal güzelin estetiğini birbirinden açık olarak ayırır. Worringer’e göre sanat yapıtı doğa ile bir arada ama ondan bağımsızdır; doğal güzel, sanat yapıtının gelişme sürecinde değerli bir etken olabilse de asla sanat yapıtı için bir koşul olarak kabul edilemez. Çünkü sanat yapıtı, özsel bakımdan, doğa ile ilişkili değildir. Worringer’in ifadeyle, “sanatın kendine özgü yasalarının, doğal güzelin estetiği ile ilke bakımından hiçbir ilgisi yoktur” (Worringer, 2007: 1).

Buna göre doğayı taklit etme, insanda bir içtepe olarak bulunur ve hatta bu içtepe, insanın temel bir ihtiyacıdır. Ancak taklit içtepesi ile bir sanat türü olan ve sıklıkla doğanın taklit edilmesi ile karıştırılan natüralizm, Worringer’e göre birbirinden kesin olarak ayrılmalıdır. Tarihte birçok aydının sanat karşıtı bir tavır almasının nedeni, bunların birbiriyle karıştırılması gibi bir yanlış düşmüş olmalarından kaynaklanmaktadır. Estetik bir değeri olmayan taklit içtepesi, Worringer’e göre çoğunlukla putlar, semboller ya da bir siyaset adamının heykelinin yapımı gibi el ustalıklarında kendini gösterir. Bunlar bir sanat içtepesinden doğan yaratmalar değildir. Çünkü asıl sanat, Worringer’e göre her zaman derin tinsel ihtiyaçlardan doğar ve bu tinsel ihtiyaçları giderir. Oysa taklit içtepesinin tatmini, doğal olanı taklit etmekten duyulan bir oyun sevincidir (Worringer, 2007: 79). Worringer, asıl sanatın doğduğu tinsel ihtiyaçların, bir *evren duygusu tarihi* (*Geschichte des Weltgefühls*) oluşturduğunu belirtir. *Evren duygusu* (*Weltgefühl*) derken de insanlığın, dış dünyanın görünüşleri karşısında, içinde bulunduğu zihinsel durumu anlar (Worringer, 2007: 80). Bu zihinsel durum, sanat yapıtında biçimleşir. Yani bir sanat biçiminin özelliği, aynı zamanda yaratıcısının zihinsel durumunun ve tinsel ihtiyaçlarının özelliğidir.

Bununla birlikte Worringer, kuşatıcı bir estetik sistem kurma çabasıdır. Bu çabada Worringer, çağın estetik çalışmalarının karakterine uygun olarak, estetik objektivizmden çok estetik subjektivizmin hâkim olduğu, yani araştırmalarında estetik nesneden ziyade, estetik nesneye bakan öznenen hareket eden bir anlayışı sürdürür. Worringer açısından modern estetik, *sempati* (*Einfühlung*) öğretisi olarak adlandırılan bir teoride doruk noktasına ulaşmıştır. Bu teorinin en kapsamlı açıklamaya Theodor Lipps ile ulaşması sebebiyle de Worringer, Lipps'in açıklamalarını tezinin dayanaklarından biri olarak alır. Ancak Worringer'in amacı, sempati öğretilerinden kalkan bir estetiğin, geniş sanat tarihi alanına neden uygulanamayacağını göstermektir. Worringer için sempati, insanın sanat duyarlılığının yalnız bir kutbunda bulunur. Oysa modern estetik, karşı kutuptan doğan çizgilerle birleşirse, ancak o zaman kuşatıcı bir estetik sistem kazanabilir (Worringer, 2007: 72). Öznenin estetik tavrının diğer kutbuna, yani *sempati* öğretisinin karşısına, Worringer kendi *soyutlama* öğretisini yerleştirir. Worringer'in tüm sanat üslûplarını ve sanat tarihini açıklamak için belirlediği soyutlama ve sempati, bu iki temel kavram, iki temel içtepiyi, iki ayrı tinsel ihtiyacı ve bu iki ihtiyacın tatminini anlatır. Soyutlama ve sempati, aynı zamanda öznenin estetik duyarlılığının kutupları olarak, sanat istemini belirleyen iki ayrı niteliktir.

Worringer, Lipps üzerinden tartıştığı sempati öğretilerine dayalı estetik süreci, şöyle yalın bir formülde dile getirir:

Estetik haz, nesnelleştirilmiş öz-hazzıdır. Estetik olarak haz duymak demek, benim dışımda bulunan duyulur bir objede kendimden haz duymam, kendimi onda yaşamam demektir. Onda duyduğum şey, genel olarak yaşamdır. Ve yaşam; kuvvet, içten bir işleyiş, amaç edinme ve gerçekleştirmektir. Yaşam, tek bir kelimeyle etkinliktir. Ancak etkinlik, içinde bir gayret yaşadığım şeydir. Bu etkinlik, özü bakımından bir istenç etkinliğidir. Etkinlik, amaç edinme ya da hareket istemidir. (Worringer, 2007: 73)

Öz-etkinlik, sempati sürecinin bir şartı olarak, içsel taklit ve yansımanın yanı sıra, hatta en temelde yatan bir içgüdüsel dürtüdür. Buna göre estetik sempati, kişinin estetik deneyiminin kaynağı olan dışındaki bir objeye içsel taklit yoluyla bağlanması; böylece kendinde uyanan duyguları ona yansıtarak o objeye duygusal bir canlılık kazandırması, dolayısıyla kendi ruhsal yaşamını o objede yaşaması ve objede yaşadığı bu iç etkinlik durumundan haz alması biçiminde olmaktadır. Sempati sürecinde insan, duygusal durumu ile nesnelere arasında içten bir ilgi kurar; içsel taklit yoluyla kendinde doğan coşkuyu, hüznü, şefkati bu nesnelere aktarır ve onları, gerçekte kişinin kendine ait olan bu nitelikler içinde kavrar. İşte Lipps'in öğretilerine göre estetik haz, sempati sürecinde nesnelere kurulan böyle bir duygusal veya psikolojik özdeşlik ilgisinde tatminine ulaşan öz-etkinlik isteğidir. Estetik hazzın nesnesi, yine de özne veya öznenin duyguları değil, dış objenin kendisidir. Çünkü kişinin kendinde doğan duyguların kaynağı, içsel olarak taklit ettiği nesne ve bu nesnenin kavranmasıdır.

Lipps'e göre öznenin kavrayıcı etkinliği, yani özünün gereği olarak yaptığı kendi kendini etkin kılma çabası, nesne ile uyumlu olur ve özne kendini zorlanmadan nesneye verir de iç etkinliğini özgürce gerçekleştirirse, kişide bir özgürlük duygusu oluşur. Bu özgürlük duygusu, Lipps'e göre bir haz duygusudur. Bütün bu süreci Lipps *pozitif sempati*, böyle bir sempati sürecinin nesnesini de *güzel* olarak adlandırır. Ancak eğer söz konusu etkinlikte bir iç çatışma olur, yani kişinin kendi kendini etkin kılmak için yaptığı doğal çabalama ile nesnenin kavranmak üzere öznenin beklediği etkinlik arasında uyumsuzluk olur ve özne kendini sınırlanmış, engellenmiş hissederse, bu uzlaşmazlık duygusu aynı şekilde objeden duyulan bir acı duygusu olur. Lipps, bu ikinci durumu *negatif sempati*, böyle bir sempati sürecinin nesnesini de *çirkin* olarak adlandırır (Worringer, 2007: 74-75). Lipps'e göre, yalnız pozitif sempati olduğu sürece biçimler güzel ve yalnız negatif sempati olduğu sürece biçimler çirkindir (Lipps, 1923: 139-40). Lipps'in ifadesiyle "güzelliğin tüm hazzı,

bir nesnede canlılığın ve yaşam imkânının izlenimidir; ve bütün çirkinlik, nihai özünde, yaşamın olumsuzlanması, yaşamın eksikliği, engellenme, körelme, yıkım, ölümdür” (Lipps, 1923: 102).

Anlaşılacağı üzere Lipps, tüm estetik yaşantıyı bir sempati süreci olarak görmektedir. Başka bir deyişle, Lipps için sempati, her koşulda sanatsal yaratımın ve estetik hazzın şartı olarak bulunur. Buna göre, tüm sanat üslûplarına sempati öğretisi açısından bakıp, bütün bir sanat tarihini sempati ile çözümleyebilmeliyiz. Worringer’in Lipps’den ayrılıp bir karşı tez geliştirmesi de tam olarak böyle bir kabulün yanlılığı üzerinden gerçekleşir. Worringer, sanat tarihi ve üslûplarının çözümlenmesinde sempati öğretisinin değerini takdir etmekle birlikte, onun yetersizliğini de görmektedir. Çünkü pek çok çağın ve halkın sanatı, sempati öğretisi ile açıklanamaz yapıdadır. Bu yaratımlar, sempati öğretisi bakımından değerlendirildiğinde anlaşılmaz veya olumsuz, çirkin olarak nitelenir. Dolayısıyla Worringer’in amacı, sempati sürecinin her koşulda sanatsal yaratımın bir şartı olduğunu öne süren yaklaşımın yanlılığını göstermektir. Güzelliği, bir nesnede duyulan yaşam imkânında; çirkinliği ise yaşamın olumsuzlanmasında bulan sempati öğretisi ile açıklanamayan sanat yapıtlarında başka bir sürecin işlediğini görmek gerekir. Bu yaratımları açıklayan, sempatiden çok farklı ve hatta sempatinin karşı kutbu olarak bulunan bir başka içtepi ve bu içtepiden doğan bir başka estetik yaşantı süreci vardır.

Worringer’e göre sempati ihtiyacı, sanat isteminin yalnız organikcanlının gerçekliğine eğilimli olduğu yerde bir koşul olarak görülebilir (Worringer, 2007: 80) ve tatminini de yine insanın dış dünya ile uyumu durumunda sağlayabilir. İnsanın, etkinlik ihtiyacını kendinde değil de, kendi iç yaşamını aktardığı dışındaki bir nesnede yaşaması ve estetik hazzı iç hayat bakımından birliğe ulaştığı bu nesnede duyması için, kısaca sempati sürecinin gerçekleşmesi için, özne ile nesne arasında mutlak bir uyuma ihtiyaç vardır. Söz konusu uyum için de öncelikle insanın

kendi dışındaki varlıklara, hayata karşı güven ve sempati ilgisi içinde bulunması, tabiatı içtenlikle sevmesi, huzuru ve mutluluğu hayat ve doğa ile olan birleşiminde bulması gerekir. Ancak Worringer'in Mısır Piramitleri veya Bizans mozaiği ile örneklediği biçimlerde ise hayat ve doğanın canlılığı ortadan kaldırılmıştır. Bu biçimleri yaratan sanat istemini sempati ihtiyacının belirlemiş olması imkânsızdır. Hatta bu biçimlerde, sempati içtepisinin tatminini sağlayan her şeyi ortadan kaldıran, bu bakımdan sempati içtepisinin karşıtı olan bir başka içtepi kendini göstermektedir. Worringer açısından bu, *soyutlama içtepidir*.

Worringer, soyutlama içtepisinin yönlendirdiği sanat istemini önce ilkel toplumlarda, sonra da gelişmiş belli Doğu toplumlarında bulur. Buna göre soyutlama içtepidi, sanatsal yaratımın başında bulunur ve bazı gelişmiş toplumlarda egemen olarak kalır. Ancak örneğin Greklerde, yerini sempati içtepidine bırakarak gitgide gücünü yitirir. Bu durum, halkların veya çağların evren duygularındaki değişim ile ilgilidir:

İnsan ile dış dünyanın görünüşleri arasında panteist içtenlik gibi mutlu bir ilgi, sempati içtepisinin koşulu iken; soyutlama içtepidi, insanın dış dünyanın görünüşleri karşısında duyduğu büyük bir iç huzursuzluğun sonucudur ve tüm tasarımlarının güçlü bir şekilde transandantal bir renge bürünmesi ile dinsel bir ilgiye karşılık gelir. (Worringer, 2007: 82)

Sempati içtepisinin koşulu, insan ile doğa arasındaki duygusal bir birliktir. Bu duygu ilgisi içinde insan, organik canlılığın gerçekliğini kavrar ve onda kendi iç etkinliğini yaşar. İnsan ve doğa, böyle uyumlu bir ilişki içinde, bir ruhsal birliğe yükselir (Tunalı, 2011: 142). Soyutlama içtepidi ise, doğa olayları karşısında duyulan huzursuzluk sebebiyle, görünüşlerin sürekli değişimi ve göreliliğinden uzaklaşmak ister ve böylece sempati içtepisinin aksine, doğaya bağlılığı ortadan kaldırır. Soyutlama ihtiyacının hâkim olduğu bu toplumların, dış dünya olaylarının karmaşık görünümünü karşısındaki tedirginlikleri, bir huzur ihtiyacı doğurur. Aradıkla-

rı huzuru da dış dünyanın nesnelere kendini vermek, onlar aracılığıyla kendinden haz duymak ile değil, aksine, her bir nesneyi keyfliğinden ve görünüşteki tesadüflüğünden kurtarmak ve bu nesnelere soyut biçimlere yaklaştırarak ölümsüz kılmak, böylece görünüşler dünyasında sığınılacak bir zorunluluklar ülkesi yaratmak ile yakalarlar.

Worringer, soyutlama içtepisinin dayandığı evren duygusunu, *tinsel uzam korkusu* (*geistige Raumscheu*) diye adlandırır. Sınırsız, bağlamsız ve karmaşık dış dünya olayları karşısında duyulan bu korku, insanın akıl yönünden gelişmesi ile gücünü yitirir. Worringer'e göre uygar Doğu toplumları ise, görünüşler dünyasının karışıklığının her zaman bilincinde olmuşlardır ve akılsal gelişim sonucunda doğaya egemen olmaları bile bu bilinci ortadan kaldıramamıştır. Bu uygar toplumların, bütün var olanların göreliliğine dair içgüdüleri, evren karşısındaki bilgisizliklerinden değil, aksine bilgilerinden kaynaklanır (Worringer, 2007: 83).

O halde soyutlama içtepisi, ilk olarak ilkel insanın dış dünya nesnelere karşısında zihni bakımdan çaresiz oluşundan kaynaklanır. İlkel insanın duyduğu bu huzursuzluk, insanın uygarlaşması, bilgece gelişmesiyle, doğa olaylarını bir bilgi düzeni içine sokması, kısaca doğaya hâkim olmasıyla, yerini sempati içtepisine bırakarak gittikçe gücünü yitirir. Bu durumda insanın yarattığı ilk sanat üslûbunun da soyut üslûp olması gerekir. Nitekim Worringer'e göre sanat tarihi, özellikle süsleme sanatı üzerine olan incelemeler, kanunluluk hâkimiyetinin en üstün biçimi olan geometrik stilin, insanlık tarihinin nispeten ilk basamaklarında üretildiğini gösterir. Toplumlar, aşağı kültür basamağında buldukları süreler içinde, sanatta bu soyut formları yaratırlar. Ancak toplumların bu sanat formlarını kullanımını, yalnız aşağı kültür basamaklarında buldukları sıradan değildir. Sanat tarihi bize, toplumların yukarı kültür basamaklarında buldukları sıralarda da soyut sanat biçimlerini ürettiklerini gösterir. O halde soyut sanatın kaynağını, yalnız dış dünya olayları karşısında duy-

lan huzursuzluk ve korkuda görmek doğru olmaz. Worringer'in vardığı bu sonuç, onu metafizik bir temellendirmeye götürür:

İlkel insanda dış dünya nesnelere keyfilik ve belirsizlikten arındırma ve onlara bir zorunluluk ve kanunluluk değeri verme dürtüsü, onun doğada kanunluluğu daha kuvvetli şekilde aradığından ya da onda kanunluluğu daha kuvvetli şekilde hissedeceğinden dolayı değil, tam tersine şundan ötürü böyle güçlüdür: İlkel insan, dış dünya görünüşlerinin bağlantısında ve etkileşiminde belirsizlik ve keyfilik duyar. Cesur bir karşılaştırma yapılırsa: "Kendinde şey" [*Ding an sich*] içtepisi, en güçlü biçimde adeta ilkel insanda bulunur. Dış dünyaya zihinsel bakımdan gitgide egemen olma ve alışkanlık, içtepinin körelmesi ve zayıflaması demektir. Ancak insan zekâsı, binlerce yıllık bir gelişmeyle, rasyonalist bilginin bütün yolunu geçtikten sonra, onda, bilmenin en son yazgısı olarak "kendinde şey" duygusu yeniden uyanır. Daha önce içtepi olan şey, şimdi bilginin nihai ürünüdür. (Worringer, 2007: 84)

Öyleyse ilkel durumda, evrenin belirsizliği karşısındaki huzursuz insanın, keyfilikten uzaklaşarak zorunluluk içeren soyut formları arzulanması, doğada bir kanunluluk aramasından dolayı değil, içtepiyel olarak *kendinde şey*'i (*Ding an sich*) aramasından dolayıdır. *Kendinde şey* duygusunun burada bir içtepi olarak kendini göstermesi, ilkel insanın bilgisizliğinin doğurduğu yitik ve çaresiz olma durumundan dolayıdır. Ancak doğayı belli kanunlara bağlı bir düzen varlığı olarak kavrayan insanda da buna rağmen soyutlama ihtiyacı bulunur. Zihinsel bakımdan gelişmiş bir kültür basamağında bulunan insanın, sanatsal tatmini, hayatı reddeden inorganik biçimlerde, soyut, mutlak formlarda bulmasının nedeni, doğanın görünüşleri karşısındaki bir bilgisizlik değildir. Aksine, bilgisinden ötürü soyut, geometrik biçimlere varır. Burada insan, tıpkı ilkel durumdaki gibi, dünya tablosu karşısında kendini yitik ve çaresiz hisseder. Çünkü bilgisinin, görünüşlerin bilgisi olduğunu, 'mutlak'ın bilgisi olma-

dığını kavrar. Böylece evren bilgisinin son basamağında, *kendinde şey'e* ulaşma duygusu yeniden uyanır ve soyutlama içtepisi kendini yeniden gösterir.

Worringer açısından sanat tarihi, bir tarafında sempati, diğer tarafında soyutlama içtepsinin bulunduğu bir hesaplaşma süreci olarak ilerler. Ancak bu, soyutlama içtepsinin soyut stil, sempati içtepsinin de natüralist üslûp biçiminde şekillenmesi dolayısıyla, sanat tarihinde yalnız soyut stil ve natüralist üslûpların bulunduğu gibi bir varsayım ile sonuçlanmaz. Soyutlama ve sempati, tıpkı dünyanın iki kutbu gibi, insanlığın estetik duyarlılığının, tüm halklar ve çağların estetik deneyimlerini kapsayan bütünlüğün iki kutbudur. Dolayısıyla bu iki kutuptan doğan çizgilerin birliğinde geçiş dönemleri, ara basamaklar, soyutlama ve sempati içtepilerinin iç içe geçtiği sanat üslûpları, yapıtlar bulunur.

Sonuç olarak Worringer, asıl sanatı bir beceri ürünü olarak değil, bir istem ürünü olarak kavraması ve taklit içtepsini asıl sanatın dışında bırakıp, doğa güzelliği ile sanat güzelliğini özsel bakımdan birbirinden ayırmasıyla, dışa vurumcu sanat eğilimini destekleyen, ekspresyonist bir sanat tarihi sunar. Bunun yanında amaçladığı kuşatıcı estetik sistemde Worringer, soyutlama fikrini bir içtepi, ama aynı zamanda insan bilgisinin nihai ürünü olarak, estetik yaşantının vazgeçilmez bir ögesi kılar. Bu, modern dönem sanatçılarının soyut, geometrik tarzdaki ilk eserleri için bir onaylama bulmalarını ve içlerinde duydukları soyut sanat istemini ortaya koyacakları felsefi temeli sağlar.

Kaynakça

- Aydemir, Gamza. 2020. "Einführung: Estetiğin Zengin ve Muammalı Kavramı", *İDİL Sanat ve Dil Dergisi*, 66 (2020 Şubat): 179-189. doi: 10.7816/idil-09-66-01.
- Bushart, Magdalena. 1995. "Changing Times, Changing Styles: Wilhelm Worringer and the Art of His Epoch", *Invisible Cathedrals: The Expressionist Art History of Wilhelm Worringer*, 69-85. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.
- Clark, Timothy J. 1999. *Farewell to an Idea: Episodes from a History of Modernism*. Singapore: Yale University Press.
- Donahue, Neil H. (Ed.). 1995. *Invisible Cathedrals: The Expressionist Art History of Wilhelm Worringer*. Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.
- Ernst, Paul. 1908. "Bücherbesprechungen", *Kunst und Künstler: Illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe*, 6: 529.
- Frank, Joseph. 1945. "Spatial Form in Modern Literature", *The Sewanee Review*, Vol.53, No.3: 433-456. The Johns Hopkins University Press.
- Hulme, T.E. 1960. "Modern Art and Its Philosophy", *Speculations: Essays on Humanism and the Philosophy of Art*. Ed. Herbert Read, 73-110. London: Routledge and Kegan Paul. (İlk baskı: 1924)
- Lankheit, Klaus (Ed.). 1974. *The Blaue Reiter Almanac*. London: Thames and Hudson.
- Lasko, Peter. 2003. *The Expressionist Roots of Modernism*. Manchester, New York: Manchester University Press.
- Lipps, Theodor. 1906. *Ästhetik: Psychologie des Schönen und der Kunst, Zweiter Teil: Die ästhetische Betrachtung und die bildende Kunst*. Hamburg, Leipzig: Leopold Voss.
- Lipps, Theodor. 1923. *Ästhetik: Psychologie des Schönen und der Kunst, Erster Teil: Grundlegung der Ästhetik*. Leipzig: Leopold Voss. (İlk baskı: 1903)
- Preuss, Sebastian. 2009. "Spiritual Intoxication", *Deutsche Guggenheim Magazine*, Issue 8 (Summer): 12-17. Deutsche Bank & The Solomon R. Guggenheim Foundation.

Titchener, Edward. 1909. *Lectures on the Experimental Psychology of the Thought-Processes*. New York: MacMillan.

Toprak, Burhan. 1930. "Bediî Hulûl: Einfühlung", *Görüş*, C.1, Nr.2: 79-91.

Tunalı, İsmail. 1979. *Estetik*. İstanbul: Cem Yayınevi.

Tunalı, İsmail. 2011. "Sanatın Psikolojik Anlamı ve Worringer'in Üslup Analizi", *Estetik Beğeni: Çağdaş Sanat Felsefesi Üstüne*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Worringer, Wilhelm. 2007. *Abstraktion und Einfühlung: Ein Beitrag zur Stilpsychologie*. München: Wilhelm Fink Verlag.

Worringer, Wilhelm. 1963. *Soyutlama ve Einfühlung: Üslup Psikolojisi Üzerine Bir Araştırma*. Çev. İsmail Tunalı, İstanbul: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları.

Worringer, Wilhelm. 1985. *Soyutlama ve Özdeşleyim*. Çev. İsmail Tunalı, İstanbul: Remzi Kitabevi.

Notlar

[1] Bu eser, İsmail Tunalı tarafından ilk kez 1963 yılında "Soyutlama ve *Einfühlung*: Üslup Psikolojisi Üzerine Bir Araştırma" başlığı ile Türkçeye kazandırılmıştır. Tunalı, 1985 yılında ise tercümesini "Soyutlama ve Özdeşleyim" başlığı ile birlikte revize ederek yeniden yayımlar. (Bkz. Worringer, 1963, 1985)

[2] *Einfühlung* kavramı ve gelişim tarihi, ayrıca Theodor Lipps'in *Einfühlung* kuramı üzerine daha ayrıntılı bilgi için bkz. Aydemir, Gamza. 2020. "*Einfühlung*: Estetiğin Zengin ve Muammalı Kavramı". *İDİL Sanat ve Dil Dergisi*, 66 (2020 Şubat): 179-189. doi: 10.7816/idil-09-66-01.

[3] Worringer'in Bern Üniversitesi'nde tamamladığı tezi *Abstraktion und Einfühlung*'un ilk baskısı 1907 yılında *Neuwied: Heuser Verlags-Druckerei*'de; ticari ilk baskısı ise 1908 yılında *München: R. Piper & Co. Verlag*'da yapılmıştır.

[4] Solomon R. Guggenheim Müzesi 20. Yüzyıl Sanatı Küratörü Carmen Giménez, Worringer'in düşüncelerinden esinlenerek, onun günümüze kadar olan etkilerini göstermeyi hedeflediği *Abstraktion und Einfühlung* isimli sergiyi düzenler (2009). Ayrıca *Kunsthalle Bielefeld*'de, *Einfühlung und Abstraktion: Die Moderne der Frauen in Deutschland* başlığı altında, günümüz resim sanatına öncülük eden bazı kadın ressamların 19. yüzyılın sonundan 1930'lara kadarki tabloları sergilenir (2015).

ESTETİK BİR KİMLİK OLMA YOLUNDA MÜLTECİLİK

PINAR KARABABA DEMİRCAN

Bu yazının derdi estetiğin kalıplarından veya tanımından çok göç ve göçmenin soyut bir estetik alana konumlandırılma sürecidir. Bu alanın estetik üzerine belli anlayışlar ve topluluk hayatının örgütlenmesine dair siyasaların da bulunduğu somut sınırlardan oluşan bir coğrafya ile ilişkisini göz ardı etmemek gerekir. Estetik ile estetik kimlik arasında bu kapsamda ele alınan hiyerarşik ilişkiyi açık kılmak için hem estetiğin coğrafi sınırlarını hem bir kimlik olarak sanatçıyı tartışmaya açmak gerekiyor. Sanatçıyı estetiği üreten kişi olarak mı ele almalıyız yoksa bir estetik anlayışına uygun, Badiou'nun deyişiyle bir *konfigürasyon* içinde üretim yapan bir kişi olarak mı? (Badiou 2010, 24). Eğer ikincisinin görüşümüze daha uygun olduğu fikrindeyse bu konfigürasyonun sınırları nasıl yönetiliyor ve sanatçının kimliği bu sınırlara nasıl tercüme ediliyor?

Benim gözümde bu tercüme işlemi, bir göç dolayısıyla sınır değiştirmiş bir kişinin tüm kişisel deneyimini tek bir sınırı mecburen geçme ilişkisine tabi tutan ve mültecilik/sığınmacılık/göçmenlik gibi statüleri bir tanımdan çok bir kimlik özelliği gibi siyasalarına dahil eden göç politikalarına çok benziyor. Sınırı geçince mülteci olarak adlandırılanlar estetik sınırlara tercüme edildiklerinde de mülteci sanatçı olarak adlandırılı-

yor. Burada düşmem gereken not, verdiğim örneklerde de belli olacak şekilde, bu sınırlar içerisinde bir sanat tartışması yapmanın olanaksızlığı ya da sınırın içinde beliren her ürünün sanat adıyla anılabilmesi. Dolayısıyla ürünlerin sanat çerçevesine uygunluğu bu yazının tartışma konularından birisi değil. Fakat yukarıda belirttiğim gibi öncelikle bir coğrafyadan bahsetmemiz gerektiğini düşünüyorum.^[1] Bu tartışmayı yapabilmek için kullanacağım örnekleri basında ve kurumsal dilde mülteci sanatçı olarak adlandırılan kimselere dair çıkan haberlerden derledim. Aslında elimizde sadece bu örnekler yok veya daha doğrusu mülteci sanatçı kavramının benzerleriyle 2. Dünya Savaşı'ndan beri karşılaşıyoruz. Hatta estetik alanına başka bir sınırdan girenlere dair kategori göçmenlerden daha fazla insanı barındırıyor. Bunun en geniş kapsamını bence Batı'nın merkeziliğine karşı Doğu'nun -bazen Doğu Bloğu bazen Çin oluveren -değişken ve doğu olmaya yazgılı imgesinde görüyoruz. Göç deneyiminin dışında kalan pek çok başka kimlik ve statü de belirli bir sanatsal deneyimin veya estetik üzerinden kurulmuş bir hakimiyetin dışında yer alıyorsa yerel bir tüketim noktası olma çemberiyle sınırlandırılır.

Bu çalışmayı yaparken elimizdeki malzemeyi birkaç açıdan tasniflememiz mümkün ve gerekli. Bu kadar kapsamlı ve büyük bir coğrafyada etkin bir olgunun getirilerini tek bir bakış açısıyla eleştirme seçeneğimiz olgunun yarattığı faktörlerin çokluğu tarafından imkansız kılınmış halde. İçinde mültecilik geçen ve kendine estetik sınırlar biçen veya estetiğin sınırları içinde kabul edilen pek çok eylem ve bu eylemlerin farklı aktörleri var. Mülteci sanatçı bazen sivil toplum örgütlerinin kurslarını bitiren ve kendini sanatçı olarak nitelemeyen ve böyle bir ürün vermeyen insanları da dahil edecek kadar genişletilmiş bir kavram. Benzer şekilde pek çok ürün de mültecilerin sanat eseri olarak yerel ve uluslararası örgüt ve sivil toplum kuruluşları tarafından sergileniyor. Bu yazının kapsamında bu üretimlerin pek çoğu bir kimliğe indirgenmiş mültecilik deneyimini^[2] estetik bir çerçevede sınırlamamız için bir zemin oluşturmaya yarıyor.

Estetiğin büyük tanımı göç gibi bir olguyla baş eden insan deneyiminin karşısında daha özgür, daha sorunsuz –algısal ve fiziki- coğrafyaların dokunulmazlığında kalıyor. Kimliğin bir statüye döndüğü coğrafya ise bir yandan geri dönüş veya üçüncü ülkeye geçiş projeleri, işsizlik, görünmez veya informal emek, barınma sorunları gibi meselelere çözüm arayışında. Bu coğrafya bir yandan da geçiciliğin belirsizliğe döndüğü bir zaman ve mekanda estetikleştirilmiş bir mülteciliği değişmez bir kimliğe dönüştürme yolunda ilerliyor.

Bu yazı kapsamında mültecilik deneyimini farklı şekillerde yaşamış, aralarında göç etmeden önce de sanat ile uğraşanların bulunduğu bazılarının ise göç sonrası belli sanat formlarıyla ilgilenmeye başladığı bir topluluğun tektipleştirilmesinden bahsediyoruz. Ürünleri sergilenmiş olan insanların sadece mülteci sanatçı aldı altında tekil ve statüden çok kimliğe işaret eden bir şekilde toplanması bu coğrafyanın neye değer verdiğini çelişkili kılar. Konuyu daha açmadan önce zorunlu gördüğüm bir not düşmem gerekiyor. Bu yazı kapsamında, genel görüşüm ve tutumum mülteciliğin hukuksal bir zeminin kategori olarak yarattığı bir statü olduğunda ısrar etmenin yararlı olduğu üzerine. Bu statü aynı zamanda kişilerin deneyimi açısından çeşitlilik içeren bir olgu. Bundan dolayı burada örnek olarak gösterdiğim durumlarda mülteci sanatçı kapsamına alınan kimselere yönelik bir eleştiride bulunmuyorum; kaldı ki çoğunda temsil dışarıdan geliyor. Burada eleştirdiğim temsilin kendini meşrulaştırdığı zemin. Bu temsilde pek çok aktöre yer verebiliriz, içlerinde şaşırılmayacak şekilde kendi hikâyelerini anlatan mülteciler de vardır. Fakat bu yazı anlatılanın hangi deneyim olduğu veya temsilde pay alanın niyeti değil; temsilin kendisinin mültecilik statüsünü ve deneyimini olmaması gereken bir şeye, bir kimliğe indirgemesi üzerinedir^[3].

Mülteci Sanatçılar üzerinden Estetiğin Sınırları

Bu sene İstanbul'da açılan bir sergi ressam eserlerinin bir kısmını ABD'de vermiş olan Mihri Müşvik Hanım'ı (1886-1954) tanımlayacak

bir başlıkla açıldı “Mihri: Modern Zamanların Göçebe Ressamı” (Salt 2019/1). Mihri Hanım Batı sanatının içine yerleştirilirken kendisine göçmen tanımı kadar onu doğduğu ülkeyle (ekonomi veya güvenlik üzerine kurulabilecek) bir çatışma içeren bir sıfat eşleştirilmemişti. Mihri, daha romantik ve serbestlik çağrışımlarıyla bir göçebe olarak tanıtılmaktaydı. Mekânsal olarak muğlak sınırlar arasında kalan ve modern zaman öncesinin hareketliliğine atıfta bulunan göçebeliğe rağmen Mihri zamansal olarak sanatsal sınırların belirginleştiği zamana yerleştirilmişti. O modern zamanın ressamıydı.

Estetik hem mekânsal hem de zamansal sınırlar koyar. Zamanı modernlikle eşleşen sanatçılık modernitenin kurulduğu batılılığın sınırlarına yakın olarak yerleştirilir. Serginin tanıtımları arasında ise, sergiyi düzenleyen kurumun resmi Twitter hesabından Mihri'nin Rollins College'dan Dr. Hamilton Holt'a yazdığı 24.03.1935 tarihli mektubundan alıntılanan kendine ait görüşüne de yer veriliyordu: *ABD'ye para kazanmak ümidiyle sefalet içerisinde gelmiş bir göçmen değilim. İdealimin peşinden koştuğum için buraya geldim. Herkes gibi yeteneklerimi kanıtlamak istedim* (Salt:2019/2). Mihri Hanım göçmenlerin sanat içindeki kıyıdaki konumunun farkında olarak kendini herkesin, dolayısıyla hâkim sanat anlayışını paylaşan ve bu sınırlar içinde eşit sayılabilecek herkesin arasına konumlandırılıyordu. Yakın bir kategori olan göçebe ise sınırların geçişliliğini ve geçilebilirliğini vurgularken aynı zamanda ressamın birincil niteliğini ürün vermek olarak değil göçebelik olarak belirler.

Sanatçının üretimle ilişkisini ve estetik çatısı altında konumlanışını ele alırken estetiğin aslında bir beklenti de olduğunu ve bu beklentinin hiyerarşik bir kurulum olmadan ele alınmasının zorluğunu belirtmek gerekir. Beklentiyi, tarihsel ve kültürel bir kesişim noktasında doğru olarak kabul edilenin çerperine girenleri değerlendirmesi olarak ele alabiliriz:

(...) yalnız felsefenin değil, sanatsal ifadenin de temel değeri doğru ya da gerçek ile olan ilişkidir. Özellikle güzel sanatlar ya da görsel

sanatlar üzerinde duracak olursak sorun temsil edilen şeyin görülen ile, görülenin de var olan ile ilişkisidir. Aslında böyle bir ilişki aramak başlı başına sorun taşımaktadır. Çünkü öznedir. Fakat burada doğru ya da yanlış denilebilecek olan şey, zaten daha baştan belirli bir toplumsal değer sistemi açısından doğru olduğu farz edilendir. Bu ise tamamen kültüre göreceli bir saptamadır. Demek oluyor ki, bu tür bir olgu ya da gerçek saptaması genelde kültürel paradigmlar ışığında yapılır ve evrensel bir saptama olamaz. Sonuçta temsil eden biçimin temsil ettiği şey ile doğru arasındaki ilişki sorunu kültüre ya da genelde değerlerin kapsam ve konumlarına göre değişecektir (Erzen 2011, 21).

Sınıflama ve doğruyla bağ kurma işleminden dolayı beklenti hegemoniktir de. Altına gireni kendi idealine konumlandırarak değerlendirir. Doğululuğun, göçerliğin, göçmenliğin, mülteciliğin sanat içindeki konumu hegemonik bir beklenti de olan estetiğin sınırlarının ortasında yer almaktadır. Hem bir sabitleme işlemine ihtiyaç vardır: hakim estetik yargılara göre sanat ne olacaktır, kim sanatçı olacaktır, ürün nasıl kategorize edilecektir; hem de siyasi ekonominin bir parçası olarak kitleye sunulması için bir tasnif gerektirir.

Böylece ürün ve doğruluk arasındaki bağ bir yandan hegemonik bir sınırla çevrelenir ikinci olarak da bir değer biçilebilecek hale gelmesi gerekir. Bu değer ekonomik veya kültürel bir meta olarak, değişim değeri üzerinden ölçülmesi ürünün yaratıcısının ve/veya ürünün ilişkili olduğu fiziki bir coğrafyanın da sıfatlar ve tanımlar üzerinden doğru anlayışına göre konumlandırılmasını içerir.

Badiou sanatsal hakikati (kabul edilmiş/uzlaşmış olan estetik algısını) bir konfigürasyon olarak tanımlar. Konfigürasyon belli sanat formlarının kümülatif olarak içinde toplandığı bir sekanstır; zamansal bir örgütlenmenin kurduğu soyut bir mekan (Badiou 2010, 24). Aynı zaman diliminde kabul görmüş ve birbirine belli bir benzerlik üzerinden aynı döneme, üsluba, biçime, kuşağa ait görülmüş bir eserler toplamı sekansı

oluşturmaktadır; fakat başka soyut mekânlar da vardır. Sekans üzerinden olmayan fakat bir erk tarafından değer biçilip aynı mekânda toplanmasına karar verilen ürünlerin sergi değeri onları Umberto Eco'nun deyimiyile *Wunderkammer* içinde toplar. Wunderkammer estetiğın ürünlerin yakınları ile değil, beraberliklerinin oluşturduğu daha yüce temsil gücüyle erkin otoritesini vurgulamaya yaradığı bir diziliştir; savaş ganimetlerinin savaşın galibinin tahakkümü altına alındığı bir Ortaçağ ganimet odası (Eco 1998, 5-6). Bu iki farklı tür mekânın ortaklıklarına temsil üzerinden baktığımız zaman değişim değeri sorgulamasını beraberinde getirir. Sergilemenin mecrasının mezara yakınlığı; Adorno'nun tabiriyle müze ve mozolenin köklerindeki ortaklık seçici bir iradeye ve neye kıymet verileceğine ve neyin ne olarak mimleneceğine, sabitleneceğine, sonlandırılacağına dair bir yönergeye işaret eder (Adorno 1983, 175). İşte bu anlamıyla estetiğın soyut sınırları olduğundan ve içerisine kimin ve hangi ürünün gireceğine dair bir iradeden bahsedebiliriz. Adorno günümüzde de geçerli olan bu sınırları ikili bir ilişkinin kurduğunu söyler bir yanda kültürel üretimin aktörünün geçim kaynağı olmasıyla başlayan ekonomik sürecin diktesi (devamlılık için sanatsal beklentinin değer biçmeyle sonuçlanması gerekir) vardır. Diğer yanda ise bu erk ile özerk bir ilişki içinde olan ve norma uyma/uymama tercihinde bulunabilecek nitelikte bağımsız üretim vardır. Piyasa ekonomisinin doğrusal zemininde üretim beklentiyle örtüştükçe üreticiye kabul ve ekonomik getiri sağlar (Adorno 2001, 99).

Adorno üzerinden mülteciliğın sanatla ilişkisinin kabulüne dair sınırlara bakarsak kültürel üretim piyasaya tercüme edilirken sınırın içinde kalanlar sadece kültürel üretimi yapanlar ve buna değer biçen otoriteler değildir; aynı zamanda sergilenenin muhatabı olan halk da muğlak bir kimlikten çıkarılır. Sanatın bu piyasa içindeki ekonomik ve kültürel görünürlüğü, tanınırlığı sergi aracılığı ile onlara da bir hakimiyet ve özgürlük illüzyonunu aktarır (Adorno 1975, 12-19).

Bu yazı için derlenen örnekler üzerinden bu üçlü kurulumu –otoritenin, sanatçı ile ürünün ve halkın- konumlandırılması nasıl olmuştur? Başta da sorgulandığı üzere eğer konfigürasyon, belirli bir sekans içindeki üretim, olarak sanatı göreceksak sanatçı ile ürününün ilişkisinde de yaratım sürecinin kendisinde de her şeyden bağımsız ve sanatçının kontrolündeki bir üretimin dışında da bir birliktelik görmek durumundayız. Sekansın oluşturduğu yaratım süreci kabulün kendisini, otoritenin beğenisini üretim sürecine dayatırken sanatçıyı ve ürününü konjonktürden beslenen bir coğrafya üzerinde birleştirir: Mihri *Modern Zamanların Göçebe Ressamı*'dır; sınırları aşar ama bağları sabit kalır. Sanatçının sesini duyurması ancak belli bir deneyimin de bilinmesi ve mimlenmesi üzerinden gerçekleşmektedir.

2019 senesinde ABD Büyükelçiliği tarafından açılan bir sergi tanıtımını şu soru üzerinden yapılır: *İç savaş yüzünden ülkenizden kaçmak zorunda kalsaydınız, nasıl bir hayatınız olurdu?* (USEmbassy 2019). Tanıtım başlığı ise şöyle: “Sürgünden Sanat: Suriyeli mülteciler seslerini sanat ile duyuruyor” (a.g.e., 2019). Metinsel olarak da ayrı konumlanışları sürgün deneyimi ve mültecilerin sesini ortak bir mecrada birleştirir: sanat. Suriyeli mültecilerin sanatçı olması, en azından cümle kurulumunda, gerekmez. Bir anlamda sürgünlük deneyiminin kendisi sanatsal bir ifadedir. Bir sonraki kısımda değinilen mülteciliğin kalıcılık vurgusuna karşın sürgün kavramı üzerinden Suriye vurgusunu belirtir. Suriyelilerin çalışmalarına bakacağız. Ne için? Seslerini duyurabilsinler diye, mültecili deneyiminin acısını aktarabilmeleri için. Sergi kapılarını eserin niteliğine değil acıya açar. Serginin asıl adı *Yaşamak* fakat zamansal ve coğrafi kısıttan ötürü bu yaşam ancak önceki sınırdaki önceki yaşam olabilir; şimdiki zamana bir atıf bu kabul sınırlarında var olamaz.

Pek çok başka örneğe de bakarsak mülteci sanatçı kavramınının coğrafi olduğu kadar zamansal bir şerh de koyduğunu görürüz. Mülteci sanatçılar eski deneyimi yansıtmak üzerinden kabul görmekteler ama estetik

değerlendirme kapıları şimdiki deneyimin eleştirisine kapalı gibi görünüyor. Altyapı sorunları ve hukuksal aksaklıklardan dolayı hak ve hizmetlere erişimde temel ihtiyaç düzeyi normalleşmemiş olan Suriye'den Türkiye'ye kitlesel göçün Türkiye'deki yaşamı eleştirmesine yönelik bir sanatsal üretim haberi veya sergisi yok. Bu durum sadece Türkiye ile de sınırlı değil. İngiltere'den bir video-haberde ressam Hasan Abdalla yaşamının İngiltere sayesinde değişimi üzerinden sanatını "Suriyeli Mülteci Sanatçı" sıfatı altında aktarıyor; video-haber başlığı, Abdalla'nın ismi başlıkta verilmeden şöyle atılmış: "Syrian Refugee Artist: How Coming to UK changed my life?" [İngiltere'ye Gelmek Hayatımı Nasıl Değiştirdi?] (BBC 2017).

Olumluluk aktarımı estetik kabulün mültecilik çerçevesindeki sınırlarını bulunan noktaya olumlu bir değer katma olarak verirken olumsuz eleştiri bu sınırlardan sadece önceki coğrafyaya yönelik olarak geçebilmektedir. Hem sanatçının hem de kişinin tüm özellikleri referansı geçmiş savaş deneyimine dayanan bir mültecilik çatısı altında toplamak eleştirel olan sanatın da kitleye ulaşabilme sınırlarını benzer şekilde kurmakta. Bugünün eleştirisi ancak mültecinin geçmiş yaşam deneyimi üzerinden üretilebilir. Huffington Post'un bir haberi Suriyeli sanatçı Omari'nin dünya liderlerini mülteci olarak çizmesini aktarıyor. Mültecilik hakkındaki karar mercilerinde etkisi büyük olan Trump ve Merkel gibi liderler ve durumun müsebbibi olarak Beşar Esat mülteci olarak resmedilmiş, resim serisinin ismi *Vulnerability* [Hassasiyet/İncinirlik] (Huffington Post 2017). Resim serisine bakıldığında da bugünkü koşullar değil, yer değiştirme üzerinden, göç anının sabitleştirilmesinden, oluşturulmuş bir seri görüyoruz.

Bu zamansal ve mekansal konumlandırılma mülteciliği özgür sınırlar içinde üretim yapan bir kimlik olarak algılıyor. Başka bir deyişle mülteci bulunduğu anda ve mekanda zamansal olarak bir önceki deneyim ile sınırlandırılmış durumda. Bu yaklaşım göçün hedef aldığı coğrafya içinde

sanatsal üretimi sadece bir görünürlük ve kabul meselesi olarak kurmaktan öte aynı zamanda mültecilik ve estetik hakkındaki karar mekanizmasının bulunduğu yeri de bu kimlik üzerinde hakim kılıyor. Suriye’den gelen kadınların sergisi üzerine yapılan tanıtım bu konuda çok açıklayıcı. Haber başlığı “Suriyeli Kadın Mülteciler Savaşı Sanatla Dillendiriyor” olan haberin alt başlıklarından biri ise “AB’nin Nakit Yardımıyla İlk Kez Balık Yediler” (Euronews 2018). Önceden sanatsal bir üretimde bulunmayan Suriyeli kadınların psiko-sosyal destek programı üzerinden yaptıkları üretimi aynı zamanda temel ihtiyaçların karşılanması için bir fayda üretimi olarak kuran haber dili Avrupa Birliği Sivil Koruma ve İnsani Yardım Operasyonları Türkiye Ofisi Bölgesel İletişim Yetkilisi Mathias Eick ile yapılan söyleşi üzerinden de güvenli bir coğrafyada yaşamayı bir insan hakkı olarak değil bir ihsan olarak kuruyor:

(P.K. Sergilenen Ürünlerin) Belki de en çarpıcı olanı ise, füzelerin isabet edip darmadağın ettiği ve “yuva”yı temsil eden evlerin temellerinden yükselen füzelerin tomurcaklanan çiçeğe dönüşmesini resmetmeleri olmuş.

Eick’e göre, “Mülteciler, AB gibi bağışçıların ve Türk halkının cömertliği sayesinde aileleri için burada bir yuva kurabileceklerini hissediyorlar.” (a.g.e., 2018)

Estetik kabullerin kurduğu coğrafyanın bakıldığı tarafa göre bir ihsan veya borç coğrafyasına dönüşmesi estetik beklentileri de şekillendiriyor. Öte yandan sanatçının kendisinin bu durumu kabulü veya yadsıması gibi bireysel ve etkili bir kararın temsilde pek etkili olmadığını görüyoruz. Suriyeli sanatçılar veya Mülteci sanatçılar olarak tanımlanan sanatçılarla ilgili yapılan üç farklı habere baktığımızda sanatçıların kendileriyle ve beraber çalıştıkları sanatçılar ve yetkililerle yapılan söyleşiler bu farkları göstermekle birlikte sergilenmenin yönelimini değiştirmiyor. Buldukları sınır güvenlik sınırının içindeki kısıtlı bir alan, BBC’nin haberi bu alanı şöyle tanımlıyor: “İstanbul’un Gizli Dünyası: Suriyeli Sanatçı-

lar”(BBC 2015). Mekânın ve atfedilen kimliğin birleşimini bu başlıkta görüyoruz, Suriyeli Sanatçılar artık örtük bir dünya, örtük bir Suriye ve İstanbul içinde yaşıyorlar. Depo İstanbul adlı sanat mekânı üzerine olan haber bu mecranın Suriyeli sanatçıları odağın hep üzerinde olduğu Batı’ya taşıdığını program koordinatörü Asena Günal ile söyleşi ile duyuruyor (Global Voices 2017). Benzer bir sanat mekânı Arthere İstanbul ile ilgili olan haberde ise Zolfaqar Shaarani ve Omar Berakdar ile yapılan söyleşi kolektif, ırkı, milliyeti olmayan bir sanat ortamı kurmaktan bahsederken haberin başlığı kimlikler ve sınırlar konusunda çok net: “Suriyeli Mülteci Sanatçılardan İstanbul'da bir Sanat Alanı” (Radikal, 2015).

Sonuç: Estetik Sınırlar ve Borç Coğrafyası

Badiou sanatsal hakikatten bahsederken bir dizi hegemonik kurulum atıfta bulunur. Bunlardan ilki Başka Bir Estetik kitabının açılışını yapan Lacan’dan alıntılanmış efendi ile histerik kadın analogisidir. Erk hakikate ancak hiyerarşik olarak altında gördüğü ve kendi sınırları içerisinde bulunan, orada olan, kategoriyi tam olarak belirli, bilinebilir kılsa; bu kategorinin kendi sınırlarından anlamsal kaçışlarını durdurabilirse sahip olabilecektir (Badiou 2010, 11). Badiou bu ilişkiyi şöyle değerlendirmektedir: Sanat da zaten hep buradadır, düşünüre dile gelmeyen ama göz kırpan bir soruyu, kim olduğu sorusunu yöneltir; ama bu arada kendini sürekli yenileyip dönüştürerek, filozofun sanata dair tüm söylediklerinin kendisinde hayal kırıklığına neden olduğunu belirtir (a.g.e., 12). Bu yazı ise buna tersinden yaklaşıyor, eğer erk hakikati ve kendini kurmak istiyorsa bir kategoriyi kendi altına yerleştirir ve onun ağzından konuşur. Bu dili konuşmayanlar sınır dışı edilmeyi risk ederler.

Badiou’nun ikinci atfı ise Platon’un *Devlet*’inden verdiği örnekte görülür ve böylece erk karşısındaki yabancı konumundaki sanatçının da bir örneğini verir. Sanat devletten dışlanmıştı; Platon’un kent devleti şiiri barındırmadığı için en iyi kent-devlettir (a.g.e, 27). Bu dışlanma göçmenin ülkelerden dışlanma ve benimsenmesi ilkelerine değinen bu yazı ile

ilintili bir sembolizm içeriyor. Dışarıdaki nasıl, hangi ilkelerle içerilir? Kabul mercii atıl olacağından ötürü içerilmek dışarıdakinin görevi olarak belirlenmelidir, fakat içeridekilerin, sınırların ve karar mercilerinin kimliğinin kesin hatlarla kurulumu da onun dışarıda olmasına bağlıdır. Badiou şiirin ölçülemezliği, denetlenemezliği üzerinden Platon tarafından dizginlenmesinden sonra Platon'un kendisinin kendi kent-devlet sınırlarını iyi betimleyebilmek için şiirsel atıflara başvurduğunu söyler (a.g.e. 31). İçerilme mi gerçekleşmiştir, uygunlaştırma mı?

İçerilme, yani aslında içeridekini değil ama dışarıda bulunanın sınır kıyısındaki muğlak varlığını işaret eden sınırlandırma, sınırların daraltılması kadar gözden yitirilmesi ile de olur. Sovyet sanatının yitimi ve eski Doğu Bloğu ve Sovyet ülkelerindeki sanatçıların konumu Boris Groys'a göre buna bir örnektir. Evrensellik o kadar geniş sınırlara erişmiştir ki Batı Avrupa'nın batıdaki merkezlerinin dışında sadece üzerinde Doğu Avrupa ve Sovyet damgası taşıyan, Doğu Avrupa ve Sovyet deneyimini yansıtan sanatçılar girebilmektedir. Groys Sovyet-sonrası dönemde Sovyetlerle ilişkili coğrafyalara mensup sanatçıların egzotikleştirilip Sovyet dışı alanın tüketimine sunulmuş hayali, artık var olmayan, bir coğrafyayla eşleştirilmeden sanatsal üretimlerinin geçerli olarak görülmediğini belirtir (Groys 2001, 147). Yukarıdaki örnekleri hatırlayalım. Uluslararası kuruluşların ve göç edilen devletlerin sayesinde mülteci sanatçılar hem Batı perspektifiyle tanışıp acılarını ifade edebilmekte hem de gizli coğrafi varlıklar (belki de örtük bir şekilde savaş ganimetleri) addedilerek iyi yaşam şartlarına, balık yemeye, erişebilmektedirler. Groys sanatın Batı üzerinden ilerleyişinin adımlarını çizer, bu adımlar kültürel kominiteleri ilkel varlıklardan düzene, hiyerarşiye, geleneğe sonrasında da evrenselliğe, ve demokratik bir devlet vatandaşlığına taşır (a.g.e. 148). Eski Sovyet ve Doğu Bloğu'ndan gelen sanatçılar içinse durum farklıdır. Onların adımları ters gitmek, artık var olmayan bir zamanı ve coğrafyayı arşınlamak zorundadır ve ancak böylelikle kendilerine Batı'nın belirlediği sanat coğrafyası içinde bir yer bulabilmektedirler (a.g.e.,

154). Buck-Morss bu durumu *Batı'nın yeni barbarları* olmak olarak açıklar (Buck-Morss 2016, 213).

Belli bir döneme dair bir deneyimin kimlikleşmesinin ve bu kısıtların üstesinden nasıl gelinir? Bu yazıda bunun cevabını veremem. Hem dönem sürekli değişerek sınırlardaki estetik kabulleri sürekli değiştiriyor hem de bir yandan bundan bağımsız sesler de bu standartlaşmaya direniyor. Onların kolektif çabası olmadan herhangi bir adlandırma yeniden bir mimleme halini alma riskini taşımakta. Fakat Buck-Morss'dan esinlenerek bu kültürel kıyımdan eski deneyimi yeniden üretme zorunluluğundan eski direnişi yeni hayata tercüme ederek kurtulunabileceğini ifade etmek gerekir. Öte yandan bu sınırların meşruiyetini sorgulamanın hassas statülerde risk altında olmakla eşdeğer olacağı da aşikar. Buna rağmen bunu sadece kimliğe indirgenen statünün kendi meselesi olarak görmek sınırları bir kez daha içeridekinin kimliğini pekiştirecek ve hakimiyet illüzyonunu artıracak bir nitelikte. İçeridekinin de içeri kavramını ve kendi sınırlılıklarını tartışması ve destekleşmeye girmesi gerekli, çünkü coğrafyanın sınırları sadece estetik bir barikat işlevi görmüyor. Bu, aynı zamanda bir perde de.

Mültecilik statüsü ile ilgili bu kurulan sınırlar içerisinde ısrarla karşı çıkılması gereken noktalardan biri, mülteciliğin bir kimlik olmadığıdır. Mülteciliğin hukuki ve toplumsal sınırları bireysel deneyimleri farklı biçimlerde tektipleştirir fakat kimlik hem süreçlerin değişmezliğini hem de deneyimlerin ve üretimin göç olgusundan bağımsız olamayacağı bir geçişsizlik ortaya koyar.

Mülteci statüsünde olan insanların çoğul deneyimleri sadece sosyal politika açısından istatistiki bir şekilde veya beraber yaşadıkları yerli halk tarafından şekilcilikle değil aynı zamanda da sanatsal üretim içinde de temsil edilir. Sanatçıların "Mülteci Sanatçı" olarak tanımlanmaya başlanması ne ilk defa 2011'de başlayan Suriye'den Türkiye'ye göçle oldu ne de yerel bir mesele. Göç deneyiminin dışında kalan pek çok başka dene-

yim de belirli bir sanatsal deneyimin veya estetik üzerinden kurulmuş bir hakimiyetin dışında yer aldığında 2011 sonrası göç de benzerleri gibi bir sınırlamaya tabi oluyor. Ölçek büyüdükçe meselenin hem etkilediği coğrafyalarda hem de dünyanın gündeminde tartışılabilmesi için bir kapı açılıyor.

Göçün -hala çoğunluğunu iş, barınma ve erişim gibi temel ihtiyaçların oluşturduğu- etkileri düşünüldüğünde mülteci statüsünün kimlikleşmesi, beraberinde bir unutuşu ve kapana kısılmayı getirmekte. Kimlik gibi ele alınan mülteci veya onun alt grubu sanatçı mülteci kavramı Türkiye’de zaten geçicilikle ele alınırken muğlaklaşmış bir süreçte normal yaşama ve üretime erişmeye dair sorunlar üzerine bir perde çekiyor. Bu perde, kimliğin değişmezliği ile sağlamlaştırılmış durumda ve savaş, haklar veya bu kimlikten bağımsız yaratıcı üretim üzerine eleştiriyi ortadan kaldırarak mülteciliğin sabitleştirilmiş bir olağanüstü hal, mültecinin de ancak bu kimlikle üretim alanında faydalı olabilecek birisi olmasını sağlamaya çalışıyor. Temsilin kimliğin, çoğul deneyimlerin, farkların yerini alması, sorununun yanı sıra kimlikleşen mültecilik, aynı zamanda üretim alanları için de yeni bir kalıp ortaya koyar. Bu kalıpların etkisi sadece yerel bir tüketim noktası sağlamak değil; çözümü hala bulunamamış bir meseleyi normalleştirmek de.

Atfedilmiş niteliğin zamansal-mekansal kurulumunun yarattığı hapisane sadece bir zamanı bir insanın üstüne mimlemek için değil, aynı zamanda çözülemeyeni, baş edilemeyeni gözden irak kılmak için de bir yöntemdir. Platon’un kent-devletine dâhil etmeyi kabul ettiği sanatın disiplin ve vatan sevgisi aşılacak müzik olması bu terimler olmadan sadece kıyıdağınin değil, kent-devletinin ekonomisine tabi tüm deneyimlerin kimliksiz, ötekisiz dolayısıyla tanımsız ve haliyle iktidarın gücünü perçinleme göreviyle ilişkisiz kalmasıyla yakından ilgilidir:

“Bekçilerimiz,” dedim “gözetleme binasını burada bir yere, müziğin temelleri üzerine kurmalıdırlar.” “Yasa tanımazlık bu alana (müziğe)

kolayca, fark edilmeksizin sızar.” “Evet, oynuyormuş ve mutsuzluk (felaket) getirmiyormuş gibi yapar yasa tanımazlık.” “Yavaş yavaş toplumumuza yerleşerek, yaşama alışkanlıklarımızın, tarzımızın ve geleneklerimizin dibini oyar. Burada iyice güç kazandıktan sonra insanlararası günlük ilişkilerde kendisini gösterir. Oradan da yasalara ve kurumlara sızar, Sokrates. Sonunda da hem kamu alanında hem de kişilerin özel hayatında büyük bir yıkıma sebep olur.”

“Gerçekten de böyle mi olur?”

“Bence böyle olur.”

“O zaman, baştan da söylediğimiz gibi, çocuklarımızı daha küçük yaştan itibaren kesin kurallarla düzenlenmiş bir oyun sanatına tabi kılmamız; çünkü oyunlar kuralsız olursa, çocuklar da öyle olur; aksi takdirde bu çocukların devletine sadık, ciddi erkekler olarak yetişmeleri pek mümkün olmaz.” “Çok haklısın.” “Oysa çocuklar oyuna doğru yerden başlar, eğitim sayesinde yasalara bağlılığı içlerine iyice yerleştirirlerse, o da (müzik de) peşinden gelir, öteki çocuklardan farklı olarak, onları her yerde izler ve güçlendirir, hatta daha önce devlette yere serilmiş ne varsa tekrar ayakları üstüne diker” (Platon 2005, 106-107).

Kaynakça

- Adorno, Theodor W. 1975. "Culture Industry Reconsidered." *New German Critique*, no. 6 (1975): 12-19.
- Adorno, Theodor W., 2001. *The Culture Industry: Selected Essays on Mass Culture*, London: Routledge
- Badiou, Alain. 2010. *Başka bir Estetik: Sanatlar için Küçük bir Kılavuz*. İstanbul: Metis
- BBC, 2017, Syrian Refugee Artist: How Coming to UK changed my life?, <https://www.bbc.com/news/av/world-41741196/syrian-refugee-artist-how-coming-to-uk-changed-my-life> , erişim tarihi, 11.05.2019
- BBC, 2015, İstanbul'un Gizli Dünyası: Suriyeli Sanatçılar, https://www.bbc.com/turkce/haberler/2015/07/150711_suriyeli_sanatcilar_rengin, erişim tarihi: 11.05.2019.
- Buck-Morss, Susan. 2016. "Revolutionary Time: The Vanguard and the Avant-Garde", In *Perception and Experience in Modernity*, Leiden: Brill, s.210-225.
- Eco, Umberto. 1998. *Faith in Fakes: Travels in Hyperreality*. London: Vintage Publications
- Erzen, Jale. 2011. *Çoğul Estetik*. İstanbul: Metis Yayınları
- Global Voices, 2017, Türkiye Suriyeli Sanatçıları Keşfediyor, <https://tr.globalvoices.org/2017/01/turkiye-suriyeli-sanatcilar-kesfediyor/>, erişim tarihi: 11.05.2019.
- Groys, Boris. 2008. *Art Power*. New York: The MIT Press
- Huffington Post, 2017, http://huffpost.com/entry/syrian-artist-abdalla-al-omari-world-leaders-trump-refugees_n_59397ef1e4b0b13f2c683449, erişim tarihi: 11.05.2019.
- Platon. 2005. *Devlet*. İstanbul: Bordo-Siyah.
- Radikal, 2015, Suriyeli Sanatçılardan İstanbul'da bir Sanat Alanı, <http://www.radikal.com.tr/kultur/suriyeli-multeci-sanatcilar-istanbulda-bir-sanat-alani-1421906/> , erişim tarihi: 11.05.2019.
- Salt, 2019/1, Mihri Modern Zamanın Göçebe Ressamı, <https://saltonline.org/tr/1956/mihri-modern-zamanlarin-gocebe-ressami>, erişim tarihi: 11.05.2019
- Salt, 2019/2, Mihri Modern Zamanın Göçebe Ressamı, https://twitter.com/SALT_Online/status/1127162785392148482

US Embassy, 2019, Sürgünden Sanat: Suriyeli mülteciler seslerini sanat ile duyuruyor, <https://tr.usembassy.gov/tr/surgunden-sanat-suriyeli-multeciler-seslerini-sanat-ile-duyuruyor/>, , erişim tarihi: 11.05.2019

Notlar

[1] Mültecilik bir statü. Türkiye Cumhuriyeti bu statüyü coğrafi sınırlama içinde tanımlar ve sadece Avrupa Konseyi üyelerine verir; yazıda sıklıkla mülteci olarak bahsedilen kitlesel göç ile Türkiye'ye iltica etmiş Suriye vatandaşları Türkiye'nin Geçici Koruma Statüsü verdiği insanlardır. Dolayısıyla bu yazıdaki atıflarımda mülteci hukuk bir nitelik taşımıyor. Mülteciliğin, yani 3. bir ülkeye gönderilme zorunluluğu veya geri gönderilme tehdidinin belirsizliğini yaşamadan hak ve hizmetlere kalıcı olarak erişebilmenin, bir statü olduğu kadar bir insan hakkı olduğunu düşündüğüm için kullanıyorum.

[2] Çatı terim olarak kullanılan mülteci statüsünün pek çok alt grubu vardır ama burada mültecinin kullanımını benzer durumlardaki insanların erişebilecekleri en yüksek hukuki statü olmasından kaynaklanmaktadır ve sosyal politika açısından bir eşitlik temennisi içermektedir.

[3] Statü, deneyim ve yaşamın biricikliğini mülteciliğin kimlik olmaması üzerinden açıklama ve savunma fikrini sevgili Eda Elif Tibet ve Enzo İkah'ın filmi *Mülteci: İşte Buradayım* (2015) bana göstermiştir. Çok boyutlu olarak mültecilik ve kişisel yaşam deneyimini gösteren bu filmin getirdiği eleştirinin ve ortaya koyduklarının bugün mültecilerin yaşam hakkı ve her coğrafyada diledikleri gibi üretebilme hakkının çok güçlü bir savunusu olduğunu düşünüyorum. Bir yanıla bu eser bu makalede eleştirilen ticari ve kültürel stereotipleştirmenin dışında da bir hayat kurulabilme ihtimalinin yetkin bir savunucusu olarak kültürel hafızamızda yerini korumaktadır.

SANATTA BOŞLUK YOKLUĞU VE ASALAKLIK

CEREN SELMANPAKOĞLU

Son üç yılda, Türkiye’de sergilenmiş veya bir şekilde Türkiye ile ilişkili olan güncel sanat eserleri incelendiğinde, farklı nedenlerle çok tartışılan veya öne çıkarılan bazı popüler örnekler görülür. Bu çalışmada, bunlar arasından siyasî ve toplumsal haber niteliği taşıyan insanî bir durumu göstererek izleyicinin vicdan azabı duygusunu hedef alan üç eser seçilerek incelenmiştir. Böylece, bir sanat eserinde gösteren-gösterilen ilişkisini mümkün kılan boşluk olmadığında bu boşluğun işlevini tespit etmek amaçlanmıştır.

İncelenecek birinci çalışma, Ai Weiwei’in Hindistan Sanat Fuarı’nda sergilenen, Bodrum’da kıyıya vuran Aylan Kurdi’nin bedeninin görüntüsünü taklit eden fotoğrafıdır. 2015 yılında, Suriye’deki savaştan ailesiyle birlikte kaçan Aylan bebeğin bedeni Bodrum’da kıyıya vurmuş ve foto muhabiri Nilüfer Demir bu ânı fotoğraflamıştır. *Time* dergisinin ‘en etkileyici 100 fotoğraf’ listesine alınan bu fotoğraf imgesi kamuoyunda fazlasıyla yer almış ve onun üzerinden mülteci sorunu sıklıkla tartışılmıştır. Ai Weiwei de bu fotoğraf imgesini, yerine kendini koyarak tekrar etmiş ve bundan dolayı da kimi yayınlarda (Dabashi 2016; Fehily 2016; Ratnam 2016) eleştirilmiştir. İkinci eser, Adel Abdessemed’in 15. İstanbul

Bienali'nde *Feryat* ismiyle sergilenen fildişi heykelidir. Bu heykel, Nick Ut'un 1972'de Vietnam'da napalm bombasından kaçan ve *Time* dergisinin 'en etkileyici 100 fotoğraf' listesine alınan kız çocuğu fotoğrafının imgesini kopyalamıştır. Üçüncüsü ise, Erkan Özgen'in yine 15. İstanbul Bienali'nde ve Tate Modern gibi galerilerde sergilenen *Harikalar Diyarı* isimli, Kobani'den kaçan sağır ve dilsiz çocuk Muhammed'in videosudur. İlk iki örnekten biraz farklı olarak bu eser başka bir imgenin tekrarı ya da kopyası değil, Muhammed'in yaşadığı olayı anlatmasının belgeseli niteliğindedir. Yaşadığı olayları bedeni ve sesler ile anlatırken çekilen imgesi 'sanat eserinin' imgesi haline getirilir. İncelemek için bu üç örneğin seçilme nedeni, bahsi geçen üç çocuğun gerçekten yaşadıkları o anlarını aktaran bu eserlerde, bir sanat eserinde gösteren-gösterilen ilişkisini mümkün kılan boşluğu tespit etmekte gözlenen güçlüktür. Buna bağlı olarak bu güçlüğün nasıl bir işlem yaptığı ve nasıl bir sonuç doğurduğu incelenecektir. Bu inceleme bir yandan sanatçısının bu eserlerde ne yaptığı, diğer yandan da bu yapıları izleyicinin nasıl alımladığı üzerinden gerçekleştirilecektir.

Gösteren-Gösterilen ve Arasındaki Boşluk

İnsanlar görsel ve işitsel olarak dil üzerinden düşünen ve iletişim kuran varlıklardır. Dilbilimi ile göstergebilim ilişkisi üzerine çalışmalar gerçekleştiren Saussure'ün açıkladığı gibi, bir dil göstergesi, "bir kavramla bir işitim imgesini" kapsar; işitim imgesi duyumsaldır ve karşıtı olan kavram da soyuttur (1998, 109). Bir dil göstergesini meydana getiren işitim imgesi gösteren ve kavram da gösterilen olarak tanımlanmıştır (Saussure 1998, 111). Aynı şekilde, görsel bir gösterge de bir gösteren ve bir gösterilene kapsar. Göstergenin formu gösteren, temsil edilen kavram da gösterilen olarak tanımlanır. Buna göre denebilir ki bir sanat eseri göstergelerden meydana gelir ve bu göstergelerle gösteren ve gösterilen ilişkisi kurulur. Bir sanat eserindeki gösterge; biçimsel bir yapıya, yani bir forma sahip olan gösteren ile bu biçimsel yapının kavramsal bağ-

lamının anlamını kuran bir gösterileni barındırarak kendisinden başka bir şeyi temsil eder.

Gösterge = Gösteren (Form) + Gösterilen (Kavram) ➤ Anlam



Görsel 1. Magritte, René, *La trahison des images / İmgelerin İhaneti*, Resim, 1926, Los Angeles County Museum of Art (LACMA).

Bir sanat eserindeki göstergenin kendisinden başka bir şeyi temsil ediyor oluşu; Magritte'in pipo resminin (Görsel 1) altına "bu bir pipo değildir" yazarak onun bir pipo değil, 'pipo resmi' olduğunu işaret etmesinden, yani, zaten göstergelerin, gösterdikleri şeyin kendisi ya da aynıysa olamayacaklarından anlaşılır. Pipo resmini ve altındaki yazıyı göstergeler olarak ele aldığımızda, resim ve yazının formunu, yani biçimini, gösteren olarak ve ikisinin birlikteliğinden ortaya çıkan gösterilen, yani kavramsal anlam olarak ifade edebiliriz. Ne 'pipo resmi' pipodur, ne de 'pipo' yazısı pipodur. Her ikisi de gerçek piponun temsilleridir. Magritte, nesnelere kelimeler ile adlandırılmasındaki keyfliği ele vererek başka olasılıkların mümkün olduğunu gösterdiği bir alan, bir boşluk sunar izleyiciye. Foucault bu eseri analiz ederken, pipo resmi ile yazı arasında kalan boşluğun tam da eserin anlamını kuran şey olduğunu tespit eder: "sözcükler ve formlar arasındaki bütün gösterme, adlandırma, betimleme ve

sınıflandırma bağıntıları sayfanın birkaç milimetrelik bu sakin boşluğunda kurulmuştur” (Foucault 2005, 29). Magritte, dil ile görüntü, dil ile anlam, görüntü ile anlam arasında kurulan ilişkiyi, bunu mümkün kılan aradaki boşlukla sağlar. İzleyici, resim ile yazı arasındaki Magritte’in göstermeye çalıştığı ilişkiyi kurabilmek için tam da bu cevabını bulamadığı boşlukta asılı kalmalıdır. Bu asılı kalmışlık, tekinsizlik, muğlaklık tam da izleyicinin kelime ve imgelerin birer temsil, yani gerçekdışı oluşu ile yüzleştiği boş yer olarak eserin gösterilenidir. Dahası, izleyicinin bunların gerçek dışılığı ile yüzleşmesi, gerçeği de sorguya açma potansiyellerini açığa çıkarır.

Bir eserin biçimi gösteren ve kavramsal anlamı da gösterilen ise, bu ikisi arasındaki ilişkiyi kurabilmek için böylesi kat edilmesi gereken bir alan olmalıdır. Bu alan, kavramsal anlamı, yani gösterileni, alımlayabilmek için gerekli olan boşluktur. Kapalı ya da doldurulmuş bir alanda hareket etmek nasıl zor, sınırlı olacaksa, bir eserin gösteren ve gösterileni arasında da düşünsel bir hareketi gerçekleştirebilmek için gerekli boşluk olmadığında anlamsal ilişki kurulamayacaktır. Dahası, eğer bu düşünsel hareketi gerçekleştirmek mümkün olmuyorsa, bu, eserde gerekli olan boşluğun olmadığı, yani gösteren ile gösterilen arasındaki karşıtlığın ortadan kalkıp gösteren ile gösterilenin eşdeğerleştiği anlamına gelecektir. Başka türlü ifade edersek, pipo resmi de yazısı da piponun kendisi haline gelir. Temsil, gerçeğin yerine geçer.

Gösteren-Gösterilen Eşdeğerliği

Bu çalışmada incelenecek üç eserde de gösteren ve gösterilen arasındaki farkı ilişkilendirmekte bir güçlük söz konusudur. Eserlerin her biri, zaten yaşanmış ve imgesi sabitlenmiş bir ânın kopyasıdır. Bir sanat eserinin anlamlandırılma sürecinde, gösterdiği kopyadan başka bir gösterileni olması beklenirken, bu örneklerde, kopyasını sunduğu imgenin dışında bir gösterilen tespit edilememiştir.



Görsel 2. Demir, Nilüfer, Alan Kurdi, Fotoğraf, 2015 (Time).



Görsel 3. Ai, Weiwei, İsimsiz, Fotoğraf, 2016, Hindistan Sanat Fuarı (Fotoğraf: Rohit Chawia) (Lakshmi 2016).

Ai Weiwei'in Bodrum'da kıyıya vuran Aylan Kurdi'nin bedeninin görüntüsünü (Görsel 2) taklit eden fotoğrafında (Görsel 3) gösteren Aylan'ın ölmüş bedeninin Ai Weiwei'in bedeni ile temsil edilmesidir. Birinci fotoğrafta (Görsel 2) Aylan'ın sanki kendiliğinden bırakılmış gibi boşalmış duran bedeni gözükürken, ikinci fotoğrafta (Görsel 3) Ai Weiwei'in asla aynı bırakılmışlık hissini veremeyecek olan 'canlı' iri bedeninin pozu söz konusudur. Bu iki gösteren beden arasındaki bir diğer fark, ölü beden fotoğrafı renkli iken, poz verilmiş bedenin dramatik etki yaratabilmesi için siyah-beyaz aktarılma ihtiyacıdır. Bir yandan da ölmüş olmayı kendi canlı bedeni ile veremeyeceğinden ölmüş oluşun, geçmiş oluşun siyah-beyaz ile aktarılması söz konusudur. Elbette en açık fark, biri gerçek iken diğerinin çelişkili bir ifadeyle bir canlandırma, yani aslında bir poz oluşudur. Poz, "durma, ara verme" anlamına gelmektedir (Nişanyan).^[1] Dolayısıyla, Ai Weiwei durup, ara verdiği hayatına birazdan kalkıp devam edecektir. Biçimsel olarak farklar olsa da ikinci fotoğraf birinciyi taklit etmeye çalıştığından iki fotoğraf arasında gösterilen bakımından bir fark söz konusu değildir. Birinci fotoğrafta kendiliğinden gösterilen, savaştan kaçmaya çalışan insanların, özellikle tamamen olan-

lardan sorumsuz olduğunu bildiğimiz çocukların, olabilecek en kötü sonla sonuçlanan durumları, ölümleri ve bunun üzerine yürütülebilecek kavramsal bağlamlardır. Ai Weiwei de bu fotoğrafıyla mülteci çocuklara dikkat çekmeyi amaçlamış ve bugünün siyasetindeki insanî kaygılara uzak olduğumuzu göstermek istediğini ifade etmiştir (Chung 2016). Bununla birlikte, orijinal fotoğrafta Aylan'ın bedeni varken, kopyasında Ai Weiwei'in bedeninin olması, sanatçının kendini ölünün yerine koyması, yerine geçmesi olarak anlaşılabilir. Fakat bu durumda, kendini yerine koyduğu bedenin ölü oluşu nedeniyle bu bir imkânsız girişim olduğundan saçma bir sonuç ortaya çıkarır. Ne Aylan'ın boşalmış yeri Ai Weiwei ile doldurulabilir ne de Ai Weiwei, Aylan'ın ölü oluşunu temsil edebilir.

İzleyicinin alımlaması bağlamında baktığımızda, orijinal imgede izleyicinin öncelikle vicdan azabı duygusuyla birlikte Aylan ve diğerlerini bu duruma sokanlara ve savaşa yönelik öfkesi ortaya çıkar. Gösteren, somut olmuş olan bu durumu ve bu durumun anlamsızlığını gösterir. Fakat ikinci fotoğrafta, Ai Weiwei'in bedeni asla Aylan'ın yerine geçemeyeceği için, Aylan'ın kıyıya vuran bedeninin gerçek duygusunu sağaltıcı, hafifleştirici bir etkiye dönüştürür. İkinci fotoğraf, birincisini asla ikame edemeyecek olmakla birlikte birincisinin etkisini de gerçeklikten çıkararak bir simülasyona çevirir. Temsil, gerçeği ikame eder. Fakat "eğer gerçekliği kavramak mümkün olmaz ise onu değiştirmek de, anlamsız ve gerçektışı olanı ayırmak da mümkün olamayacak demektir" (Selmanpaçoğlu 2014, 149). Simülasyonun yanılsaması gerçeğin yerine geçer. Aylan, Ai Weiwei'in canlı bedenine alçaltılır. Dolayısıyla, anlamı sorgulayacağı, çözümlenmeye çalışacağı bir alan izleyiciye kalmaz. Tüm alanlar sanatçı tarafından doldurulmuştur. İzleyicinin anlam ilişkisi kurma yolculuğuna çıkacağı sanatsal boşluk söz konusu değildir. İkinci fotoğraf birinci fotoğraf olmadan düşünüldüğünde ancak izleyicinin hareket edebileceği bir anlamlandırma işleminden, yani başka bir gösterilenin varlığından bahsedilebilir: Sanatçının ölmüş oluşu, bedeninin kıyıda terk

edilmişliği üzerinden bir anlamlandırma kurulabilir ama bu durumda böyle bir şey söz konusu değildir, çünkü zaten gerçek an, eserin -kopyanın- varlık sebebidir. Orijinal imgenin bedeninde kendini var ederek onu sağaltır, hafifletir ve kopyasını sunduğu imgenin dışında bir gösterileni işaret etmeyerek izleyicinin de gerçeği değiştirebilme potansiyelinin üstünü örter.

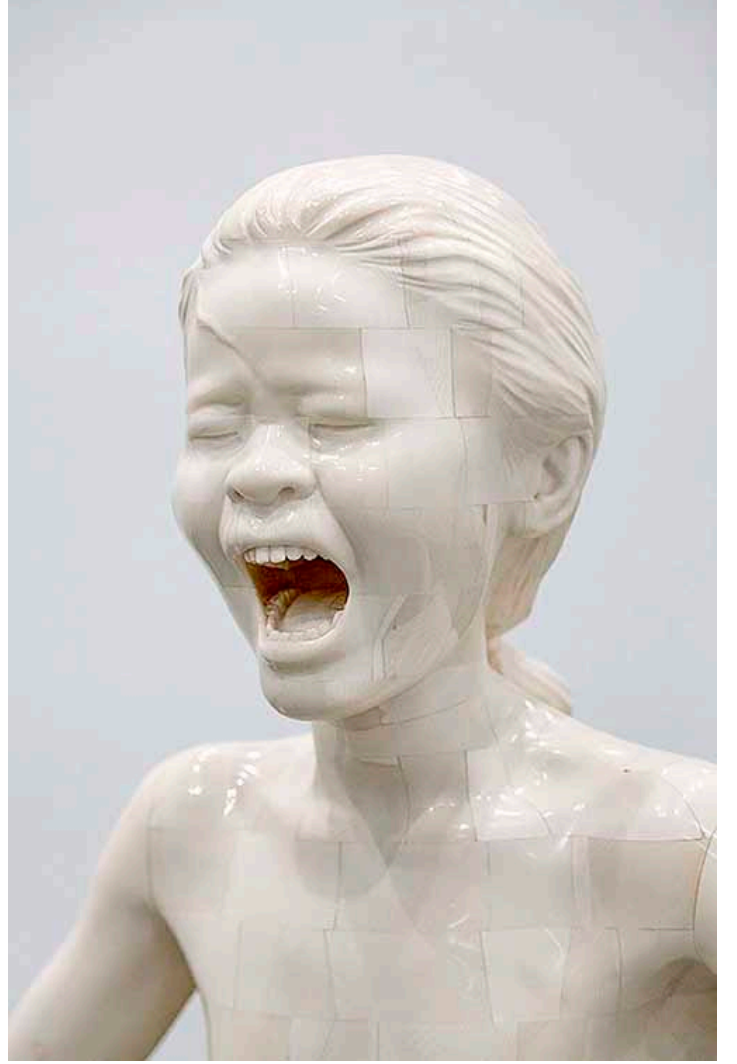


Görsel 4. Ut, Nick, *The Terror of War / Savaşın Terörü*, Fotoğraf, 1972 (Time).

Adel Abdessemed'in *Feryat* çalışması (Görsel 5); napalm bombasından kaçan kız çocuğu Kim Phuc'un fotoğrafının (Görsel 4) fildişinden heykelidir. Bu örnekte de yine, yaşanmış bir olay ânı bu eserin varlık sebebidir. Fotoğraftaki ânı yaşayan bir çocuğun dehşetinin üç boyutta sabit bir katılık içine kilitlemesi söz konusudur. Aslında fotoğrafta akıp gitmekte olan ve süren bu durum, fildişinden parçalar birleştirilerek bir inşaya dönüşmüş ve katı bir forma kilitlemiştir.



Görsel 5. Abdessemed, Adel, Cri / Feryat, Heykel, 2013, 15. İstanbul Bi-enali (IKSV 2017, 127).



Görsel 6. Abdessemed, Adel, Cri / Feryat, detay, 2013, 15. İstanbul Bi-enali (T24 2017).

Fotoğrafta yakalanan o dehşet hali ve onu geride bırakacak, yolda yürümeye devam edecek ve kaçacak olan Kim Phuc, heykelde hareket edemez bir kesinliğe sabitlenmiştir. Fotoğrafta gösterilen, gerçekten gerçekleşen o ânın dehşet, korku hali iken; heykel, gerçekten yaşanan bu ânın dehşet duygusunu kullanarak steril bir soğuklukta bu duyguyu yalıtarak hafifletir ve bu hafiflik içinde onu sabitleyerek ondan kurtulamayacak şekilde asılı bırakır. Bu heykelin fildişinden yapılmış olması da benzer bir sabitleme işlemini hayvanların da kaçamayışları üzerinden gösterir. İnsan ve fil, insanın yaptıklarından kaçamamakta ve bunları değiştirememektedir. Kim Phuc'un ve yanındakilerin yaşadığı gerçek ânı,

heykel sağaltmış, hafifletmiş, simülasyona çevirmiştir. Temsil, gerçeğin yerine geçerek, gerçeğin saçmalığının keşfedileceği boşluğu katı bir formla doldurmuştur.



Görsel 7. Özgen, Erkan, *Harikalar Diyarı*, Tek Kanallı HD Video, 2016, 15. İstanbul Bienali (Koçak 2017).

Erkan Özgen'in *Harikalar Diyarı* (Görsel 7) isimli, Kobani'den kaçan sağır ve dilsiz çocuk Muhammed'in videosu, diğer iki çalışmadan bir farka sahiptir. Muhammed, ne bir poza ne de heykele dönüşmüştür. Doğrudan, zaten kendi tecrübesini kendisi canlandırmaktadır. IŞİD'in dehşetini doğrudan gözlemlemiş ve bunun sanki kelimelerle tanımlanamayacak boyutunu bize canlandırarak aktarmaya çalışmaktadır. Fakat Muhammed zaten sağır ve dilsizdir. Yaşadığı her tecrübe zaten kelimelerle aktarılamamaktadır. Ancak bedeni ve sesler ile canlandırabilmektedir. Muhammed'in kendince sunduğu dili ile yaşadığı bu tecrübeyi aktarması sanat eserinin bir aktarım biçimi olarak görülemez. Bu nedenle de Muhammed'in kendi bedeniyle canlandırdığı gösteren iken, yine kendi yaşadığı dehşet tecrübesinin dilden kaçarcasına izahsızlığı gösterilendir. Güçlü bir belgesel niteliğinde ele alınabilecekken, bir sanat eserinde beklenen gös-

terenin kendisinden başka bir şeyi gösterme, başka bir gösterilene işaret etme potansiyeline ulaşamamaktadır. Olduğundan başka ne bir gösteren ne de gösterilen sanatçı tarafından sunulmaktadır. Bu da başka bir alternatif dünya sunma niyetinin tam tersine, izleyiciyi gerçekliğin içine sabitleme işlemini gösterir. Bu gerçekliğin dışındaki bir potansiyeli sunmak bir kenara, bu gerçekliği daha da şiddetle onaylar ve Muhammed'in yaşadığı gerçekliğin değiştirilebilir oluşundan izleyiciyi uzaklaştırır.

Sonuç Olarak Asalaklık

Bu üç çalışmada da görülür ki birincil, yani gerçekten yaşanan an, zaten kendi gösterilenini bünyesinde taşımaktadır. “Bir şey bir başka şeye benziyor dediğimiz zaman, ikincisinin birinciye varlıksal (ontolojik) olarak üstün ve ondan daha ‘gerçek’ olduğunu kastetmiş oluruz. Yani kopya, varlığını uysallıkla kopya ettiği şeye dayandırır” (Harkness 2005, 13). Zaten yaşanmış ve bir şekilde imgesi kaydedilmiş anların eserlere kopya edilmeleri, bu eserlerde gösteren ve gösterilenin eşdeğerleşmesini, yani başka bir kavramsal bağlamın sunulmayışını, zaten gerçekten yaşanmış olanın dışında bir gösterilene işaret etmiyor oluşlarını gösterir. Bu da bu eserlerin hazır sindirilmiş bir bilgiyi aktardığı sonucunu doğurur. Bu eserlerde, zaten bildiğimiz bir bilgiyi, gerçekliğin içindeki haliyle yeniden üretmek söz konusudur. Böylece, yaşanan gerçekliklerin değiştirilebilirliğinden izleyiciyi uzaklaştırıp onu, bu yaşananları yaratan koşulların şiddeti içinde bırakır.

Bu üç çalışmada da elbette izleyiciyi etkileyen bir taraf söz konusudur. Savaşın saçma öldürücülüğünden kaçan çocukların gerçekleşmiş ölümü ya da yaşadıkları gerçek ölüm dehşeti karşısında izleyicinin vicdan azabı hissetmesi hedef alınmıştır. Bu çalışmaların bu anlamda bir etki faktörü olduğu belirgindir ama bu etkiyi yaratan eser değil, olayların kendisidir. İzleyici bu duyguyu, olayların kendisiyle başka bir düzlemde karşılaştığında zaten hissedebilmektedir. Fakat bu eserler, bir yandan bu hissi çağırmakta, diğer yandan da olayları simülasyona çevirerek ya bu

hissi hafifletmekte ya da bu hisse neden olan kurgusal gerçekliği değiştirebilme potansiyeline ket vuracak şekilde hissi sabitlemektedir. İzleyicinin gerçekten olmuş olanın kendisinden kaynaklanan vicdan azabı duygusunu sömürerek, bu olanlar dışında bir alternatif sunmayı, bu bedenlere asalakça dayanmasını gösterir. Bir yandan bu saçma gerçeklik kurgusunun şiddetini sağaltır, diğer yandan da onu olumlar ve değiştirilebilirliğini uzaklaştırarak başka bir şiddet yaratır. Bu nedenle de izleyici, bu imgelerin içinde kendini sıkışmış hisseder. Alternatif bir oluş düşünebileceği bir boşluk imkânına davet edilmez.

Eserin göstereni ile kavramsal gösterileninin eşdeğerleşmesi; sanat eserinde olması beklenen ve izleyicinin anlamlandırma ilişkisi ve süreci için gerekli hareket edebildiği bir boşluğun yokluğunu işaret eder. Umberto Eco, bir sanat eserinin kendisi ile onun davet ettiği 'okumalarının' 'açıklığı' arasındaki diyalektiğe dikkat çekerek, bir sanat eserinin ancak bir iş (*work*) olarak kaldığı sürece açık olabileceğini ve belli bir sınırın ötesinde, sadece gürültü haline geldiğini açıklar (Eco 1989, 100). Bu eserler de olduklarından, sunduklarından, gösterenlerinden başka bir okumaya izin vermeyen bir kapalılık ve doluluk içindedirler. Bu nedenle de izleyicinin okuyabileceği, ona bırakılan bir iş kalmamıştır. İzleyicinin, görünenin ötesindeki görünmeyeni tahayyül etmesini sağlayan boşluk bu eserlerde yoktur. Halbuki Magritte'in piposunda, resim ile yazı arasındaki keyfiliği deşifre ederek, izleyicinin tekinsiz bir boşlukta kalmasını sağlayan kavramsal boşluk, izleyiciyi hareket edebileceği ve olanı değiştirebileceği bir alana çağırır. Öyle bir boşluk ki izleyiciyi istediği hareketi, anlamı kurgulayabileceği bir açık okumaya çağırır.

Görülür ki söz konusu eserler, göstereninin ötesindeki bir görünmeyeni işaret etmeyen, zaten olmuş ve ölmüş olanı yeniden üreten bir alanda can –cansız- bulur kendine ve bu olmuş olan anla tekrar karşılaşan izleyici, vicdan azabı duygusu dışında bir görünmeyene hareket edebilme imkânı bulamaz. Bu nedenle, bu inceleme sonucunda, bu eserlerin

yaptığı işlem, biyolojideki asalağın –parazitin- başka bir canlının bedenini kendisine bir besin ve barınak edinmesiyle (TDK) benzeş değerlendirilmiştir^[2]: Asalakların başka bir canlıda varlık alanı bulması gibi, başkasının yaşadığı bir durumu, olduğundan başka bir şeyi göstermeden kendi eserinin alanı olarak sunmak ve bunu izleyicinin yaşadığı vicdan azabı ile meşrulaştırmaya çalışmak söz konusudur. Bu yaklaşım da asalaklık 'estetiği' olarak tanımlanabilir.

Kaynakça

- Chung, Stephy. 2016. "Ai Weiwei poses as drowned child Alan Kurdi in photograph." *CNN*, 1 Şubat, 2016. <http://edition.cnn.com/style/article/ai-weiwei-alan-kurdi-syria/index.html>
- Dabashi, Hamid. 2016. "A portrait of the artist as a dead boy." *Aljazeera*, 4 Şubat, 2016. <https://www.aljazeera.com/indepth/opinion/2016/02/portrait-artist-dead-boy-ai-weiwei-aylan-kurdi-refugees-160204095701479.html>
- Eco, Umberto. 1989. *The Open Work*. Çev. Anna Cancogni. Cambridge: Harvard University.
- Fehily, Toby. 2016. "There are better ways for Ai Weiwei to take a political stand than posing as a drowned infant." *The Guardian*, 6 Şubat, 2016. <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/feb/06/there-are-better-ways-for-ai-weiwei-to-take-a-political-stand-than-posing-as-a-drowned-infant>
- Foucault, Michel. 2005. *Bu Bir Pipo Değildir*. Çev. Selahattin Hilav. İstanbul: Yapı Kredi.
- Harkness, James. 2005. "Giriş." Michel Foucault, *Bu Bir Pipo Değildir*. İstanbul: Yapı Kredi.
- IKSV. 2017. *İyi bir Komşu: 15. İstanbul Bienali*. İstanbul: Yapı Kredi.
- Koçak, Can. 2017. "Bienalin Ardından: İyi Bir Komşu Olabildik mi?" *Vesaire*, 15 Kasım, 2017. <https://vesaire.org/bienal-ardindan-iyi-bir-komsu-olabildik-mi/>
- LACMA. 2006. "Magritte and Contemporary Art: The Treachery of Images." *Los Angeles County Museum of Art*. <https://www.lacma.org/art/exhibition/magritte-and-contemporary-art-treachery-images>
- Lakshmi, Rama. 2016. "Chinese artist Ai Weiwei poses as a drowned Syrian refugee toddler." *The Washington Post*. 30 Ocak, 2016. <https://www.washingtonpost.com/news/worldviews/wp/2016/01/30/chinese-artist-ai-weiwei-poses-as-a-drowned-syrian-refugee-toddler/>
- Nişanyan Sözlük*. 2019. "Poz." <https://www.nisanyansozluk.com/?k=poz>
- Ratnam, Niru. 2016. "Ai Weiwei's Aylan Kurdi image is crude, thoughtless and egotistical." *The Spectator*, 1 Şubat, 2016. <https://www.spectator.co.uk/article/ai-weiwei-s-aylan-kurdi-image-is-crude-thoughtless-and-egotistical>

Saussure, Ferdinand de. 1998. *Genel Dilbilim Dersleri*. Çev. Berke Vardar. İstanbul: Multilingual.

Selmanpakoğlu, Ceren. 2014. *Hiçliğin Özgürlüğü: Ajansal Sanat*. İstanbul: Ayrıntı.

T24. 2017. “Financial Times’tan İstanbul Bienali’ne Övgü: Sanatın Gücüne İncamız Yenilendi.” T24. 06 Ekim, 2017. <https://t24.com.tr/haber/financial-timestan-istanbul-bienaline-ovgu-sanatin-gucune-inancimizi-yeniledi,458500>

TDK (Türk Dil Kurumu). 1998. “Asalak.” *Biyoloji Terimleri Sözlüğü*. <http://sozluk.gov.tr/>

Time. “Alan Kurdi: Nilüfer Demir, 2015.” *Time 100 Photos*. <http://100photos.time.com/photos/nilufer-demir-alan-kurdi>

Time. “The Terror of War: Nick Ut, 1972.” *Time 100 Photos*. <http://100photos.time.com/photos/nick-ut-terror-war>

Notlar

[1] Fransızca “duruş, durma” anlamına gelen *pose*, “durma, ara verme” anlamındaki Geç Latince *pausa* filinden evrilmiştir (Nişanyan).

[2] Asalak veya Parazit: “(Yun. para: yanında; sitos: besin) Başka bir organizmanın içinde ve üzerinde, kendisine besin ve barınak temini için kendi yararına fakat o organizmaya zarar vererek yaşayan canlı. Parazit” (TDK 1998).

MİMARİ TARTIŞMALARI





ENCOUNTER: ARCHITECTURE AND THE NEXUS OF MEDIA-COMMUNICATION

DUYGU SİMSER

In the “Introduction” of the anthology *Constructing a New Agenda: Architectural Theory 1993-2009* Krista Sykes embarks on to delineate the condition of architectural theory after two prior seminal anthologies; Kate Nesbitt’s *Theorizing a New Agenda for Architecture: An Anthology of Architectural Theory, 1965-1995* and Michael Hays’s *Architectural Theory since 1968*. As these studies point out a plurality has been experienced in theory since mid 1960s. While in Nesbitt’s vision this plurality is a condition in which one paradigm does not dominate the others, Hays foregrounds “Marxist critical theory and post-structuralist” approaches among the others. Sykes couples Hays’s assertion of dominance with Nesbitt’s definition of critical theory and embarks on to provide an inclusive definition for the term; the role Sykes ascribes to critical theory appears as “an overarching and ideologically grounded practice that strives to interrogate, elucidate thus enhance the world in which we live” (Sykes 2010, 15). This seems to be the ground upon which the articles included in the anthology are laid, even after the supposedly “end” of theory (Sykes 2010, 17-19). Describing the speculations around “the end” as a process of reevaluation, Sykes continues with accelerated

effects of technology on architecture and the discipline's reactions to these developments. The selected articles in the anthology also point to the formation of a certain discourse produced with the effect and enthusiasm of technological novelties. This brief examination of the aforementioned anthology is vital to locate this paper in the broader context of architectural theory; it is also important to understand the stress laid upon the propulsion of technology in architecture, especially in the period after 1990s.

Disciplinary journey of architecture reveals how the formation of knowledge in the discipline oscillated between the past and an unclarified future in which architectural object is thought to exist. In this broad description, one could remember the distinguishing point between Vitruvius' and Alberti's treatises; the former faces the past while the latter faces the future, or the influence of scientific developments on Claude Perrault's challenge of Vitruvian proportions, and most clearly, Viollet-le-Duc's rearming Gothic architecture, thus structural rationalism behind it, as a solution to the changing needs and technologies of the era. All these can be seen as instances exemplifying this oscillation before the end modern architecture brought to the authority of the past until its revival after mid 1960s. Remembering this oscillation, however, is important not to discuss the relevancy of relics, but to reveal an inherent quality that exist in the discipline. This inherent quality, can be argued, architecture's desire to be in line with, or even be the harbinger of the socio-technological atmosphere of the era. It is in this sense that, digging deep into the relationship between architecture and the interaction medium(s) in which it exists and out of which it emerges becomes worthwhile.

Stemming from the contemporary resonance the word "media" evokes, its relationship with architecture, at first, reminds current developments in digital technologies. Although such a grasp would not

be wrong to estimate the time period in which discussions on media in the discipline intensify, this relationship stretches farther than the digital turn allows one to think. The influence of communication technologies on Western architectural theory in the pre-digital era has been comprehensively approached by Mario Carpo in *Architecture in the Age of Printing: Orality, Writing, Typography, and Printed Images in the History of Architectural Theory*. In this study, Carpo provides a particular history focusing on “the feedback loop between the media and architectural theory” (Carpo 2001, viii). Carpo argues that “at the beginning of the modern age, the shift from script to print, and from hand-made drawings to mechanically reproduced images, had changed the history of Western architecture.” Based on this identification, he makes an unsurprising prediction for “a similar revolution” and points to “a shift from text to hypertext, printed to digital representations”, which is experienced today (Carpo 2001, viii). Emergence of discussions around cyberspace in the architectural discourse provides Carpo with a fulcrum to validate his argument. However, in the current literature of the history of architectural theory, it is possible to come across with a challenging study that underlies Carpo’s main argument regarding the standardized order that printed and illustrated treatises called forth. In “A Renaissance Without Order, Ornament, Single-sheet Engravings, and the Mutability of Architectural Prints”, architectural historian Michael J. Waters embarks on to prove that things weren’t quite so rigid and derivative. As Waters suggests “such a conception of Renaissance architecture—that of a practice based on the imitation of a limited number of permissible forms—is rooted in the fallacy of print’s fixity” (Waters 2012). He remunerates single-sheet prints of architectural details for the “varied models that defied systemization”. As Waters argues “single-sheet architectural prints were products of a system of manual copying”. Emerged from sketchbook drawings in late fifteenth

and early sixteenth century, these information surfaces were independent of treatise (Waters 2012, 489).

Beatriz Colomina is an indispensable name in order to understand the relationship between media and architecture. Colomina develops different perspectives to examine this relationship. Sometimes she uses media as a tool for analysis, while frequently she deals directly with mediums of circulation and dissemination and their direct relation to architecture, especially modern paradigm. Yet it is possible to detect a pattern in her writings to better understand her multi-layered conception of the topic. Colomina primarily deals with modern architecture's embeddedness with technology, with the particular extension of media. Depending on the study, she either prefers to unravel this embeddedness through conceptualizations and then clarifies her point through examples, or she elaborates what she already mastered through some interesting case studies. Architecture appears on the different sides of the equilibrium; at times it becomes affecting no more than it becomes affected. Whatever lenses Colomina prefers, the issue develops around "publicity, privacy, communication, media, and modern architecture". For instance, in her article "Enclosed by Images: The Eameses' Multimedia Architecture" she unravels the contributions of Charles Eames and Ray Eames to the evolution of the multiscreen and multimedia techniques of presentation of information (Colomina 2001). However, in another article, Colomina conceptualizes an architectural element, glass, as a communication apparatus:

"If communication is basically about bringing the outside in (as when reading a newspaper to bring world events into your life) and getting the inside out (as when sending a letter) then glass unambiguously represents the act of communication. It is as if glass literally takes over more and more of a building as the systems of communication became more and more fluid." (Colomina 2009, 78).

Basing on the role of glass as mediator, she embarks on to explain how “the glass box has become something else altogether” in the case of SANAA's Glass Pavilion in the Toledo Museum of Art. To elucidate this architecture of “unclear vision”, she develops a parallel argument deriving from the influence of medical imaging technologies for the human body and the transparency in modern architecture. She narrates the development of imaging technologies and their correlation to architecture through well-known modern figures and their canonical works; Le Corbusier, Mies van der Rohe, Philip Johnson. Linking these explanations to the “changing definitions of public and private” and the impact this change had on the understanding of architecture, she concludes with a thought-provoking question: “The question here is not how transparency has been dislocated into other fields, or how architecture affects other fields, but how architecture absorbs the latest communication systems” (Colomina 2009, 86).

Although Colomina's studies centralize around this relationship, her writings provide differing outlooks with fresh perspectives. Despite these changing angles, it is possible to assert that “domestic space” is always vital. For instance, in “Domesticity at War”, which appeared in *Assemblage* in 1991, she deals with “cohabitation of disparate meanings” that a cabinet undertakes. Through a case study, Underground House, she unravels tacit character that the cabinet encapsulates; a house hosting the media and a separate entity decontextualized and displaced into the media itself (Colomina, 1991).

In another article published in the same journal four years later, she focuses on the private houses and dissemination of their representations on different mediums, ranging from exhibitions to magazines, Colomina's contextualization of the issue, enables her to draw a strong conclusion:

“Architects of this century have always actively engaged in an interdisciplinary discourse that uses the media to blur the line between high and low culture, art and commerce, and that the house is their polemical vehicle. To think about the architecture of the 20th century will be to rethink the house/media interface” (Colomina 1995, 64).

In a rather more critical article, Colomina aims to dismantle architecture’s relation to mass media and reveal how the change in the context of production affected modern architecture (Colomina 2002). She uses critical theory developed in Frankfurt School as the base of her interrogation and specifies her research question to the relationship between modern architecture and changing reproduction techniques of its time. The research focuses on different stances of specific architects in relation to “institutionalization of architecture” through printed media. In this regard Adolf Loos and Le Corbusier appear as the contrasting samples. Colomina engages with critical theory in deciphering the role played by printed media in architecture and questions the way in which architecture is “produced, marketed, distributed and consumed”. Because she visions this as a part of the “institution of architecture” which is inevitably linked to the perception and definition of architecture’s role in society, in the age of mass (re)production and the culture industry (Colomina 2002, 215).

As the date of Colomina’s articles appeared in *Assemblage* exemplifies, 1990s comes to the fore as an important period when the discussions around computer-based information technologies intensified. How architecture as a discipline absorbs and reacts to the changes of communication, emergence of a new medium for interaction, which can broadly be referred as cyberspace, appear as important points to scrutinize. In pinpointing these efforts, two short-lived yet highly influential architectural journals, *ANY* and *Assemblage* provide significant clues to better grasp the reactions of the discipline. These periodicals are worthy to scrutinize with their strong contribution to critical

architectural theory and thus their impact emanating from this contribution.

The third issue of ANY appeared in 1993, focuses on “Architecture and the Electronic Future”. In this issue the electronic impulse in architecture is discussed by many important figures among which Colin Rowe, Mark Taylor, William. J. Mitchell, Bernard Tschumi can be named.

In “Ten Points Ten Examples”, that appeared in this issue, Bernard Tschumi refers to the transition from materiality to immateriality. By reading technology’s reflection on architecture as a linear and continuous progress that leads to changes in the matter, he expands this progressive transition within the history of architecture. As he describes, this impulse move “from the heavy stones of the Egyptians to Roman vaults, then Gothic arches, then iron construction, the curtain wall, structural glass, immaterial light screens, Albert Speer's Cathedral of Light, holograms, and now virtual reality.” For Tschumi, dematerialization in architecture is intrinsically linked to the development of technology, which is architecture’s integral part. Following this explanation, he points to an in-between space; “between the tectonic and the electronic, between the building and the billboard, between the city of places and the space of flows”. He sees these in-between spaces potentially the spaces of the event. Tschumi’s ideas reflect the capacity and flexibility he sees on the “dematerialization” (Tschumi 1993, 41).

Similar to Tschumi, an approach that includes the practical reflections of its own endeavor, can be seen in Stan Allen’s “Field Conditions”. In this study, Allen does not embark on to describe the traits and direct effects of digital technologies, information and communication networks; rather he conceives these phenomena as inputs that direct set of principles with which architecture should be rethought. In this approach, Allen searches for and strives to define a

resilient architecture that is able to response rapidly changing needs thus uncertainties of this new reality (Allen 1985).

The tenth issue of *ANY* that appeared in 1995, interestingly challenges the electronic paradigm. Defining the third issue of *ANY* “Architecture and the Electronic Future” as a counterpoint, this issue considers the “continuing possibilities of a mechanically influenced architecture in this post-mechanical future”.

As an important figure contributing to this issue, Wes Jones questions the fundamental changes that come with massive technical developments and asks; “has the electronic paradigm, in the Kuhnian sense or in the paranoiac sense according to Daniel Bell or Neil Postman, actually arrived?” (Jones 1995, 15). In this issue a more sophisticated relationship between mechanical and electronic is encouraged; “the electronic will give the mechanical life, maybe even consciousness, while the mechanical will continue to give the electronic substance, will free it to have effect and act in the substantial world”.

While this rough survey of *ANY* uncovers the opposing perspectives of the third and the tenth issue of the journal, in *Assemblage* such an agglomerated focus on digitalization can hardly be seen. Yet in varying issues, it is possible to come across with different stances toward new media. Such a position can be found in Michael Hays’s “Architecture Theory, Media and the Question of Audience”. Michael Hays critically approaches architecture theory’s condition against differing agendas brought by media and technology. At the beginning he starts with a quite important remark that normalizes the attempts to theorize media in architecture:

“If for Marx -given his own experience of everyday life in the 19th century- there was good reason to spend his time theorizing the economy, then for us, - given our contemporary experience of the

media, of complex interactive systems, and of mergers of seemingly incommensurable objects, images and even thoughts as a cultural dominant- there is probably good reason a number of current architects and architecture theorists are spending their time trying to theorize the media, computer-generated forms and biomorphic systems" (Hays 1995, 41).

Following that, Although Hays refers to the recent edition of AD, entitled *Folding in Architecture* where the formal experiments of different architects are elaborated, this remains rather as an exemplification. Drawing from Althusser's critique of determinism through the concept "semi-autonomy", he questions architecture's own autonomy and status as a mode of knowledge about and experience of society. For Hays, while striving to develop a relationship between technology and media, architecture lost its autonomy thus its critical capacity.

In another issue of *Assemblage*, a year later, it is possible to come across with an article that touches upon the issue. In "Virtual City, or the Wiring and Waning of the World" Sanford Kwinter does not position the virtual-ity as something completely new. He smoothens the encounter by dragging the historical development of technology as back as the nineteenth century which he marks as the evolution of the machines.

"This boundaryless new medium or 'virtual' reality is, however, not a simulated environment as many are still claiming. It is a new space altogether, indeed a new type of institution, though one made possible now not by confining walls and political, social, and medical decrees, but by the seemingly "natural" evolutionary convergence of telephones, data banks, computers, and televisions. It is understandable, then, that at least some of the hype around the virtual world suggests there is in fact nothing threateningly new about it, that it is a full-fledged form of social life, only richer, more egalitarian, vaster, and more free. Its domain - cyberspace - is not

unlike that of a modern city, only infinitely more capacious, complex, and delirious" (Kwinter 1996, 91).

Following the questioning of the newness of virtual reality, he embarks on to describe the experience of cyberspace. In this inclusive approach, cyberspace expands and encompasses other forms of media. Cyberspace, "is where we are when we are talking on the telephone." It is, in other words, neither in a here nor a there, but is a continual articulation process, relentlessly boring through us. In more precise terms, however, it is not where "we" are at all, but where our attention is within "a promiscuous, multidimensional electromagnetic matrix, even when our bodies are hopelessly fixed in viscous Euclidean real space" (Kwinter 1996).

In another issue of *Assemblage* Adi Shamir Zion's remarks on the role of an architect in the face of overwhelming technological developments draws attention since he shifts the problem toward an ethical ground. As Zion questions "the replacement of the graphite pencil with the laser plotter are suggestive of relatively small changes to the discipline as a whole; more significant theoretical challenges to the discipline are those posed by the digital medium and the forms of spatial occupation and representation proposed by the program of cyberspace" (Zion 1998, 78).

In addition to Zion's fair warning, it is possible to stress the role of theory to provide a space to probe on the effects of digital medium beyond practical advancements that technology brought. In order to survey the condition, this paper can be seen as a moderate start with scanning theory's response within a limited selection.

Encompassing the critical reactions and attempts to digest technological developments, 1990s and early 2000s appear as important periods for architectural theory. Both the selected issues of *Assemblage*

and *ANY* along with Sykes's anthology that surveys the time period between 1993-2009 enable to test the validity of this argument. In one of the articles included in the anthology, William J. Mitchell delves into the intricacies of today's interconnected world (Mitchell 2003). He examines "the interwoven implications of wireless linkage" on different scales. As a significant consequence of digital technologies, he highlights the shift from a world structured by "boundaries and enclosures" to a world dominated by "networks, flows and connections" (Mitchell 2003, 5). Fluidity and flexibility that characterizes this world operate on different layers and scales; from knowledge to action and people to places. Cyborg, which stands for "bionic human" denominates the increased integration of man and machine, this concept enlarges and encapsulates "the networked city" as the harbinger of a post information condition of distributed spatiality and simulated materiality in Mitchell's conception. However, the most crucial perspective he provides in this study, underlies the connection he establishes between Gottfried Semper's theory of the relationships among walls, textiles, clothing and Marshall McLuhan's reframing the issue with presenting clothing and housing as media of communication, since they "shape and rearrange the patterns of human association and community" (Mc Luhan 1964, 123).

In order to construct original viewpoints for the architecture's relationship with digital medium, Lev Manovich's *The Language of New Media* provides a strong basis, similar to the one provided by Marshall McLuhan in 1960s. In this study, Manovich aims to construct idiosyncratic qualities of digital medium, however, this construction entails the inclusion of older media along with cultural and conventional practices. As Manovich refers to general conceptualization, new media consists of the "cultural layer" and the "computer layer". He foresees a possible impact of the computer layer one the cultural; in other words, computer's ontology, epistemology, and pragmatics is going to have an

impact on the organization and content of cultural layer in Manovich's view. Putting this claim aside, fresh insights Manovich triggers can be said to underlie in the part where he deals with cultural interfaces. He analyzes the continuities between a computer interface and older cultural forms, languages and conventions; with reference to other media, it reveals the uniqueness of new media as well as points to similarities that it shares with older versions. By positioning the computer screen within a longer historical tradition, Manovich traces different stages of its development: "the static illusionistic image of Renaissance painting; the moving image of film screen, the real-time image of radar and television; and real-time interactive image of a computer screen" (Manovich 2001, 99-114). Although this study has little to do with architecture, it is vital to understand what digital medium is evolving into. Therefore, it has a capacity to provide a starting point to probe the position of architecture in this evolving web of relations.

References

- Allen, Stan. 1985. "Field Conditions". In *Points+Lines: Diagrams and Projects for the City*. Princeton Architectural Press.
- Campo, Mario. 2001. *Architecture in the Age of Printing: Orality, Writing, Typography, and Printed Images in the History of Architectural Theory*. Translated by Sarah Benson. Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Campo, Mario. 2017. *The Second Digital Turn*. Cambridge: MIT Press.
- Colomina, Beatriz. 1991. "Domesticity at War". *Assemblage*, no. 16: 15-41.
- Colomina, Beatriz. 1994. *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*. MIT Press.
- Colomina, Beatriz. 1995. "The Media House". *Assemblage*, (27), Tulane Papers: The Politics of Contemporary Architectural Discourse, 55-66.
- Colomina, Beatriz. 2001. "Enclosed by Images: The Eameses' Multimedia Architecture" *Grey Room* no. 2: 5-29.
- Colomina, Beatriz. 2002. "Architectureproduction." In *This is Not Architecture: Media Constructions*, edited by K. Ratternbury. Routledge: New York-London.
- Colomina, Beatriz. 2009. "Unclear Vision". In *Engineered Transparency: The Technical, Visual, and Spatial Effects of Glass*, edited by Michael Bell and Jeannie Kim. Princeton Architectural Press.
- Crary, Jonathan. 1992. *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*. Cambridge: MIT Press.
- Ernst, Wolfgang. 2013. *Digital Memory and The Archive*, Minneapolis-London: University of Minnesota Press.
- Figueiredo, Sergio. M. 2011. "Imaging buildings and building images: from De Kiefhoek to Hageneiland and beyond". *Architectural Research Quarterly* 15 (1): 35-46.
- Gough, Tim. 2016. "Are We So Sure It's Not Architecture?", *Architecture and Culture* 4 no. 1: 9-29.
- Hays, Michael K. 1995. "Architecture Theory, Media, and the Question of Audience". *Assemblage* no. 27: 41-46.
- Hays, Michael K. 1998. *Architecture Theory since 1968*. Cambridge: MIT Press.

- In ANY Event. 1993. "Electrotexture: Architecture and the Electronic Future." *ANY: Architecture New York*, no. 3: 44-53. <http://www.jstor.org/stable/41796616>.
- Jones, Wes. 1995. "The Mech in Tecture". *ANY: Architecture New York*, no. 10: 14-18.
- Kwinter, Sanford. 1996. "Virtual City, or the Wiring and Waning of the World". *Assemblage* no. 29: 89-101.
- Manovich, Lev. 2001. *The Language of New Media*. Cambridge: MIT Press.
- Mitchell, William J. 2003. "Boundaries/Networks". In *Me++ Cyborg Self and the Networked City*. Cambridge: MIT Press.
- Nesbitt, Kate. 2008. *Theorizing a new agenda for architecture*. New York: Princeton Architectural Press.
- Picon, Antoine. 2010. *Digital Culture in Architecture*. Basel: Birkhäuser.
- Rattenbury, Kester. 2002. *This is Not Architecture: Media Constructions*, edited by K. Ratternbury. New York-London: Routledge.
- Sykes, Krista. 2010. *Constructing a New Agenda for Architecture*. New York: Princeton Architectural Press.
- Tschumi, Bernard. 1993. "Ten Points Ten Examples". *ANY: Architecture New York*, no. 3, 40-43.
- Waters, Michael. J. 2012. "A Renaissance Without Order, Ornament, Single-sheet Engravings, and the Mutability of Architectural Prints", *Journal of the Society of Architectural Historians* 71, no. 4, Special Issue on Architectural Representations 2: 488-523.
- Zion, Adi Shamir. 1998. "New Modern: Architecture in the Age of Digital Technology". *Assemblage* no. 35: 63-79.



THE ASPECTS OF AESTHETICS OF INTERACTION: DECONSTRUCTING THE 'HOW' LEVEL OF USER - PRODUCT INTERACTIONS

GÜZİN ŞEN, BAHAR ŞENER

When we talk about the aesthetics of a product, we naturally start examining its visual appearance: We deconstruct the visual order within its form, appraise the composition of different materials, colours, textures. However, when we start to use or physically interact with a product by holding it, realizing how heavy it is, activating it by its cold aluminium on/off button, or smelling its wooden case, our experience goes beyond the visual. Therefore, the term 'aesthetics of interaction' ('aesthetic experience') is used in industrial design / product experience literature to explain the appreciation of not only visual but also other sensory product interactions which derive from products' audio, tactile, kinaesthetic, olfactory, and gustatory (if applicable) properties (Desmet and Hekkert 2007, 59; Locher et al. 2010, 1).

Peterson et al. (2004, 270) discuss the aesthetics of interactive systems beyond their visual appearance as well and they underline the aesthetics of 'use' with reference to the concept of "pragmatist

aesthetics”. They claim that the pragmatist aesthetics approach is based on three central aspects of aesthetics which are enumerated as “the socio-cultural approach to aesthetics, designing for mind and body, and instrumentality of aesthetics” (Ibid.).

Referring to Dewey (1987), Peterson et al. (Ibid.) first argue that the notion of aesthetics is embedded in the material world and structured by socio-cultural factors. They claim that one cannot talk about an autonomous aesthetics of a product; rather it emerges with the appropriation of the product by users (Ibid.). Secondly, they assert that aesthetic experience includes both our intellectual and bodily activities, although there exist product experience frameworks (Desmet and Hekkert 2007, 60) separating the intellectual/sense-making process from the aesthetics of interaction by proposing other conceptual categories of product experience such as “experience of meaning”. Finally, they criticize the understanding of aesthetics as an ‘added value’ and underline the importance of considering aesthetics as an integral element of user-product interactions. This approach is valuable to understand how the experience of product aesthetics stems from the context and use.

As mentioned earlier, product experience literature (Desmet and Hekkert 2007, 59; Locher et al. 2010, 1) defines the term aesthetics of interaction through a vocabulary of sensory aspects of products. However, when we consider digital products and systems, we need to expand this vocabulary to be able to define the complex interactivity that comes with the embodiment of computing technologies. Within the context of such interactive products/systems; aesthetics of interaction does not only derive from the product aspects that are specific to senses (e.g. product sound as an audio aspect), but also from other interactivity aspects that are not specific to a sense / that can be communicated through various sensory channels (e.g. response time, sequence of

interaction steps, and precision in information presentation). Therefore, this paper presents a synthesis of product experience and interaction design literature to deconstruct ‘how’ users interact with products with reference to the sensory-specific and non-sensory-specific aspects of interaction/interactivity. Based on the analysis presented by Şen (2019, 13-24), it offers a categorization of the existing aesthetics of interaction vocabulary with an aim to guide the designers while they define and formulate the aesthetics of user-product interactions.

Aesthetics of Interaction & *Why, What and How* Levels of Interacting with Technology

The scope of this paper was mentioned in the main title as “deconstructing the ‘how’ level of user-product interactions”. Hence, this section will first elaborate on what is meant by the “how level” and in what ways it is related to the aesthetics of interaction and aesthetic experience.

Hassenzahl (2010, 43-45) presents a framework of the levels of interacting with technology with reference to the activity theories in psychology (See Figure 1). It investigates how a user connects his/her self to the world through an activity with a three-level goal hierarchy. It presents the what level for ‘do-goals’, which refers to the tasks to be completed or the goals to be achieved by users such as making a phone call. The how level is for ‘motor-goals’, which involves all steps of interactions that users go through while dealing with the product. In phone-call example as illustrated in Figure 1, it refers to grabbing the phone, browsing the contact list, selecting the contact, tapping on the phone icon etc. However, beyond these instrumental interactions, there is the why level for ‘be-goals’ which is about what users think and feel about that activity. By making a phone-call we feel related to other people.

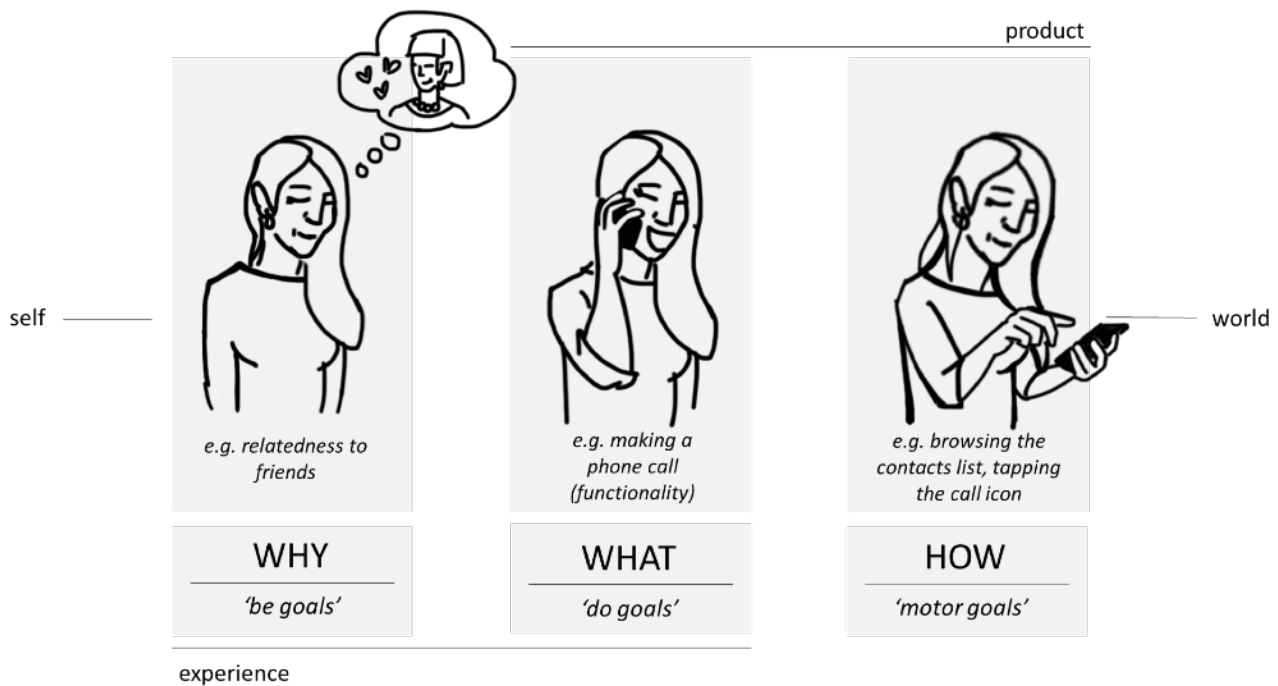


Figure 1. Why, what and how levels of interacting with a phone (Adapted from Hassenzahl (2010, 44), illustrated by Güzin Şen)

As can be seen in Figure 1, from how to why, the focus moves from the product/technology itself to the way users experience that product/technology. The three levels presented in the framework enable us to differentiate ‘user-product interactions’ from ‘the user experience that results from user-product interactions.’

In literature, the concept of aesthetics of interaction is discussed in relation to both why and how levels of user-product interactions. Wright et al. (2008, 18:3-18:4) and Peterson et al. (Ibid.) use the terms aesthetics of interaction and aesthetic experience in place of each other, referring not only to the way we interact with products via different sensory modalities (how) but also to our emotional and intellectual reflections on the product interactions (why). This paper deals with aesthetics of interaction only through the deconstruction of the how. It identifies the aspects of the interaction to be appraised by the users,

rather than providing a discussion on the appraisals themselves. In other words, it is deconstructing the users' actions, rather than the reflections on these actions. Framing the paper's contribution within this scope should not be regarded as a contradictory approach to the arguments of Wright et al. (op. cit.) or Peterson et al. (Ibid.); it is to acknowledge the conceptual difference between these levels while presenting a discussion on aesthetics of interaction.

Deconstructing the HOW: The Aspects of (Aesthetics of) Interaction

All products can be considered as interfaces and they have diverse levels of interactivity. In fact, the possibilities for interactivity increase with the embodiment of digital technologies. Similarly, the extent of information the users deal with also varies depending on the type of interface e.g. a graphical user interface vs. a physical artefact. In digital products, design decisions regarding the user-product interactions are not limited to the creation of physical affordances through the product form or the definition of visual and tactile aesthetics through product materials. The design process also involves setting programmable parameters like e.g. the duration of the audio feedback when the product is activated or deciding how to present complex information through product displays. In products that integrate technologies like shape-changing user interfaces, the physical properties also become programmable, hence they extend the number of interaction aspects to be proposed for 'physical' products. As can be seen in Figure 2, on the left, the user's touch experience is based on the form and material qualities of the ceramic cup, whereas, on the right, the tactility is programmed by defining the range of the horizontal or vertical movement and the speed of the prismatic modules in motion.



Figure 2. Ceramic cup “Mano” by Jeanette List Amstrup (left) (Kahler Design, n.d.); “Lumen”, a shape changing display by Ivan Poupyrev (right) (Fujii, n.d.)

As claimed in the introduction of the paper, aesthetics of interaction in product design literature (Desmet and Hekkert, *Ibid.*; Locher et al., *Ibid.*) is discussed through the sensory aspects of the products. It is a fact that we interact with most of the product aspects through our sensory system, however, we need to acknowledge certain characteristics of interaction (e.g. sequence of interaction steps, range of movement, precision in information presentation) separately to deal with the complexity of interactive systems. Such motivation has been explained as “suggesting an interaction vocabulary” (Diefenbach et al. 2013, 609) or “describing interactivity regardless of its [physically or visually] manifested forms” (Lim et al. 2009, 105).

Lenz et al. (2014, 629-635) present a literature synthesis of the academic research that defines the aspects of aesthetics of interaction. The terminology used in these sources varies as “interaction-related properties” (Lundgren 2011, 112-120), “interaction vocabulary” (Diefenbach et al., *Ibid.*), “interactivity attributes” (Lim et al. 105-108),

“attributes of interaction gestalt” (Lim et al. 2007, 245) and “interaction design dimensions” (Hallnäs 2011, 76-82).

Diefenbach et al. (2013, 608) and Lenz et al. (2014, 631) point out that most of these studies oversee the conceptual difference between the experience (*why*) and interaction (*how*) related attributes. Diefenbach et al. (Ibid.) give example from Lim et al. (Ibid., 107), who present both a quality of experience like “expectedness” and a physical interaction attribute like “movement range” together under interactivity attributes. Hence, while presenting their literature synthesis about aesthetics of interaction, Lenz et al. (Ibid.) first cluster the collected aspects as “be-level attributes” (experience-related) and “motor-level attributes” (interaction-related). As mentioned earlier, this paper is dealing with the aspects of the interaction rather than what makes the interaction an aesthetic one. Therefore, it will now refer only to the taxonomy of “motor-level attributes”. The categories under this taxonomy include “temporal”, “spatial”, “action-reaction”, “presentation”, “forces” and “meta” (Ibid., 630). Table 1 presents the explanation of these categories with examples.

Lenz et al. (Ibid.) underline the fact that these categories are self-constructed, and we may not rely on the theoretical derivation of these facets. It is indeed possible to find some overlapping interaction aspects among these categories. For example, if there is a movement in interaction, it means that there is a change in the spatial status of interactive items in time. Therefore, the movement can be explained with both spatial and temporal aspects. Another example is that “response time” is considered as an “action-reaction” aspect by Lenz et al. (Ibid.) since it defines how the product reacts to the user’s input; however, it also implies temporality. Similarly, ‘spatial’ decisions such as the position of a lamp switch in relation to the main body of the lamp can change the characteristics of an interaction in terms of its ‘action-

reaction' related aspects (e.g. mediated vs. direct, as suggested by Diefenbach et al. 2013, 609).

Table 1. Motor-level attributes of interaction (Adapted from Lenz et al. 2014, 630)

Temporal	duration of interaction, sequence of interaction steps	e.g. rhythm
Spatial	use of space, spatial dist- ribution of elements, di- rection of interaction	e.g. movement range
Action-Reaction	relation of action and reac- tion, feedback, response	e.g. mediated vs. direct (the switch on / next to the lamp)
Presentation	way of presenting infor- mation and interaction possibilities	e.g. approximate vs. preci- se (numeric vs. graphic representation)
Forces	force necessary to interact, application of force that characterizes the interac- tion	e.g. interaction effort
Meta	context of interaction, par- ticipants, connections, in- put/output modalities	e.g. body parts involved

There is no direct reference to sensory aspects of the products in these categories although the motor-level attributes are presented as part of aesthetics of interaction. This is not surprising, since some of these attributes are collected from the research that aims to introduce attributes to describe interactivity without referring to its visually or physically manifested forms (Lim et al., *Ibid.*). For example, the texture

of a physical control may not be considered as an “interactivity attribute” as itself, yet the texture of the physical control starts to matter in terms of aesthetics of interaction as users start to interact with that physical control and associate a specific texture with a specific quality of experience such as stimulation. In conclusion, we need a vocabulary that will also include the ‘sensory-specific’ aspects of interaction in addition to the motor-level attributes categorized in Table 1. Some categories presented in Table 1 such as “forces” and “spatial aspects” resonate with the sensory modality of kinesthetics, while other categories can include any sensory interaction. We need a separate category for ‘sensory-specific’ aspects of interaction like colour (visual aspects) or texture (tactile aspects) that become part of interactivity with user’s involvement.

The ‘Motor Level Attributes’ vs. Product Aspects in Models: The Synthesis of Corresponding Terms

The categories in Table 1 overlap with some of the categories and terminology used in other models or frameworks of user-product interaction and user/product experience. Now, these frameworks will be introduced, and the above-mentioned motor-level attributes will be discussed in relation to these frameworks. Then, the different approaches will be synthesized in a diagram by grouping the corresponding terminology.

Hekkert and Schifferstein (2008, 3) deconstruct the product properties as “sensory properties”, “possibilities for behaviour”, and “functionality” in their model of human-product interaction (Figure 3, top left).

On the other hand, in his user experience model, Hassenzahl (2003, 32) lists the product features as “content”, “presentation”, “functionality” and “interaction” (Figure 3, middle left). There is no

description of the term content in his paper, however, we can clarify the term with an e-book reader example e.g. Kindle. If the functionality of Kindle is to read e-books, the content is expected to be the e-books and any other information provided within the device.

If these two frameworks are compared, it can be claimed that the terms presentation and interaction (Hassenzahl, *Ibid.*) correspond to the term possibilities for behaviour (Hekkert and Schifferstein, *Ibid.*). There is no direct reference to the sensory properties of a product in the user experience model of Hassenzahl (*Ibid.*).

So, where do the motor-level attributes (Lenz et al., *Ibid.*) presented in Table 1 fit within these frameworks? The answer to this question can be found in the diagram presented in Figure 3, which synthesizes the similar terms under specific colour-coded categories and shows the relations among them:

As mentioned earlier, the what and how levels of interacting with technology are more related to the product aspects, whereas the why level is more about the experience of these product aspects (See Figure 1). The literature synthesis diagram in Figure 3 presents the varied aspects of an interactive product, therefore its scope covers the what and how levels.

The term functionality is used by both Hassenzahl (*Ibid.*, 32) and (Hekkert and Schifferstein, *Ibid.*) as a product property or feature. In Figure 3, the functionality and the content are categorized under the what level. They both imply what users do by interacting with the product or what the users interact with, rather than how they interact with the product.

The how level aspects are grouped as the sensory-specific aspects and the interactivity aspects that are not specific to a sensory modality. The temporal, spatial, action-reaction and presentation attributes

(borrowed from Lenz et al.) are the interactivity aspects that are not specific to a sensory modality. For example, rhythm is a temporal aspect of interaction and we can talk about the rhythm of audio, visual or tactile feedback. To explain this phenomenon Camere et al. (2015, 202) use the term “dynamic sensory properties” when spatio-temporal attributes are communicated through a specific sensory channel (e.g. visual changes, vibration feedback). However, being static or dynamic, sensory properties are not enough to cover other motor-level attributes of interaction (Lenz et al., Ibid.) like action-reaction and presentation aspects.

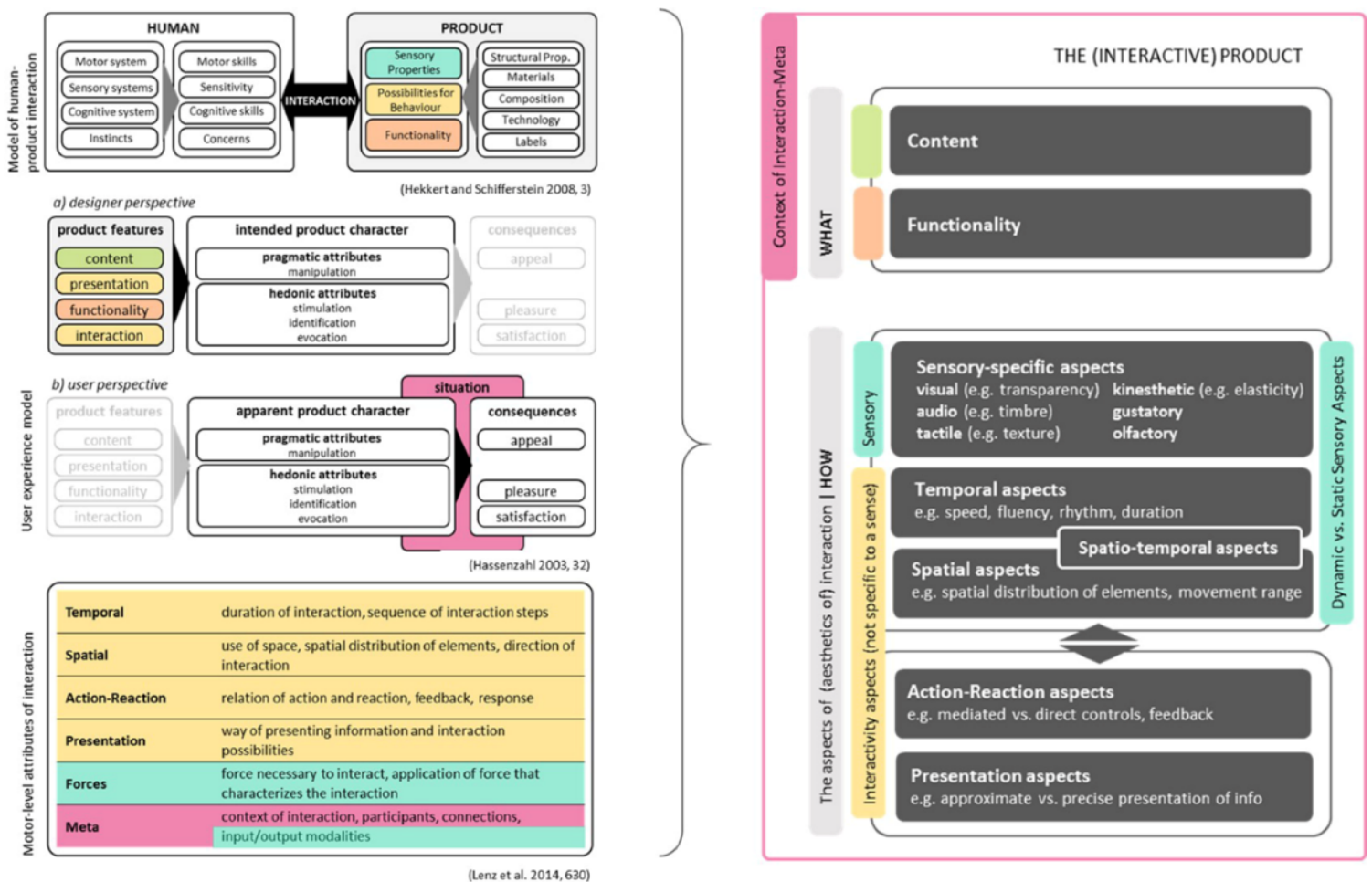


Figure 3. The diagram of interactive product aspects with categories formed through the synthesis of aesthetics of interaction and product experience literature.

There is a cause-effect relationship between the two groups of interaction aspects as can be seen in the diagram (Figure 3). *Presentation* and *action-reaction* aspects of interaction are based on the decisions regarding *sensory-specific* (*visual, audio, tactile, kinesthetic, olfactory, and gustatory*), *spatial*, and *temporal* aspects of interaction and *vice versa*. For example, providing information to the users in either approximate or precise way is a decision about the *presentation* aspect of the interaction. In a medical device for the diabetics, the blood sugar levels can be shown with digits by providing the precise data, or high vs. low blood sugar levels can be communicated through the position of LED light feedback in an approximate way, which means that the execution of this presentation-related decision is based on the design decisions about *visual* (*sensory-specific*) and *spatial* aspects of interaction (Figure 4).

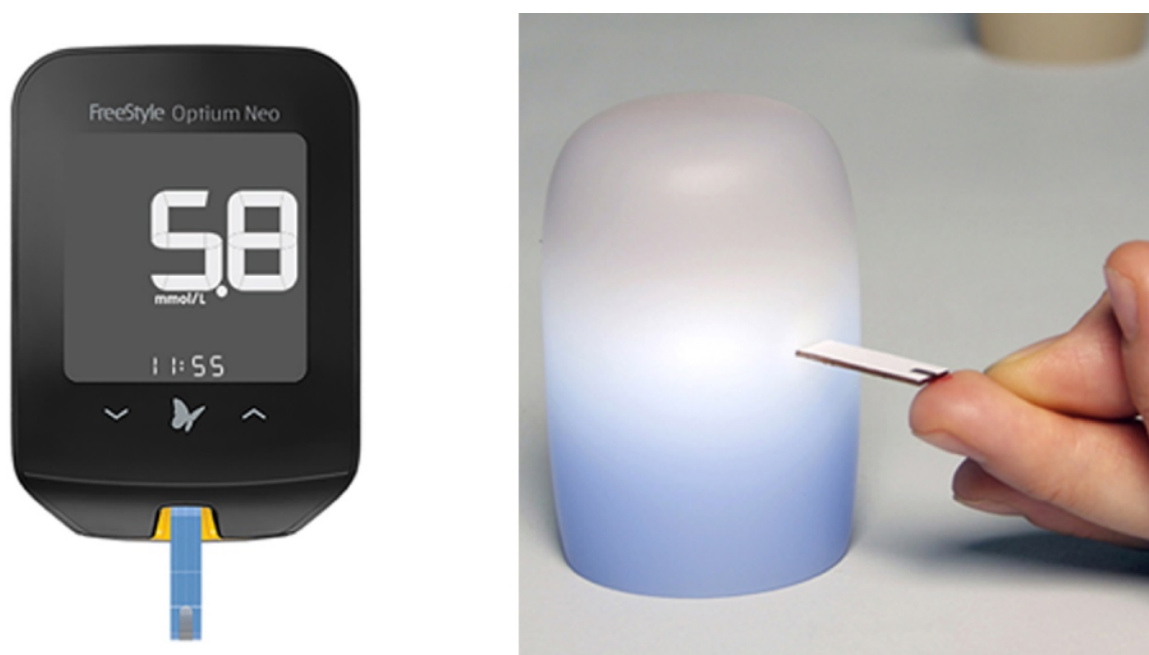


Figure 4. Precise vs. approximate presentation of blood sugar levels: FreeStyle glucose meter (left) (FreeStyle Diabetics n.d.) and 'Measuring less to feel more' concept glucose meter (right) (Boulay 2014)

The **forces** category (as another motor-level attribute) is defined as “force necessary to interact, application of force that characterizes the interaction” (Lenz et al., Ibid.). If it implies the physical effort, the force

related aspects can be considered as sensory aspects, more specifically the *kinesthetic aspects*. That's why *the forces* is not shown in Figure 3 as a separate category but as part of sensory-specific aspects. If it implies 'challenging interactions', it corresponds to the effect (as well as the 'affect') achieved through or resulted from the interaction and should be discussed under the *why* level.

The final motor level attribute, the **meta** category refers to the context of interaction, which may correspond to *the situation* in Hassenzahl's (Ibid.) user experience model. In the synthesis diagram (Figure 3) the *context/meta* is visualized in a way that it refers to the context of use affecting the product interactions and the functionality. However, it can still be considered as a decision item while designing interactions, such as the connectivity of a smart TV with your mobile phone. In this regard, it is still an aspect of the interactive product, as it is a matter of embodiment of the necessary technologies that will enable your TV to provide connected interactions.

Conclusions

To conclude, the synthesis of the aesthetics of interaction literature and categorization of the interaction aspects are expected to guide product designers in several ways:

First, it helps dealing with the ambiguity of product and experience-centred approaches to aesthetics of interaction; it acknowledges the conceptual differences among the *why*, *what*, and *how* levels of interactions and categorizes the vocabulary for the how level.

Second, it provides guidance in tackling the complexity of user-digital product interactions: It combines (1) sensory product aspects (e.g. surface texture) and (2) interactivity aspects that are not specific to a sense (e.g. number of interaction steps). These two categories matter

at different levels in product design depending on the way physical products integrate digital technologies. One example could be physical products with digital graphical user interfaces like the smart thermostat in Figure 5. In such a case, not only the tactile qualities of the



Figure 5. 'Nest' - a smart thermostat with digital graphical user interface (left) (Google Store n.d.), 'Skoda Vision-E concept' - the instrument cluster and infotainment system as part of the car interior (middle) (Skoda 2019), 'Tangible Textural Interface' by Jo Eunhee - a speaker controlled via its fabric surface (right) (Leibal 2012)

aluminium knob but the presentation of the temperature settings matter for the interaction aesthetics. Another relevant product category can be digital user interfaces that are designed as part of a physical context, as in the example of automotive user interfaces (Figure 5, middle). Designers should not treat these interfaces as any other two-dimensional user interfaces but as parts of a car interior by considering all spatial aspects of interaction (e.g. distance between the user and the display). The combination of the sensory-specific and non-sensory-specific aspects is also relevant for 'tangible media'. In these products the data are not presented or manipulated through digital means but the physical ones, which necessitates thinking the interactivity with reference to the sensory aspects deriving from the material qualities of the physical means. For example, in the speaker interactions presented in Figure 5, the elasticity of the product surface which is exploited as a

means of controlling the device is as significant as the spatial distribution of the illuminated icons.

Third, it presents the cause-effect relationships among the categories. The design decisions regarding one aspect can be dependent on another one. The relations among the diverse categories are expected to encourage designers to expand the alternatives for product interactions. For example, approximate representation of quantitative data can be executed by changing the spatial parameters (e.g. position) of visual feedback as well as changing the intensity of audio feedback.

References

- Boulay, Mickael. 2014. "Innovation for Health 2014." Waag Technology & Society. Accessed August 22, 2019. <https://waag.org/en/event/innovation-health-2014>.
- Camere, Serena., Hendrik. N.J. Schifferstein, and Monica Bordegoni. 2015. "The Experience Map. A Tool to Support Experience-riven Multisensory Design." In *Proceedings of the 9th International Conference on Design and Semantics of Form and Movement*, 147-155.
- Desmet, Pieter M. A., and Paul Hekkert. 2007. "Framework of Product Experience." *International Journal of Design* 1(1): 57-66.
- Diefenbach, Sarah, Eva Lenz, and Mark Hassenzahl. 2013. "An Interaction Vocabulary. Describing the How of Interaction." In *CHI '13 Extended Abstracts on Human Factors in Computing Systems on - CHI EA '13*, 607-612. New York, NY, USA: ACM Press. <https://doi.org/10.1145/2468356.2468463>
- FreeStyle Diabetes. n.d. "Freestyle Optium Neo." Accessed August 22, 2019. <https://freestylediabetes.co.uk/our-products/freestyle-optium-neo/reviews/abbottdiabetescare.co.uk/our-products/freestyle-optium-neo/reviews/P1>
- Fujii, Makato. n.d. "Lumen: A Shape Changing Display." Behance-Ivan Poupyrev. Accessed August 22, 2019. <https://www.behance.net/gallery/16277623/Lumen-a-Shape-Changing-Display>
- Google Store. n.d. "Google Nest Learning Thermostat." Accessed August 22, 2019. https://store.google.com/us/product/nest_learning_thermostat_3rd_gen?hl=en-US
- Hallnäs, Lars. 2011. "On the foundations of interaction design aesthetics: Revisiting the notions of form and expression." *International Journal of Design* 5(1): 173–84.
- Hassenzahl, Mark. 2003. "The Thing and I: Understanding the Relationship Between User and Product" In *Funology Human-Computer Interaction Series: From Usability to Enjoyment*, edited by Mark A. Blythe, Kees Overbeeke, Andrew F. Monk, and Peter Wright, 31–42. Dordrecht, Netherlands: Springer. https://doi.org/10.1007/1-4020-2967-5_4
- Hassenzahl, Mark. 2010. *Experience Design: Technology for All the Right Reasons*. Morgan & Claypool.

- Hekkert, Paul, and Hendrik N.J. Schifferstein. 2008. "Introducing product experience". In *Product Experience*, edited by Hendrik N.J. Schifferstein and Paul Hekkert, 1-8. Elsevier Science.
- Kahler Design. n.d. "Mano by Jeanette List Amstrup." Archi Expo. Accessed August 22, 2019. <https://www.archiexpo.com/prod/kahler-design/product-151093-1810208.html>
- Leibal. 2012. "Tangible Textural Interface by Jo Eunhee." Accessed August 22, 2019. <http://leibal.com/products/tangible-textural-interface/>
- Lenz, Eva, Mark Hassenzahl, and Sarah Diefenbach. 2014. "Aesthetics of Interaction – A Literature Synthesis". In *Proceedings of the 8th Nordic Conference on Human-Computer Interaction: Fun, Fast, Foundational*, 628-637. New York, NY, USA: ACM Press. <https://doi.org/10.1145/2639189.2639198>
- Lim, Youn-kyung, Sangsu, Lee, and Kwang-young Lee. 2009. "Interactivity Attributes: A New Way of Thinking and Describing Interactivity." In *Proceedings of the SIGCHI Conference on Human Factors in Computing Systems – CHI '09*, 105–108. New York, NY, USA: ACM Press. <https://doi.org/10.1145/1518701.1518719>
- Lim, Youn-kyung, Erik Stolterman, Heekyoung Jung, and Justin Donaldson. 2007. "Interaction gestalt and the design of aesthetic interactions." In *Proceedings of the 2007 Conference on Designing Pleasurable Products and Interfaces-DPPI '07*, 239–254. New York, NY, USA: ACM Press. <https://doi.org/10.1145/1314161.1314183>
- Locher, Paul, Kees Overbeeke, and Stephan Wensveen. 2010. "Aesthetic Interaction: A Framework." *Design Issues*, 26(2): 70 – 79. https://doi.org/10.1162/DESI_a_00017
- Lundgren, Sue. 2011. "Interaction-Related Properties of Interactive Artifacts." In *Conference Proceedings of Ambience'11*, 112–121.
- Petersen, Marianne Graves, Ole Sejer Iversen, Peter Gall Krogh, and Martin Ludvigsen. 2004. "Aesthetic interaction: a pragmatist's aesthetics of interactive systems." In *Proceedings of the 5th Conference on Designing Interactive Systems: Processes, Practices, Methods, and Techniques*, Cambridge, Massachusetts, 1–4 August, 269-276. New York, NY: ACM. <https://doi.org/10.1145/1013115.1013153>

Skoda. 2019. "Skoda Vision-E." Accessed August 22, 2019. <https://www.skoda-auto.com/news/news-detail/vision-e>

Şen, Güzin. 2019. "Empowering the Front-Seat Passenger: Design and Experience Prototyping of Luxury Infotainment Systems through VR Simulation." PhD diss., University of Liverpool.

Wright, Peter, Jane Wallace, and John McCarthy. 2008. "Aesthetics and experience-centered design." *ACM Transactions on Computer Human Interaction*, 15(4): 18:1-18:21. <https://doi.org/10.1145/1460355.1460360>



TRACING THE TRAJECTORIES OF URBAN WHISPERS: PSYCHOACOUSTIC AESTHETICS OF ÇIKRIKÇILAR YOKUŞU

NEHİR BERA BİÇER

At the outset of the study of perception, we find in language the notion of sensation, which seems immediate and obvious. [...] I might in the first place understand by sensation the way in which I am affected and the experiencing of a state of myself. The greyness which, when I close my eyes, surrounds me, leaving no distance between me and it, the sounds that encroach on my drowsiness and hum 'in my head' perhaps give some indication of what pure sensation might be. (Merleau-Ponty 1962, 3)

The body is surrounded by external factors and the imagery of the physical environment is constituted through sensory experience. As Merleau-Ponty mentions in his seminal book *Phenomenology of Perception*, the very first reaction to outside stimulus is provided by sensation. Senses are the mediators to have access to outside world and establishing a subjective urban imagery, spatial experience is a multisensory process that allows different senses to jointly trigger each other. Total reciprocal dependence of all perceptual items leads them to interpenetrate and mutually define each other. Thus, the plurality of

senses is critical to achieve a rather rich spatial experience. Aesthetics can be comprehended as an intellectual and sensorial outcome of bodily relationship with external environment by the help of a miscellaneous and 'synesthetic' perception. An entire bodily experience is required to behold, touch, listen, and conceive the external world while building an embodied aesthetic perception. City, as an *artefact*, is a collective aesthetic field in which visual, auditory, olfactory, haptic or kinetic senses jointly trigger an aesthetic embodiment. Multisensory aesthetics arises from the joint effect of all sense modalities and sound is one of the substantial joints to establish the sense identity of cities. The rhythm of the traffic, dogs barking, birds flapping, the cries of street vendors, all these sounds are inscribed in the code of everyday life. This study places the main focus on the underestimated potentials of the sense of hearing within the urban context since auditory dimensions of everyday life make an instrumental contribution to build an enmeshed and embodied spatial perception. To illustrate, in Ahmet Hamdi Tanpınar's depictions of cities in *Beş Şehir* or Italo Calvino's imaginary cities in *Invisible Cities*, sound is an essential parameter to complete the whole image.^[1]

Sound is a powerful medium to grasp the spatiality of the city by listening to its echos. However, the importance of sound as a perpetual constituent within urban context is mostly disregarded. Sound in urban context is usually approached as an adverse parameter that is supposed to be kept under control. Sound in urban realm is mostly degraded to the noise management strategies especially since the 1970s when the volume of cities started to rise irreversibly. Whereas, construction of a more comprehensive and representative sound approaches in urban life is needed. Investigating the sonic experience of the city, sounds could be comprehended in miscellaneous ways. On the one hand, it is possible to listen to the sonic environment with respect to its physical properties, which is connected with acoustics. It is also possible to perceive the

sonic environment with respect to its cognitive properties, which is related with psychoacoustics. Hence, the fact that the sound nests both tangible and intangible qualities leads to the instrumental acoustic and psychoacoustic experiences. That is why, the integrity of sound within everyday life should be treated both physically and perceptively. That is, sound as a matter should not be dissociated from sound as cognitive phenomena. The informational content of sound is rooted in both physical and cognitive dimensions of sound. Evaluation of sound phenomena in everyday life situations should be revisited to increase the sonic awareness. Because sounds are substructures nested in the urban context, which are to be found everywhere, even in apparent silence, disregarding the perceptive auditory phenomena would produce a sort of sensory disorientation. The study of Southworth indicated for the first time how sounds influence the perception of the visible city.^[2] By means of acoustic qualities, it is possible to enlarge a restricted visual space to an extended auditory space in a specific urban context. In other words, the acoustic information encompasses and extends spatial perception beyond many physical and visual restrictions. Determining the characteristics of a certain urban setting, environmental sounds are one important parameter which are inseparable of the overall setting. What is heard walking on the street is one of the main actors which helps the creation of the unique identity of a street. To illustrate, experiencing İstiklal Street without the well-known tram sound would make the perceiver feel unfamiliar with the order although the physical surrounding is all the same.^[3] To clarify, environmental sounds are interwoven within the whole context as critical references. Sounds could be clues to the rhythm of everyday life and give the perceiver a chance to set associations of other parameters of daily life. Sound as an informative and orientational element has the power to denote space, time and therewith memory. “Sounds are spatial, and they thus are part of the physical environment.” (Zittoun 2012, 474)

In order to demonstrate the integrity of sound to build an urban imagery, the notion of soundscape should be introduced. The notion of soundscape gained prominence in the 1970s through the work of the Canadian composer Raymond Murray Schafer at Simon Fraser University in Vancouver (Hong and Jeon 2017, 353). According to Schafer, soundscape is a sonic environment with emphasis on the way it is perceived by the individual. As another definition, relatively current one, ISO-12913-1 defined soundscape in 2013 as “the notion of soundscape is the acoustic environment as perceived or experienced and/or understood by a person or people, in context” (Aletta, Kang and Axelsson 2016, 66). Thus, both of the definitions from different time periods explicitly suggest that the soundscape is a perceptual construct related to physical environment. Nevertheless, the perceptual dimensions of soundscapes have been overlooked in traditional approaches so far by concentrating merely upon noise management in planning approaches. At this point, it is critical to respecify that the concept of soundscape urges upon the understanding of sound, which goes beyond the auditory ability of the ear by the help of holistic listening. To put it another way, the environment is an audible artifact and this audibility transcends the boundaries of the ability of hearing. Holistic listening promotes an awareness of the rich array of sounds around to discern the aural terrain within the related landscape and then to build an overall embodied urban imagery by the help of acoustic associations, analogies or comparisons. Soundscapes are always emanated in place that Emily Thompson defines soundscape as an auditory or aural landscape. She proceeds: “Like a landscape, a soundscape is simultaneously a physical environment and a way of perceiving that environment; it’s both a world and a culture constructed to make sense of that world.” (Adams et al. 2006, 2386) Spatial landscape configuration affects soundscape patterns; thus, soundscape could be taken as an auditory correspondent of a landscape. To put it

another way, soundscapes could not be understood in isolation with the underlying landscape. The interpenetrating relationship between soundscape parameters and the characteristics of the related landscape addresses the fact that these dual entities experience spatiotemporal alternation processes along with each other. That is, change in physical setting triggers change in acoustic environment or the other way around. In other words, the soundscape of the world is changing as within the spatio-temporal dynamics of urban context. This paper intends to explore the dynamics of urban context from an alternative sonic perspective.

Investigating the question ‘What is hearing?’ leads to the fact that “[a] sound is a vibration interpreted by an ear” (Zittoun 2012, 475). Sound environment is an interpretable perceptual construct thanks to the associative links of acoustic components. The spiritual and associational aspects of the sound are derived from semantic values attributed to sounds. For instance, although the physical character of the sound of a super tram seems noisy, the sound is also associated with returning home quickly (Kang and Liu 2016, 32). At this point, the term psychoacoustics could be scrutinized: “Psychoacoustics determine the relationship between a sound’s characteristics and the auditory sensation that it provokes.” (Accessed on September 15, 2019. <http://www.cochlea.eu/en/sound/psychoacoustics>) Associated sonic patterns constitute psychoacoustic reference points. Accumulated psychoacoustic references form psychoacoustic perception of the related context. This study aims to raise awareness towards the underestimated potentials of urban whispers as psychoacoustic references for an embodied spatial perception. In pursuit of the call for an urgent sonic awareness, it is aimed at exploring the dynamic urban trajectories from an alternative sonic perspective. The process of change in the sonic environment reflects upon the psychoacoustic aesthetic perception, which affects the formation of the spatial aesthetic perception for the experiencer. The

study intends to trace the imprints on the psychoacoustic perception of an urban context in Ankara, Turkey. In order to illustrate the main point, Ulus as the historical center of Ankara, which has been witnessing a transformation process is selected. The case, Çıkrikçılar Yokuşu, is identified according to the rich and diverse urban acoustic content, which is under the risk of substitution, suppression or disappearance as a result of the ongoing transformation in the area. Figure 1 shows the critical location of Çıkrikçılar Yokuşu along the pedestrian path from Ulus Square to Kale Square in the historical center of Ankara, Ulus.

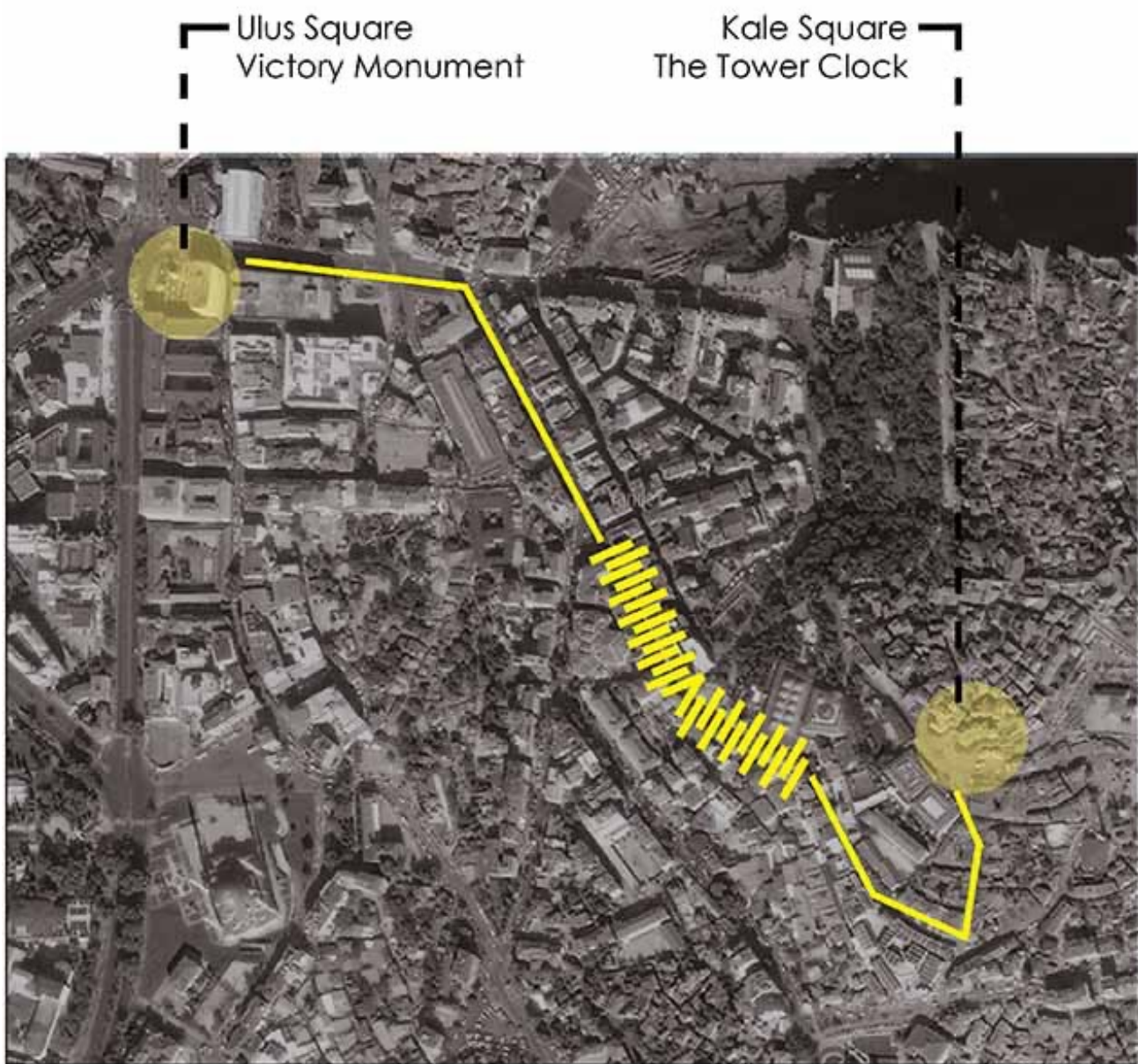


Figure 1. Çıkrikçılar Yokuşu
Source: Produced by the author.

Firstly, a brief introduction about the development process of Çıkırıkçılar Yokuşu, which mainly investigates the features affected the psychoacoustic aesthetics of the region is provided. Çıkırıkçılar Yokuşu was a part of the historical *Uzun Çarşı* which used to connect *Yukarı Yüz* and *Aşağı Yüz* of Ulus. *Uzun Çarşı* was composed of various craftsmen and tradesmen, like weavers, blacksmiths, ironsmiths, coppersmiths and stove sellers whose acoustic features were unique (Tunçer 2001, 25-32). Along *Uzun Çarşı*, Hal Street was assigned to agricultural commerce and that of daily consumption products for the inhabitants, *Tenekeçiler Street* was assigned to blacksmiths, ironsmiths, coppersmiths and stove sellers and Çıkırıkçılar Yokuşu was assigned to weavers. For Çıkırıkçılar Yokuşu, the commercial use was dominated by weavers who used ‘çıkırık’^[4] [Figure 2]- a manual tool to produce thread from ‘sof’-wool. Çıkırık produces an authentic rhythmic sound, like ‘chik,chik,rik...’ which used to form the soundscape characteristics of Çıkırıkçılar Yokuşu. Busbecq, an itinerant who travelled Ankara in 1555, narrated Angora Goats and unique thread production from *sof*- wool by the help of çıkırık (De Busbeck 2011, 49-71).



Figure 2. Çıkırık Source: < <https://www.youtube.com/watch?v=ObsAit14Jk8> >

Apart from narrations, *Ankara Manzarası* painting in Rijkmuseum depicts the 18th century Ankara and signed section in Figure 3 gives clues about the social life of the time. The process of *tiftik* production

and *tiftik* trade, which probably shaped the soundscape of the time, is depicted in detail.



Figure 3. "Ankara Manzarası" in Rijksmuseum. [Click to see.](#)

In current soundscape of the region, the acoustic heritage of *çıkrik* could not be preserved, which caused the unique rhythmic sound of 'chik, chik, rik' to fade away. The current soundscape of *Çıkrikçılar Yokuşu* is dominated by the cries of sellers and street vendors. The commercial activities along *Çıkrikçılar Yokuşu* provide certain needs, which are hard to find in common shopping centers, such as henna, hadj equipments, dowery equipments or wool. [Figure 4] These unique needs are identified with the cries of tradesmen along *Çıkrikçılar Yokuşu*. However, it is critical to note that there has been an increase in the number of chain stores, which are inharmonious with the existing texture along *Çıkrikçılar Yokuşu*.



Figure 4. Commercial Activities in *Çıkrikçılar Yokuşu* (Source: Taken by the author)

Secondly, the psychoacoustic aesthetics of Çıkırıkçılar Yokuşu is tried to be explored to trace, the soundscape perception and the sonic behaviour of individuals. For instance, Çıkırıkçılar Yokuşu is covered by metal and fabric canopies in a patchy way [Figure 5]. The seasonal effect on psychoacoustic perception makes itself evident thanks to this patchy canopy organization. That is, depending on the season, raindrops on metal canopies or windflows across fabric canopies add a notable layer on the soundscape perception. Besides, Çıkırıkçılar Yokuşu has an appreciable slope and a rather narrow section, which notably affect the psychoacoustic aesthetic perception. To illustrate, the narrow section through which the soundwalk is effectuated increases the encounters, which attaches intimate pass-byers' chattings to the individual soundscapes. Çıkırıkçılar Yokuşu has a strong directionality due to its narrow section, the canopies, and the attached buildings along the path. The evident directionality makes the experiencers concentrate on the related acoustic context relatively easier since the potential distracting factors are restricted by the help of the directionality.



Figure 5. Patchy Canopy Organization in Çıkırıkçılar Yokuşu (Source: Taken by the author)

Analyzing the main sound sources along Çıkırıkçılar Yokuşu, cries of street vendors, cries of tradesmen, bargaining conversations and pass-

byers' chattings constitute the dominant sound sources of the current soundscape. Street vendors, as mobile aural actors, lead to a rather dynamic acoustic content which is in flux in the sonic context. Figure 6 demonstrates a soundwalk section along Çıkırıçılar Yokuşu. The sound section shows that there is no dramatic ups and downs in wavelengths; however, the cries of street vendors insert sudden dramatic increases in the spectrum, which could be labelled as attention-grabbing in psychoacoustic perception.

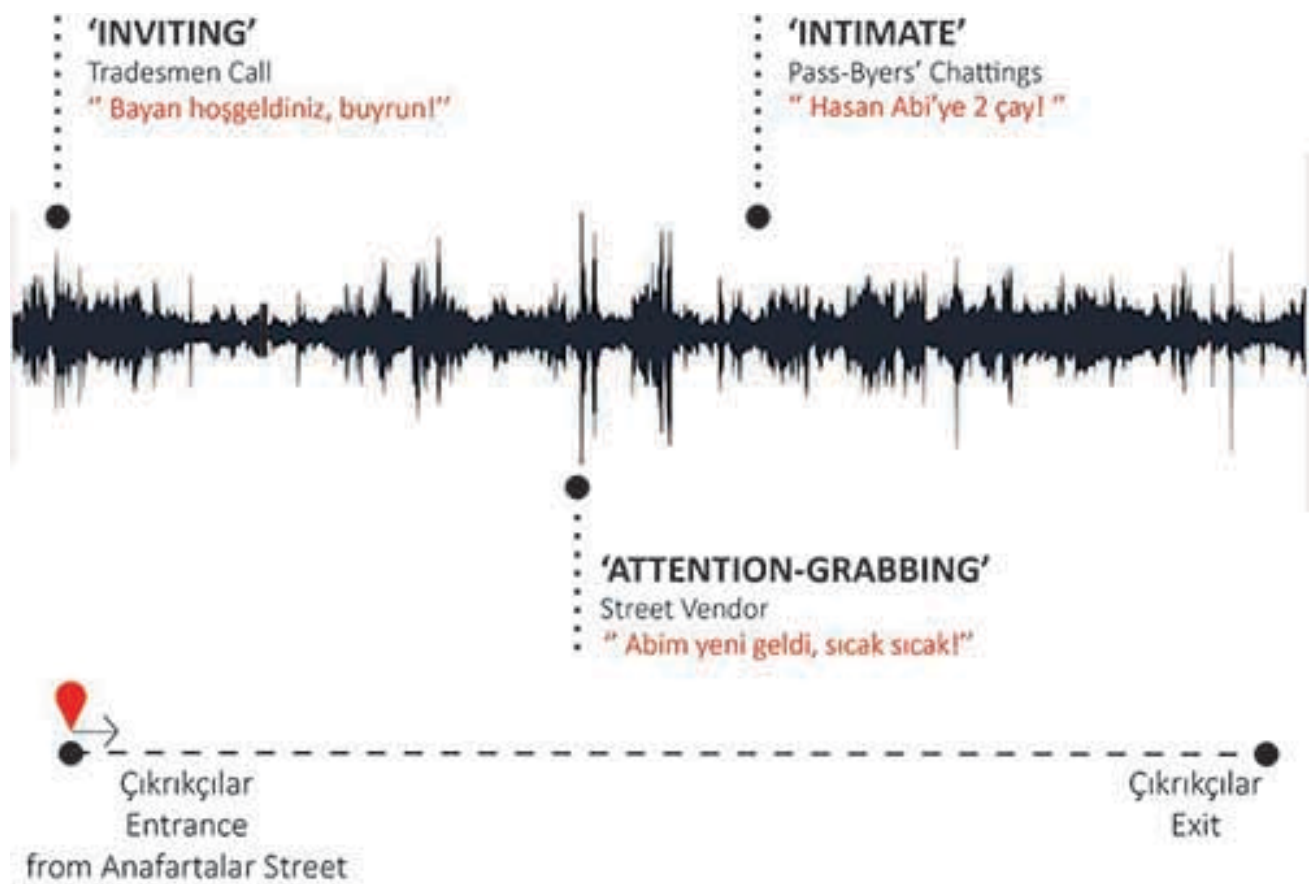


Figure 6. Soundwalk Section along Çıkırıçılar Yokuşu
Source: Produced by the author

This study discourses upon the underestimated role of sound in multi-sensorial urban context and aims to explore psychoacoustic aesthetic perception of Çıkırıçılar Yokuşu. Since sound environment accommodates philosophical, phenomenological, and aesthetic

attributes, sounds are attached to semantic systems that they could represent wider values. At this point, the notion of soundscape is introduced and the fact that “soundscapes are as much constitutive of our experience as the spatial and material components of our lived spaces” (Zittoun 2012, 472) is emphasized. The study discusses that the soundscape of the world is changing and aims to explore this dynamic urban trajectories from an alternative sonic perspective. It is argued that changing trajectories of spatial perception could be traced by listening to the urban whispers. Ulus as the historical center of Ankara is selected as the case due to its rich urban acoustic content which is vulnerable to current external forces. The effects of the transformation process in Ulus have been studied in the literature from different perspectives. However, what has happened to the whispers of Ulus, especially Çıkrıkçılar Yokuşu, within this process has been overlooked. The traceable soundprints of whispers are chased to investigate the formation process of current soundscape within the scope of the study.^[5] Sounds are integral part of urban context and they are of great importance in terms of spatial memory and heritage. In other words, acoustic memory and acoustic heritage make a great contribution to the generation of spatial memory and heritage. That is, the characteristics of sound environment affect spatial experience since there is a correspondence between acoustic memory and spatial memory. It has been pretty compelling to protect and sustain acoustic heritage due to the unimproved sonic awareness in urban realm. For instance, whereas Çıkrıkçılar Yokuşu had the idiosyncratic soundprints which were needed to be referred, the unique sound of çikrik has been suppressed by developing industry.^[6] As a result, the psychoacoustic aesthetics which were used to be formed by çikrik sounds are suppressed and tuned off in the current soundscape. Although sound environment is a traceable artifact now, sonic awareness level in urban context is still not sufficient. This self-imposed deafness towards urban whispers should be dissolved.

Otherwise, acoustic heritage could not be protected and some valuable sonic archive could be lost forever, as in the case of çıkırık sounds. Besides, it is critical to remark “[s]onic cultural heritage is twice endangered due to physical characteristics of sound itself and dynamic structure of intangible culture.” (Accessed on July 10, 2019. <https://soundscapeofistanbul.ku.edu.tr/about>) Present psychoacoustic aesthetic perception is dominated by the cries of tradesmen all along ıkırıkılar Yokuşu. Nonetheless, urban form of ıkırıkılar Yokuşu has started to change. Chain stores have begun to substitute for the traditional small shops. As a result, in a near future soundscape scenario, it is expectable to confront a rather silenced ıkırıkılar Yokuşu where cries of tradesmen are turned down. Hence, as it is indicated, the changing trajectory of spatial aesthetics could be pursued by listening to the changing urban whispers. Listening could well become a sophisticated tool of orientation in the continuum of history.

References

- Adams, Mag, Cox, Trevor, Croxford, Ben, Moore, Gemma, Refaee, Mohamed, and Sharples, Steve. 2006. "Sustainable Soundscapes : Noise Policy and the Urban Experience " *Urban Studies* 43 (13): 2385–2398. Sage Publications.
- Aletta, Francesco, Axelsson, Osten and Kang, Jian. 2016. "Soundscape Descriptors and a Conceptual Framework for Developing Predictive Soundscape Models". *Landscape and Urban Planning* 149: 65–74. Elsevier.
- Atkinson, Rowland. 2007. "Ecology of Sound: The Sonic Order of Urban Space." *Urban Studies* 44(10): 1905–1917. Taylor&Francis.
- Cengizkan, Ali. 2004. *Ankara'nın İlk Planı: 1924-1925 Lörcher Planı*. Ankara: Arkadaş Yayıncılık.
- Coffey, Amanda, Hall, Tom, and Lashua, Brett. 2008. " Sound and the Everyday in Qualitative Research" *Qualitative Inquiry* 14 (6): 1019-1040. Sage Publications.
- De Busbeck, Ogier. Ghislain. 2011. " Birinci Mektup". In *Türk Mektuplari - Kanuni Döneminde Avrupalı Bir Elçinin Gözlemleri*, edited by Derin Türkömer. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Dubois, Daniele and Raimbault, Manon. 2005. "Urban Soundscapes: Experiences and Knowledge." *Cities*, 22(5): 339-350. Elsevier.
- Erzen, N. Jale. 2005. *Üç Habitus- Yeryüzü, Kent, Yapı*. İstanbul: YKY.
- Hong, Y. Joo and Jeon, Y. Jin. 2017. "Exploring Spatial Relationships Among Soundscape Variables in Urban Areas: A Spatial Statistical Modelling Approach." *Landscape and Urban Planning* 157: 352-364
- Kang, Jian and Liu, Fangfang. 2016. "A Grounded Theory Approach to the Subjective Understanding of Urban Soundscape in Sheffield" *Cities* 50 (6): 28-39. Elsevier.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1962. *Phenomenology of Perception*. London: Routledge& Kegan Paul Raimbault.
- Müller, Jürgen. 2012. "The Sound of History and Acoustic Memory: Where Psychology and History Converge." *Culture & Psychology* 18 (4): 443-464. Sage Publications.
- Schafer, R. Murray. 1977. *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Vermont: Destiny Books.

Sepänmaa, Yrjö. 2007. “Multi-sensoriness and the City”. In *The Aesthetics of Human Environments*, edited by Arnold Berleant and Allen Carlson, 75-85. Ontario: Broadview Press.

Tanpınar, A.Hamdi. 1946. *Beş Şehir*. İstanbul: Dergah Yayınları.

Tunçer, Mehmet. 2001. *Ankara (Angora): Şehri Merkez Gelişimi (14.-20. yy)*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

Zittoun, Tania. 2012. “The Art of Noise: Comment on the Sound of Silence” *Culture and Psychology* 18(4): 472-483. Sage Publications.

Notes

*This paper includes sections from my master thesis titled “*An Exploration of Urban Soundscape in Ulus, Ankara*”, which was supervised by Prof. Dr. Candaş Bilisel in 2019 at the Department of Architecture, METU.

[1] In *Invisible Cities*, in one of the dialogues between Marco Polo and The Great Khan, Polo tries to express himself, while he is struggling to depict the cities he visited, “only with gestures, leaps, cries of wonder and horror, animal barkings and hootings or with objects.”

Ahmet Hamdi Tanpınar, in *Beş Şehir* (Five Cities), strips and uncovers the multilayered city of Bursa by giving reference to the sound of water: “Sounds of water fill the environment like an innate dream.” (Tanpınar 1946, 100)

[2] Michael Southworth, in his seminal book *The Sonic Environment of Cities* (1969), starts a new discussion on the question of how do sounds influence

perception of the visible city. This experimental study is critical since it warns about the insufficiency of design strategies which neglects acoustic dynamics.

[3] An exhibition was held at Akbank Sanat - İstiklal Street in November 2015. The title of the exhibition was “*tramvayın sesi olmasa , İstiklal eksik kalmaz mıydı ?*” Simultaneously, the team of the exhibition conducted the work entitled “*The Soundscape of İstanbul*”. Their website - www.soundsslike.com – can be visited to explore the scope of the work in detail.

[4] The name Çıkırıçılar Yokuşu comes from the word çıkırık. In Uzun Çarşı, all Çıkırıçılar Yokuşu route used to be enveloped with weavers, *sof* traders using çıkırıks. Thus, unique rhythmic çıkırık sounds used to surround all along Çıkırıçılar Yokuşu.

[5] “The first sound recording was made in the year 1860 by the French scientist Edouard-Leon Scott de Martinville.” (Müller 2012, 448) Thus, it is technically possible to keep records and explore acoustic heritage since then. Since mid 19th century, authentic acoustic sources have been available so as to formalize acoustic heritage. When it comes to the investigation of the auditive codes of past epochs, it mainly relies on ear witnesses or written documents. To illustrate, the 16th century writer, diplomat and itinerant Ogier Ghislain de Busbecq provided a valuable written document - *Turkish Letters* – which points out the *sof* production and çıkırık usage. As a result, it is possible to interpret on the essential effect of çıkırık sounds on the soundscape of the time.

[6] As a substantial event which has initiated soundscape transformation process especially along Çıkırıçılar Yokuşu is the *Tiftik – Angora Wool-* exportation to England in 1850s. Because, in pursuit of the exportation, the hand-made tiftik trade in Ankara regressed drastically. The hand-made tiftik trade in Ankara could not compete with the industrial tiftik trade in England following the exportation. Consequently, hand-made tiftik production came to an end in 1970s along Çıkırıçılar Yokuşu, which means that çıkırıks were tuned off.

Sounds of çıkırık continued to be heard, gradually weakening, until 1960s along Çıkırıçılar Yokuşu. The documentary entitled “*Çıkırıçılar Yokuşu Belgeseli*” in 2016 provided ear-witnesses on the issue. (Accessed on July 2, 2019.

<https://www.youtube.com/watch?v=YiTLZ77mdLs>)

THE REPRESENTATION OF NATIONAL IDENTITY IN ARCHITECTURE: TWO PARALLEL CASES

BERRAK ERDAL

The discussions regarding to national identity and its representation require a deeper investigation of what culture is. Culture can be described in two different concepts. First, it implies a phenomenon that includes practices belong to a nation, society or a group. Second, it points out the meaning of high-culture. For example, the word used for culture in Dutch is alternately translated as “uplifting”, which indicates that it improves society to a higher degree of world view or perspective with the help of cultural or artistic knowledge. Furthermore, architecture as a discipline constitutes a considerable part of this culture. The fact that majority of authorities in the history performed “construction” and “destruction” proves the significance of the role of architecture not only in physical but also cultural environment. In similar, architecture and planning occurred as the path of modernization of displaying being modern and of remaining modernized in early Republican period.

In this period, modernization was not limited only to space-making. Several economic, political, social and cultural transformations were

implemented according to principles adopted after the foundation of new regime. İlhan Tekeli entitles the approach of this period to modernity as “fundamental modernity” and examines four dimensions of this modernity as (1) economic dimension, (2) approach to art, knowledge and moral, (3) emergence of free individuals directing themselves with their own mind and (4) institutional dimension (Tekeli, 2009). In addition to Tekeli’s argument, it should be noted that Turkish modernity is slightly different from modernity in Western societies. Turkish modernity was implemented by political power, which was mostly described as “top-down” and one of the main discourses developed by modernization, namely “break from tradition” (Heynen, 2000), was heavily experienced. Therefore, in this paper, I would like to examine the relationship between architecture and representation of national identity by deciphering two buildings. The main focus will be the role of architecture and its representational significance assigned by authority to particular projects. These two projects chosen display parallel cases, however, represent two different architecture: Exhibition House (*Sergi Evi*) and Gazi Education Institute (*Gazi İlk Muallim Mektebi*). Both projects are similar that both are significant for modernization period and representation of modern and national identity of new society and authority, both are built in early Republican period, both are designed by Turkish architects but revised by foreign architects and both are intervened by political authorities. However, although they have the similarities, two buildings claim to represent national identity via two different architecture.

The initial question of this study was whether modernism can be a national style. While modernity propagates “emancipation” and “universality” in its discourse, modernism, as its artistic reflection in architecture, differentiates in distinctive geographies. Moreover, possibly, this architecture has local, historical or traditional references, which weakens its discourse originated as well as the demarcation

between “modern” or “local” architectures when a building has these geographical or cultural references. Similar questions appeared in Turkish architectural discourse and built environment, especially in early Republican period and post-war period. The periods and architectural movements in Turkish scene were evolved under the high impact of political and economic changes, nationalist discourses as well as by the power of architecture in representation of a newly-built society. 1910s-1920s are titled as First National style, also called as Ottoman Revivalism. This movement widely utilized Ottoman architectural elements, which designated the culture of an empire that refers to very specified social and political structure, combined with recent buildings techniques and materials. In other words, they were built with reinforced concrete, sanitation and heating systems, however they were covered with Ottoman style. On the other hand, Sibel Bozdoğan describes the architects of this movement as “first moderns” in her book titled “Modernism and Nation Building”. Bozdoğan explains that this movement is not only the first modern but also the first “national” style despite its Ottoman forms and motives. Moreover, she states that architecture was instrumentalized for the first time for nation and identity building (Bozdoğan 2012, 33-34.) In 1930s, New Architecture, also called Architecture of Revolution, was implemented as dominant movement. Foreign architects, invited especially from Germany, Switzerland and Austria, were remarkably influential. This particular movement involved flat roof, longitudinal openings, geometrical forms and rational-functional aspect of International Style, which was popular at this time. 1940s and 1950s revealed Second National Style. The rise of nationalism, also in international arena, caused reactions against cubic architecture described above due to the fact that it did not reflect Turkish identity. Moreover, Sedat Hakkı Eldem’s strong claims about Turkish House affected architectural discourses. Buildings built in this period were modern interpretation of traditional Turkish or Anatolian

architecture. It should be noted that although decades are used for temporal classification, there are exceptions that can be excluded from its architectural period. It should also be noted that, these movements are profoundly shaped by the discourses influenced by cultural and political atmosphere of the decades.

Why has architecture gained significance in identity representation? As a concluding remark of the discussion mentioned above, it could be argued that the impact of architecture cannot merely be evaluated with formal qualities. The potential of articulating urban space, the use of recent construction techniques and the functions that resemble modern practices, which Marshall Berman names as “experiences”, constitute the conditions for representing national and modern identity in architecture, extensively in culture. This significance of architecture in national identity building can be traced competently in published materials about modern Turkey. In the article titled “Picturing Modern Ankara: New Turkey in Western Imagination” by Davide Deriu, Ankara, as the new capital of modern Turkey, was pictured by writers, travellers, experts and journalist, some of whom were invited to visit Turkey and particularly Ankara. Considering the efforts for building a modern capital, the city was seriously transforming, where public spending only for Ankara per person was 23 times of public expenditure for rest of Turkey in 1931 (Batur 1984, 72). Some observations mentioned in the article are impressive in order to decipher the development of construction. To illustrate, while French author Jean Schiklin described Ankara as “undoubtedly the most extraordinary capital in the world”, English writer Grace Ellison praises the city as Holy Angora. Moreover, Rudyard Kipling, Nobel-prize winner English writer expresses his impression as “East is East, West is West, The Orient is no longer the Orient, at least in Turkey” (Le Boucher 1929, 7–8). These observations provide important insights about how architecture was influential on identity representation in early Republican period. On the other hand,

while physical environment was emphasizing the national identity, which was primarily modernized, foreign architects and planners were invited to Turkey for prominent missions. These names are Gudrun Baudisch, Rudolf Belling, Paul Bonatz, Martin Elsaesser, Anton Hanak, Franz Hillinger, Clemens Holzmeister, Werner Issel, Hermann Jansen, Theodor Jost, Heinrich Krippel, Carl Christoph Lörcher, Robert Oerley, Bernhard Pfau, Bruno Taut, Josef Thorak. In the scope of this study, two names, Ernst Egli and Paul Bonatz will be presented as the actors of the cases chosen.

Gazi Education Institute

Gazi Teacher School was designed in 1927 by Mimar Kemalettin. Later named as Gazi Education Institute, the opening of the building was held in 1930. Mimar Kemalettin was a Turkish architect and a primary name of First National Style. During his career, he designed many prestigious buildings and his well-known examples are Ankara Palace and *Evkaf* Apartment Building, where Orhan Veli and Ahmet Hamdi Tanpınar (two very well-known authors) used to live. Gazi Education Institute, moreover, was one of the first education buildings in Turkey and an institution as the generator of modern education system. The very first teacher school was already built in Konya when the institute was initiated. The design of the school was composed of Ottoman forms, very strict symmetry, pointed arches, wide eaves, columns with stone capitals, pitched roof with tiles and a colonnade, and the structural system was reinforced concrete. Therefore, it is one of the representative examples of First National Style.

Ernst Egli was born in Vienna in 1893. Clemens Holzmeister offered Egli his assistantship after Egli finished his doctorate degree in 1924. Afterwards, he was invited to Turkey as Chief Architect of Ministry of National Education in 1927 after the suggestion of Holzmeister. In his first period in Turkey, Egli stayed for thirteen years and he designed

many official buildings in cubic style, taught in İstanbul University and proposed masterplans for towns during his stay. He was entitled as “Architect of Atatürk”. He collected his memories in a book and he expresses first day he arrived Turkey as:

The next morning, a representative of Ministry of National Education and Mimar Kemalettin on behalf of Turkish architects were waiting for me at Ankara station. They took me to the ministry and introduced me to a young Minister, Necati Bey... Afterwards, he asked me to visit the school (Gazi Education Institute), which was started to be built according to Kemalettin Bey’s plans, and examine it very carefully. I completed my examination the next day. On the same day, the minister invited me to an official ball at Ankara Palace. He wanted to introduce me President Mustafa Kemal Pasha. I got prepared for the ball, they picked me and took to Ankara Palace... Kemal Pasha laid eyes on me, saluted and got straight to the point: “Professor, they showed you the school’s construction and its plans. Does the school represent a modern teacher school?”

After a pause, I replied: “Your excellency, if we work with Kemalettin, the building becomes a modern school.” In response, Kemal Pasha said “I did not ask you this. I ask you if what you see is a modern teacher school?”. I had to express my opinion honestly. The project did not seem a modern school. Kemal Pasha turned Necati and “Leave the plans aside. I want Prof. Egli to build the school”... The meeting ended after this decision and I was left alone with my deep thoughts. While I was wandering in the saloon, I was just thinking about Kemalettin and things just happened. The person, who welcomed me friendly, fatherly the day before yesterday was just disqualified from the project.” (Egli 2017, 3-5) (Translated by the author)

After Egli convinced Kemal Pasha, they kept the façades as Kemalettin designed. However, Egli revised circulation and scales of the

spaces according to modern architecture principles. Yıldırım Yavuz, in his book published in 1981, examined First National Style and Mimar Kemalettin and he refers to Sedat Demirtaş with a supportive statement to Egli's memory: “[W]ithout mentioning names, one of the first foreign architects criticized Kemalettin Bey's design harshly, therefore, the architect (Kemalettin Bey) had to change his initial design and the building lost its originality” (Yavuz 1981, 47-48.) Gazi Education Institute was Mimar Kemalettin's last building and he could not see it completed.



Fig. 1. Gazi University Rectorate. May, 2019.

From the archive of the author.

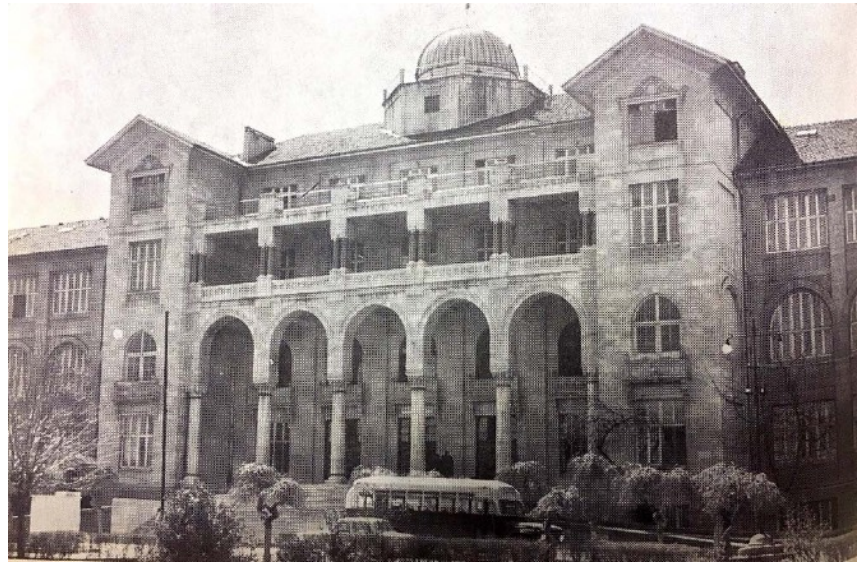


Fig. 2. Gazi Education Institute, North-east façade detail. March, 1973.

Yavuz, Yıldırım. 1981. *Mimar Kemalettin ve Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi*. Ankara: ODTÜ Mimarlık Fakültesi Basım İşliği, p. 256.

Exhibition House

The second example also has a very tragic ending for its architect. Exhibition House has a special significance for both architectural history in Turkey as well as the professionalization of architecture. The increasing number of foreign architects influenced Turkish architects negatively in this period and dominated the majority of the projects.

Most of the national architects were unable to design buildings. However, an international competition was held in 1933 for Exhibition House and a Turkish architect, Şevki Balmumcu won the competition among architects such as Sedad Hakkı, Paolo Vietti Violi and Mimar Hüsni. Balmumcu was born in 1905 and graduated as architect from Fine Arts Academy in 1928. When he won the competition, he was 28 years old and he was actively practicing architecture, which he had two more first ranks in state-commissioned competitions.

Exhibition House was one the most prestigious project of early Republican period. Elvan Altan states that Atatürk has ordered for regulations about museums housing archeological and ethnographical artifacts in 1922, even before the establishment of Republic (Altan 2011, 861) Exhibition House, therefore, appears as a part of cultural policies in terms of the content of the exhibitions and its location in urban context. One of the prerequisites of the building in the call paper was to be “modern”. Balmumcu was deeply influenced by rational and functional approach of Bauhaus movement. Although Violi’s project was also chosen as the equivalent first project, it was projected more expensive than the existing budget. After the declaration of Balmumcu’s victory, the success of a Turkish architect was welcomed with cheers. The construction was completed in 1934. The building is asymmetrical and composed of geometrical volumes. It was totally isolated from Ottoman and traditional forms and motives. It consists flat roof, longitudinal openings, vertical volumes forming the tower and rational circulation without monumental elements. The building housed many exhibitions displaying national and modern hallmarks and became the symbol of modern Turkey in agriculture, industry as well as culture.

The Minister of National Education Hasan Ali Yücel offered remarkable contributions to the history of education and culture in Turkey. He was a former director of Gazi Teacher School in 1932-1933.

During his duty as minister, he carried out many reforms such as university reform, the establishment of village institutes, UNESCO affiliation, foundation of state conservatory during his 8-year-duty. The re-functioning of Exhibition House by Paul Bonatz in 1946 was one of them among other attempts and successions. Bonatz was born in 1877 in Germany. He started to teach in Munich at the university when he was very young. He won Stuttgart Train Station competition in 1911. His architecture was based on a view which emphasizes “calculation and static do not lead people to beautiful, but every beautiful form has to be grounded on constructive logic”.

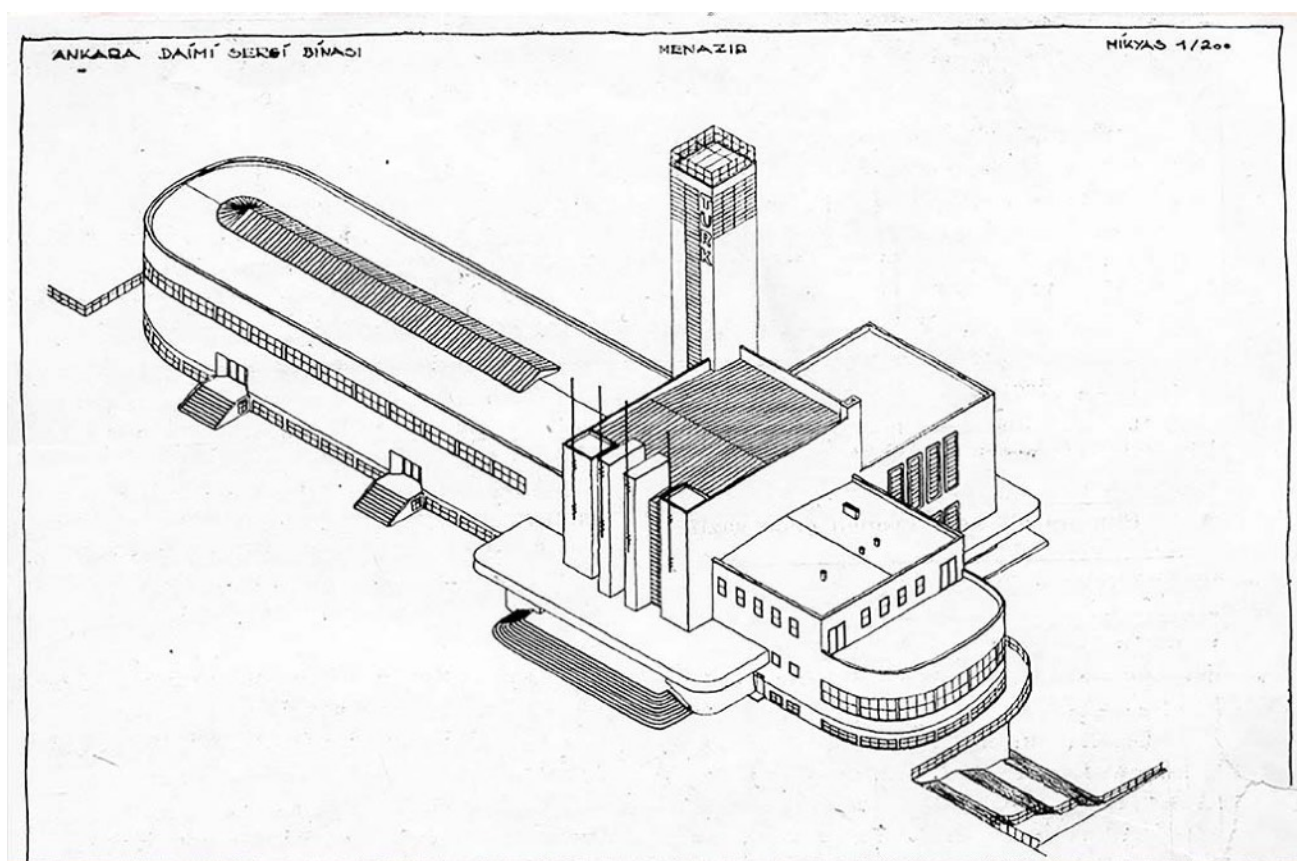


Fig. 3. Exhibition House, perspective.

Sergi Binası Müsabakası. 1933. *Arkitekt.* 05:29, p. 133.

Bonatz came to Turkey during World War I for the first time and afterwards, he became the jury member of Atatürk's Mausoleum in 1941. During his second visit, Hasan Ali Yücel offered him a position of architect at Ministry of National Education Education (*Maarif Vekaleti*

Teknik Öğretim Mimari Müşavirliği) and he moved to Turkey in 1946. With the idea of transforming Exhibition House into a stage for performing arts occurred in this period. Bonatz seemed upset when he first saw the building and he rejected to transform it by describing his opinion as “to get married with an ugly woman”. However, Yücel insisted and he authorized Bonatz without informing Balmumcu. The “revision” by a foreign architect of a project designed by a Turkish architect attracted strong reactions among his colleagues. The changes to transform the building can be listed briefly as: longitudinal openings were changed into square shape, tripartite tower was united into one and heightened, flat roof was transformed into tiled pitched roof, a colonnade was added to the entrance, interior was decorated with gold and red. In other words, modernist outlook of Exhibition House was replaced by classical references. The final version of the building pleased Bonatz and he expressed his pleasure by stating that he started to love this ugly woman because she would not be ugly anymore. Balmumcu, on the other hand, was deeply influenced by this revision process and he got deeply offended during his life.



Fig. 4. State Opera and Ballet Building

Goethe Institut, Ankara, 2010. <http://www.goethe.de/ins/tr/ank/prj/urs/geb/res/ope/trindex.htm>

In conclusion, two cases examined above reveal that architecture requires more than a formal investigation. Considering the movements in Turkish architectural history, this periodization of styles depends on basically formal considerations. On the other hand, the architectural discourse developed in these periods was profoundly influenced by political atmosphere and reflected in culture and architecture. Two cases, which are temporally peer and built in the same city, are claimed that they represent modernized identity of the same nation. Therefore, both projects/ buildings appear as significant examples of Turkish modernization. Furthermore, the programs for the prestigious buildings with the duty of representing the modern identity were assigned as two phenomena primary for modernity and modernization in Turkey, education and culture. Their driving force, symbolic value, their power in influencing the society and the impact on representation designate how architecture was significant in early Republican period. On the other hand, this significance was considerably remarkable that it is instrumentalized by political authorities, which easily place architecture into an area that is open to intervention. The very contradictory aspect of this comparison reveals that, eventually, the representation of national identity was assigned to international architects, which are invited not only as a driving force for initiating the modern architectural knowledge but also as “the” authority for local building practices.

Bruno Taut, a prominent architect that built one of the primary educational buildings in capital city, Ankara University Language History Geography Faculty, expresses his opinion as “[A]ll nationalist architecture is bad, but all good architecture is national” (Taut 1938, 93-8). Resembling his criticism against national approaches to architecture, Taut emphasizes that the value of architecture cannot be evaluated or designed merely with national considerations. While national identity have many aspects and furthermore, architecture cannot comprehensively represent all these aspects, what remains for

further generations are the characteristics of “good architecture” which will be appreciated in any context. An identity is more powerful with strong architectural intentions.

References

- Altan Ergut, Elvan. 2011. "The Exhibition House in Ankara: building (up) the 'national' and the 'modern', *The Journal of Architecture*, 16:6. DOI: 10.1080/13602365.2011.636992.
- Bozdoğan, Sibel. 2012. *Modernism and Nation Building*. İstanbul: Metis Kitap.
- Batur, Afife. 1984. "To be Modern: Search for a Republican Architecture". *Modern Architecture in Turkey*, Edited by Renata Holod and Ahmet Evin, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Deriu, Davide. 2013. "Picturing Modern Ankara: New Turkey in Western Imagination", *The Journal of Architecture*, 18:4, 497-527. DOI: 10.1080/13602365.2013.822014.
- Egli, Ernst A. 2017. *Genç Türkiye İnşa Edilirken*. Trans. by Güven Gökten Uçer. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Heynen, Hilde. 2000. *Architecture and Modernity: A Critique*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- Le Boucher, Jose. 1929. *D'Angora à Vilna*. Paris: Éditions Prométhée.
- Sergi Binası Müsabakası*. 1933. *Arkitekt*. 05:29, 131-135.
- Taut, Bruno. 1938. "Türk Evi, Sinan, Ankara", *Her Ay* (n: 2). İstanbul.
- Tekeli, İlhan. 2009. *Modernizm, Modernite ve Türkiye'nin Kent Planlama Tarihi*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Yavuz, Yıldırım. 1981. *Mimar Kemalettin ve Birinci Ulusal Mimarlık Dönemi*. Ankara: ODTÜ Mimarlık Fakültesi Basım İşliğı.



ÖZEL YAŞAM ALANINDA SANAT: TÜRKİYE'DE II. DÜNYA SAVAŞI SONRASI DÖNEMDE MİMARLIK-SANAT DİYALOĞU

EZGİ YAVUZ

20. yy. mimarlık kültürüne hakim olan modern mimarlık, II. Dünya Savaşı Sonrası dönemde, “modern” kavramı açısından bazı sorgulamalara maruz kalmıştır. Bunlar, dönemin güncel ihtiyaçlarının sonucu ortaya çıkan yerellik gibi bağlamsal endişeler ve kamusal anlam olarak karşımıza çıkmaktadır. Yeni bir söylem peşinde olan karmaşık bir sorgulama hattı içinde, çok çeşitli bakış açıları ortaya çıkarılmış ve bunlar da tasarım etkinliklerini etkilemiştir. Tam da bu sırada, mimarlığın sanat ile ilişkisi modern mimarlığın açmazlarını aşmak için bir çaba içinde yeniden değerlendirilmeye alınmış ve yeniden düşünülmüştür. Bu eleştirel ortamın içinde, mimarlığın sanatla kurduğu diyalog da yerini bulmuş, modern mimarlık ilkelerinin yeniden değerlendirilmesi süreci bir anlamda mimarlığın plastik sanatlarla bağlarını yeniden inşa etme sürecine dönüşmüştür.

Benzer tartışmalara ve uygulamalara Türk mimarlık ve sanat ortamında da bu dönemde tanık olunmuştur. Bu düşünceler sadece sanatı entegre etmeye yönelik tartışmaları değil, aynı zamanda bu ideali gerçekleştirmeye yönelik çabaları da gündeme taşır. Bu anlamda dikkate değer

sanatsal bir girişim, bir ekip ruhu ile sentez ve bütünsel tasarım düşüncesi üzerinden yola çıkan *Türk Grup Espas*'tır. Diğer grup ise yine *Türk Grup Espas*'ın söylemlerine ve pratiklerine yakın olan *Kare Metal*'dir.^[i]

Bu gelişmeler savaş sonrası dönemi, mimarlık ve sanatın bu inişli çıkışlı, değişken ilişkisini okuma bağlamında dikkat çekici hale getirir. Bu doğrultuda, özel yaşam alanlarındaki ilişkilerini kamusal ve yerel-ulusal ikiliği arasındaki salınım üzerinden incelemek değerli olmaktadır.

Bir Diyalog Üzerine Tartışmalar

Diyaloğu incelerken Türk sanat ve mimarlık ortamında nasıl tanımlandığını, kavramsal çerçevesinin nasıl kurgulandığını ve işleyiş biçimine dair nelerin söylendiğini vurgulamak gerekmektedir. Bu bağlamda mimarlık dergilerinin yanında, sanat dergileri ve gazete yazıları da uygun araçların incelenmesine katkıda bulunan kaynaklar olmuşlardır. Dolayısıyla, Türkiye örneği için bu düşüncelerin bir araya getirilmesi konunun söyleme dair yapısını kuran önemli bir parçadır. Bu söylemsel altyapının yüzyılın ortalarından itibaren özellikle, Türk Grup Espas üyelerinin de aktif olduğu, 1955-58 yılları arasında olduğu görülür.^[ii] Öne çıkan noktalar ise “işbirliğinin karşılıklılığı, sanatın işlevselliği, kamusal, geçmişe ait veya Batı kökenli olma arasındaki ikilemler ve işleyiş biçimine dair düşünceler” şeklindedir.

Eyüboğlu'na göre, bir resim, mimarlık bağlamında fark yaratmasının ötesinde, işbirliği aracılığıyla tamamen ışık ve yapı ile çevrelenebilir (Eyüboğlu 1943, 3). Resmin mimarlığa katkısına ek olarak, mimarlık da çift taraflı bir biçimde, resmin konumlanmasını ve algısını vurgulayacaktır. Sanatı, mimari tasarımın ayrılmaz bir parçası haline getirerek sanat eserlerinin sürdürülebilirliğinin kalıcı olması için elverişli bir ortam sağlanacağı belirtilir (Eyüboğlu 1956, 3).

Eyüboğlu, mimarlığı, resme “en iyi ışık, en uzun ömür ve en büyük seyirci kalabalığını” veren şey olarak kabul eder. Bu da resme yaşamın içine girme olanağını sunmaktadır. Eyüboğlu’na göre mimarlığın yardımı olmaz ise resim sanatı göçebe bir yaşam sürecektir (Eyüboğlu 1952, 3). Gebhard ise, “Resmin asıldığı duvara, daha doğrusu içinde bulunduğu kapalı mekana bugün artık resmin spatial bir elemanı olarak bakabiliyoruz” şeklinde durumu ifade etmiştir (Gebhard 1961, 11-12). Bu görüşler, resim alanının, tuvalin sınırlarının dışına çıkmasıyla sınırlarının yeniden tanımlandığı ya da şekillendirildiği bir yolu tarifler.

Bu dönemki yazılarda, mimar Orhan Şahinler yaşam alanlarını yaratmadaki yeni tutumun insanların duygusal ihtiyaçlarını da karşılayabilmenin anahtarı olan “yeni hümanist-demokratik tutum” olduğunu belirtmiştir (Şahinler 1965, 21).^[iii] Buna koşut olarak, Fethi Arda, modern mimarlık üzerine eleştirel bir bakış ile sanat eserinin mimarlıktaki işlevsel değerine değinmiştir. Tartışmanın odağı, işlev anlamında yeni bir anlayışı da ortaya koyan modern mimarlığın eksiklikleri ve ihtiyaçlarıdır (Arda, 1976, 53). Bu ifadeye dayanarak, modern mimarlığın yalın yüzeylerinin işbirliği eylemini meşrulaştırdığı söylenebilir.

‘Modern’i Yeniden Düşünmek

Mimarlık ve sanat birlikteliğinde uygulamaların 1950’lerin sonu 60’lar ve 70’lerin ilk yarısında yoğun bir biçimde gerçekleştiği görülür. Aslında ‘modern’in yeniden kavramsallaştırılmaya çalışıldığı bu atmosferde böyle bir ilişkinin gelişmesi oldukça anlamlı olmaktadır. Çünkü bu dönemde Türk mimarlık ortamında yeni bir yörüngenin belirlenmeye çalışıldığı bir arayış içine girilmiştir. Uluslararası estetiğe yönelen mimarlar, 1950’lerin sonunda genel ortamdaki eleştirel yaklaşıma koşut biçimde kendi modernizm yorumlarını yaratmaya yönelmişlerdir. Bu durum, özellikle 1960’larla birlikte gelen ve adeta dönemin parolası haline dönüşen sosyal bilinçlilik kavramı üzerinden daha somut bir düzeye evrilmiştir.

1960'lara gelindiğinde modernizme karşı alınan eleştirel tavır çerçevesinde, Türk mimarlık ve sanat ortamında yerel ve evrensel arasındaki ikilem konusu da ön plana çıkmıştır. Türk mimarlık camiası 'modern'in kendi bağlamlarına uyumlu olacak yeni bir formülasyonunu yaratmayı amaç edinmiştir. Bu durum, yapıları belirli bir zamana ve mekana ilişkin kıldığından Goldhagen'ın ortaya attığı 'konumlandırılmış modernizm' kavramı ile örtüşmektedir (Goldhagen 2000, 306).

Bu arabuluculuk içinde plastik sanatlarla kurulan bir diyalog da yerellik ve toplum ile yeniden yakınlaşma endişeleri için uygun bir çözüm sunmuştur. Aslında, bu iddia, gerçekleşen her işin farklı değişkenleri olduğundan, karşılaşılan her örnekte bu çıkarımın var olduğu anlamına gelmemektedir. Sınırları ve amaçları tasarımın ilk aşamalarında tanımlanmış, işbirliği olarak tanımlanan bir girişim ise tasarım sürecine entegre olduğundan bu türden bir yan anlam barındırdığı söylenebilir. Ressam Turan Erol, sanat gündelik yaşamın bir parçası yapılması gerektiğini bunun formülünün ise resmin sınırlarının, onu yüzeylerde fresklerle veya seramiğe ya da vitray çalışmalarına dönüştürerek genişletilmesiyle olabileceğini belirtir (Erol, 1967, 2).

Konut ölçeğinde de dönemin uluslararası dilinin yaygın biçimde kullanıldığı örnekler incelenirse, sanatın benzer formlarda mekana dahil olduğu gözlemlenebilir. Bu eserler kimi zaman mekan tanımlayıcı özelliklere sahip olurken kimi zaman kullanıcıya farklı deneyimler sunan yine mekanın olmazsa olmaz öğelerine dönüşmektedir. Projelerine sanat eserini dahil eden dönemin mimarlarından Abdurrahman Hancı sanat eserlerini tasarımın bir bileşeni olarak görmekte ve böyle bir kolektif çalışmada mimarın sorumluluğunu vurgulamaktadır. Sanat eserinin görünümünün sanatçı ve mimar arasındaki uzlaşma ile belirlenmesi gerektiğini düşünse de sanat eserinin kesin pozisyonunun rehber rolündeki mimar tarafından belirlenmesi gerektiğini belirtir (Hancı, 2008, 31, 34).

Hancı'nın mekanlara dahil ettiği eser de aslında bu yaklaşımın izlerini taşımaktadır. Sami Kamhi yalı (1986) projesinde Neşet Günay'ın tasarımı olan vitray ya da Jak Kamhi yalısında (1979) giriş mekanında yer alan Oya Koçan imzalı seramik çalışma, mekanların bütünleşik birer parçaları halindedir. Bu tutum, öte yandan, modern mimarlığın eleştirilen, insancılıktan uzak salt rasyonel bir tavır ile tasarımı ele alma tutumuna yönelik bir yanıt niteliğinde, yerel olanın ulusal olan ile uzlaştırılması çabaları dahilindedir. Hancı'nın yapıya sanat eserlerini entegre etmesi dönemin işlevsellik tartışmalarının merkezini oluşturan insancıl mekanlar yaratma düşüncesi ile de örtüşür.

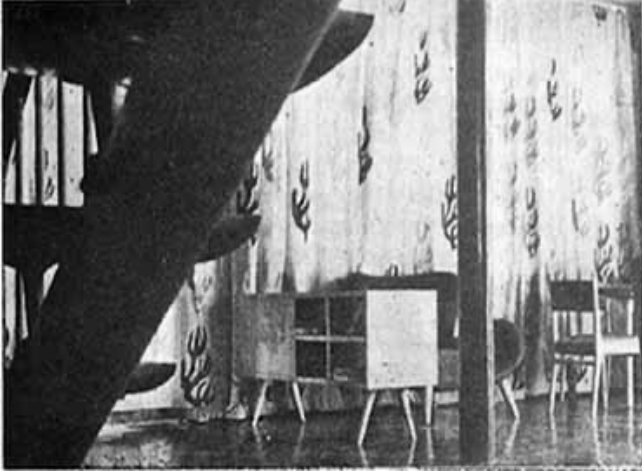
Bu konu ile ilgili olarak Hancı, mekanı daha insancıl bir ortama dönüştürmek için sanat eserinin gerekliliğini vurgulamıştır (Hancı 2008, 31). Bir yapıda sanat eserinin rolünü işlevsellik bağlamında tartışmakta ve o olmadan projenin tamamlanamayacağı, mimari tasarımın vazgeçilmez bir bileşeni olarak kabul etmektedir (Hancı 2008, 34).



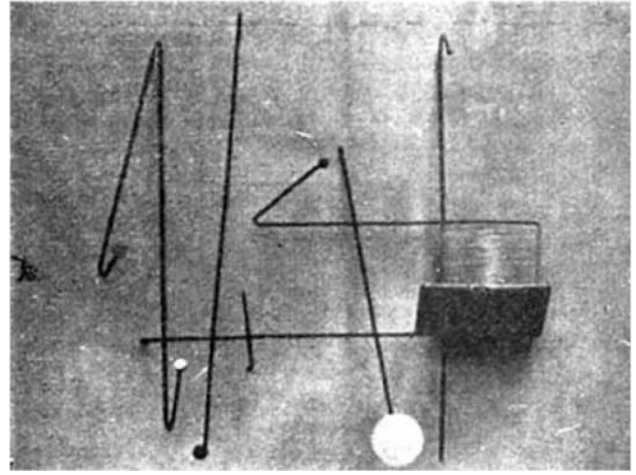
Fotoğraf 1 ve 2 - Rifat Yalman Evi, 1951. Kaynak: Hancı, Abdurrahman, Cansever, Turgut. 1952. "Rifat Yalman Evi." *Arkitekt*, no 249-250-251-252:107-108.

Hancı'nın ve Cansever'in Büyükkada'da tasarladığı Rifat Yalman evi (1951) bu anlamda öne çıkan işlerden bir tanesidir. Mekanı tüm bileşenleri ile düşünürken yine sanatçı ile işbirliği yaparak gündelik kullanım

nesneleri üzerinden sanatı mekana dahil etme yaklaşımı söz konusu olmuştur. Bütünsel tasarımın bir parçası olan Bedri Rahmi Eyüboğlu tasarımı perde veya aynı konutun giriş mekanında yer alan portmanto, yerel referansları da içeren kompozisyonuyla sadece düşeyde mekana katkı koyan bir sanat nesnesi olmasının ötesinde Türk mimarların içine düştüğü yerel-ulusal ikileminden bir çıkış yolu da sunmaktadır.



Fotoğraf 3. Rifat Yalman Evi, 1951, B. R. Eyüboğlu, Perde detayı. Kaynak: Hancı, Abdurrahman, Cansever, Turgut. 1952. Rifat Yalman Evi." *Arkitekt*, no 249-250-251-252:109



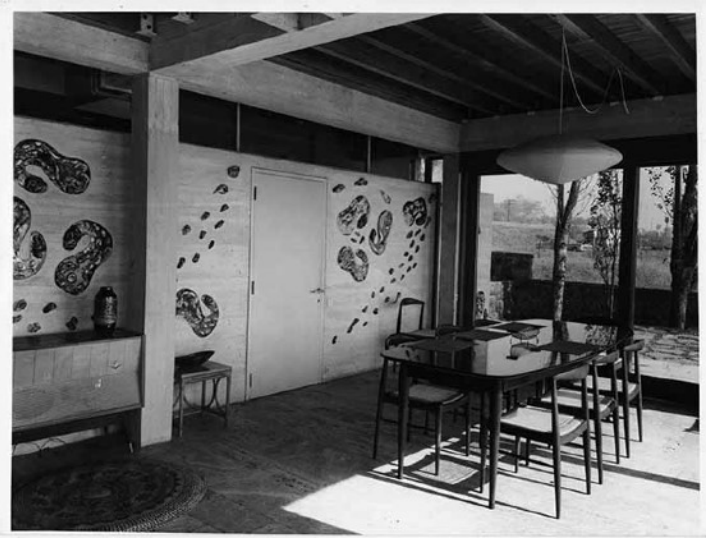
Fotoğraf 4. İlhan Koman'ın tasarımı Port-Manto. Kaynak: Anonim. 1955. "İki Alman Sanatkarının Sergisi." *Arkitekt*, no 281: 119

Bu tutum, Türk Grup Espas'ın çalışmalarını, "sentezi" mekana sanat eserlerinin yerleştirilmesi eyleminden daha fazlası olduğu biçiminde tarif ettikleri eleştirel fikirlerini akla getirir. Bu bağlamda, temel düşünce, mekânsal üretimde en baştan bir birliktelik içinde çalışma ve her iki disiplinin katkısının eş zamanlı olmasıdır (Bara, 1955, 24). Hem plastik hem de işlevsel endişeleri yerine getirerek tasarlanan bütünsel bir plastik çalışmayı savunmuşlardır (Bara, 1955, 24). Mimari mekan ile bir uyum olması gerektiğinin önemi belirtilirken yapılacak işlerin işlevsel endişeler uğruna plastisitelerinden ödün vermemeleri gerektiği de aktarılır (Jacobson, Leger ve Koman 1955, 152). Buna bir örnek, işlevsel heykel olarak adlandırılan İlhan Koman'ın tasarımı Port-Manto verilebilir.

Dönemin modern mimarlığa yönelik eleştirilerinde, işlevsel yaklaşım dışında, pürist eğilimi terk ederek, yeniden bir ele alış ile insancıl duyguları ifade edecek olan farklı tutumlara geçiş yapılmasından söz edilmiştir (Joedicke 1964, 3). Nowicki, bu tip bir arayışın fresk, mozaik, seramik biçiminde sanat eserlerini dahil ederek bir çözüm bulacağını altını çizer ve bu öğelerin modern mimarlığın serbest plan düzenlemesiyle mükemmel bir uyum yakalayacağını belirtir (Nowicki 1956, 409). Rıfat Yalman evinin de bu argümanı doğrular biçimde yaşama alanı serbest bir plana ve evrensel formları barındıran bir düzenlemeye sahip olduğu görülmektedir.



Fotoğraf 5. Adnan Kunt villası, 1964.
Kaynak: SALT Araştırma, Gönül İzgi arşivi, TUIAKH008



Fotoğraf 6. Adnan Kunt villası, 1964.
Kaynak: SALT Araştırma, Gönül İzgi arşivi, TUIAKH013

Adnan Kunt yalısında (Utarit İzgi, Asım Mutlu, Esad Suher, 1964) Füreyâ Koral imzalı seramik pano duvar da benzer şekilde bu görüşü destekler niteliktedir (Foto 5, Foto 6). Modern mimarlıkla birlikte duvar, mekânsal anlamda farklı roller üstlenebilir hale gelmiş ve salt taşıyıcılık özelliğinden sıyrılıp iç dış ikiliğini ortadan kaldıran ve mekanda sürekliliği sağlayan öğelerden biri olmuştur. Bu konutta da yaşama mekânının, farklı işlevleri bir arada barındıran bir alan olarak tasarlanmış ve bu serbestlik içinde söz konusu duvar, yemek yeme alanını tanımlayan

bir öge olarak başlayıp dışarıya doğru ilerleyerek dışarıda binanın terasının sınırını tanımlayan bir öge haline gelmiştir. Yapının mimarlarından Utarit İzgi seramik panellerin tasarıma dahil edilmesinin, konumlandırılmış modernizmle örtüşecek biçimde, çağdaş mekandaki yeni bir yorumu olmasının yanında çini çalışmaları geleneğinin bir devamı olduğunu da ileri sürmektedir (İzgi 1999, 110). Eserin yaratıcısı Füreyâ Koral da bulunduğu coğrafyaya referansla, çalışmalarında Batı tarzında resim ile Anadolu geleneğini birleştirerek soyut olana yöneldiğini; işlerindeki en temel etkilerden bir tanesinin de Hitit uygarlığı olduğunu ifade etmiştir (Koral 1982, 4).



Foto.7. Adnan Kunt villası, 1964, kaynak: SALT Araştırma, Gönül İzgi arşivi, TUIAKH015

Temelde, geniş bir seyirci kitlesine hitap etmek için uluslararası anlamda özünün tanınabilir olmasından ötürü soyut yaklaşımın tercih edildiği yaygın biçimde kabul edilmektedir. Bu türden bir yaklaşımın aynı zamanda mimarlığın mekânsal karakteri ile daha fazla bütünleşme sağlayacağı öne sürülmektedir (Hitchcock 1948, 50). Benzer biçimde Fethi Arda, bu dönemlerde, soyut sanatın duvar panelleri için ideal olduğunu vurgulamış ve soyut sanatın “çağdaş mimarlığı tamamlamaya yardımcı olduğunu” belirtmiştir (Arda, 1970, 26).

Sonuçta, bu tavır geleneksel olana atıfla aslında yerel-ulusal ikileminin önüne geçen elverişli bir çözüm sunmaktadır. İşlevselciliğe karşı insancıl yaklaşımların arasındaki gerilim içinde, sanat çalışmalarında gele-

neksel referansların kullanımı, aidiyet duygusu özelinde geçmişe dair ortak bir bağa işaret ederek toplum ile ilişki kurma potansiyeli nedeniyle bir arabulucu rolü de üstlenmiştir. Bu nedenle, konuya konut ölçeğinde bir perspektif sunarken temelde gündelik yaşamın ana mekanlarından biri olduğu için konuyu kamusal yönü açısından da incelemek önemlidir.

Kamusal Anlam

İşlevsel bir değer sağlama düşüncesinin ötesinde sanat eserlerini bir yapıya dahil etme yaklaşımı, hem mimarlık hem de sanat açısından kamusalılığı sağlama olarak sanat eserlerini halkın gözünün önünde bir sergi nesnesi haline getirebilecektir. 1960'lar boyunca Türkiye'de mimarlık ortamında süregelen tartışmalar mimarlık ve toplum arasındaki diyalogun da güçlenmesi gerektiği üzerine odaklanmıştır. Peki sanat-mimarlık birlikteliği bu türden toplumsal bir bağlılığı nasıl gerçekleştirebilir? Görünen o ki mimarlık ve toplum arasındaki uzlaşmanın mimarlar tarafından önerilen çözümü, sanat çevrelerinin toplum ile yakın bağlar kurma istekleri ile örtüşmüştür. Bu ortak hedef, mimarlığı, sanat ve toplum arasında bir arabulucu rolüne getirmiştir.

Şadi Çalık resim-heykel-mimarlık sentezi üzerine yapılan bir röportajında bu yaklaşımın insanların ihtiyaçları ile bağlantılı olduğu söyler; bu da sanatın yaşam alanlarına dahil edilmesi sonucunu doğurur (Çalık 1956). Çalık'ın görüşüne göre mimarlığın bütünleşmiş bir parçası olduğunda resim artık tuvale ihtiyaç duymaz ve heykel sadece bağımsız bir nesne olmak durumunda kalmaz (Çalık 1956). "Mimaride Resmin Yeri" başlıklı yazısında Ertuğrul Kalmık, basitçe, eğer ana hedef toplumun estetik beğenisini yükseltmek ise sanat eserlerinin her yerde sergilenmesinin kolaylaştırılmasının bir çözüm olduğuna değinir (Kalmık 1944, 2). Bu nokta, sanat eserlerinin, sıradan insanların gündelik rutinlerini gerçekleştirirken onlarla rastlantısal olarak karşı karşıya gelecekleri kamusal alanlara dahil edilmesi düşüncesini ortaya koyar. Bu doğrultuda, sanat eserlerinin gündelik yaşamın olmazsa olmazları haline geleceği söylene-

bilir. Kalmık'ın deyişiyile, "Sanat eseri mezarı olan müzeye girmeden evvel tabii hayatını yaşaması lazımdır." (Kalmık 1944, 9) Bu anlamda mimarlığın görevi, resim sanatı ve toplum arasındaki bağ olarak açık bir biçimde ortaya koyulur. Ana endişe sanata alıştırma olduğundan, bu durum ancak gündelik yaşama dahil olmaları ile çözülebilecektir. Bu noktada rolü, bu durum için bir çözüm sağlayıcı şekilde tanımlandığı yerde mimarın anlayışı önem kazanmaktadır.

Sanat eseri bir yapıya yerleştirilirken, onu bilinçli olarak kamusal incelemeye maruz bırakacak temelde, iki yöntem tanımlanabilir. İlki bir obje gibi dış cepheye, gelen ziyaretçileri karşılayacak biçimde giriş hollelerinde veya yaşam alanına yerleştirilmesidir. Diğer biçim ise mekanı tanımlama veya kullanım nesnelere dönüşme açısından mimarının bir ögesi gibi işlerlik kazanmasıdır. Bu yaklaşım ise önsel bir kararın, bir sanatçı ile işbirliğinin sonucu olduğunu düşündürür.

Özellikle konut ölçeğinde gözlemlendiğinde, eserlerin kamusal olan ile özel olanın arasında bir eşikte (*threshold*) konumlandırıldığı dikkati çekmektedir. Bu bölge toplum ve sanat arasındaki arabuluculuk rolünün yani kamusal bir yan anlamın varlığını hissettirmenin de ötesinde kamusal olandan mahrem olana geçişi farklılaştıran ve onu vurgulayan bir anlamı da barındırır. Kullanıcının veya sokaktan geçenlerin hareketine eşlik etmekten bir adım ötede, söz konusu eşikte kullanıcıların hareketlerini yönlendiren, insancılaştıran, duyguları uyaran ve elle tutulabilen farklı bir deneyim sunan elemanlar haline bürünmektedirler.

Erken örneklerden biri Sadıklar Apartmanı'nda Mazhar Resmor'un gemi kompozisyonlu vitray çalışmasında görülebilir (Arkitekt no 233-234-235-236, 1951). Bir apartman yapısında giriş holünde yer alması tüm kullanıcıları kapsayan ve tümünün belleğinde yer ederek aidiyet duygusunu da tetikleyen bir etkiyi barındırır (foto 8). Eşik, farklı iki alanı birbirine bağlayan ve ayıran, muğlak ve nötrleştirici bir mekanı temsil eden bir bölge olarak tanımlanır (Van Gennep'ten aktaran Rosseli, 54).

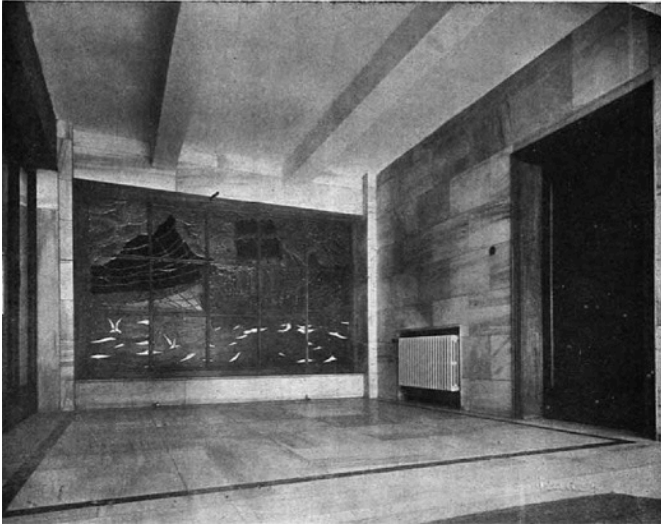


Foto.8. Sadıklar Apartmanı. Kaynak: Anonim. 1951. "Sadıklar Apartmanı." *Arkitekt*, no 233-234-235-236:97.



Foto.9. Adnan Kunt villası, 1964. Kaynak: SALT Araştırma, Gönül İzgi arşivi, TUIAKH014

Bu noktada hol de sadece bir giriş mekanı olarak değil aslında kamusal dünyadan mahrem dünyaya geçişi hem kontrol etmek hem de kolaylaştırmak için koruyucu ve nötrleştirici bir bölge olarak ifade edilir (Rosselin, 55). Giriş holüne yüklenen bu anlam çerçevesinde, geçişi hem kolaylaştıran hem de vurgulayan bir eleman olarak sanat eserinin de bu eşik kavramını pekiştirebileceği varsayılabılır.

Rölyef veya duvar resmi formunda binanın cephesinde yer alıyorsa kullanıcı ve yoldan geçenler tarafından fark edilmesi ve bu sayede toplum ile yapıyı birbirine bağlayan bir sembol olarak aralarındaki ilişkiyi sağlaması beklenir. Adnan Kunt evinde söz edilen pano da iç-dış ikiliğini kıran yapısı ile hem yapının kamusal yüzü ile ilişki kurup hem de içeride yaşam alanında devam ederken eşik kavramının farklı biçimdeki bir somutlaşması olarak ortaya çıktığı da düşünülebilir (foto 9). Kamusal ile özel olanın arasındaki sınırı belirsiz kılar, yumuşatır ama bir o kadar da bulunduğu mekanı işaret eder. Gencay Kasapçı'nın seramik panolara dair belirttiği özelliğe uygun olarak, gün içinde değişen ışık etkisi ile mekanı sürekli olarak dönüştürür (Yavuz, 2014).

Sanatçı açısından bakıldığında bu türden işlerde tamamen özgür olmadıkları ve mimari projenin yok sayılamayacağı bir yaratım sürecinin, mekânsal parametrelere ilişkin olarak tanımlanması gerektiği de belirtilir. Bu parametreler; mekandaki rengi, ışık kaynağını, dolaşım hattını, hacmin boyutlarını ve algılama mesafesini içerir (Yavuz 2013). Özellikle bu örnekte eserin ışığı iyi alabilecek bir noktaya konumlanması, algılama mesafesi için mekanın organizasyonu ve uygulanan birimlerin boyutları, bulunduğu mekana ilişkin parametrelerin dikkate alınıp tasarlandığının bir göstergesidir.



Foto.10. Feneryolu Haluk Şaman villası, şömine detay, 1959, Füreyâ Koral.
Kaynak: SALT Araştırma, Gönül İzgi arşivi, TUIHSH001

Diğer örnekler, Haluk Şaman evinde yaşam alanında yer alan Füreyâ Koral'a ait şömine veya Hancı'nın tasarladığı Rifat Yalman evindeki Eyüboğlu'nun tasarımı olan portmanto gibi çalışmalar da yine konutta kamusal olandan mahrem olana geçişte eşik kavramı bağlamında değerlendirilebilir (foto 10). Yaşam alanına entegre olan bu tip eserlerin, kullanıcının üzerinde pozitif bir izlenim yaratan veya konfor, keyif gibi duyguları açığa çıkaran estetik etkileri ise izleyicinin hareketi ve onun mekanı algılaması ile ilişkilidir.

Örneğin, günün farklı saatlerinde içeri dolan güneş veya kullanıcıların mekandaki hareketleri ile oluşan ışık ve gölge etkisi gibi.

Sonuç

Sonuç olarak, sanat eserini mekanın parçası olacak şekilde entegre etme isteği mimarın modernizmi bireysel yorumlama şekli haline gelmektedir. Sanatla kurulan planlı ilişki, işbirliği (*collaboration*), modernizmi içselleştirmede ve ona yeni bir retorik kazandırmada tatmin edici ve rasyonel bir yol olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu diyalog, aslında iki tarafın da yarar sağladığı, bazen işlevsel bazen ise tamamen görsel veya sembolik anlamda, karşılıklı bir ilişki olmuştur. Tanıdık biçimleri, yerel referansları barındıran çalışmalar modern konut mekanını insancılaştırma rolünü üstlenmiştir. Konutun yaşam alanında veya kullanıcıları karşılayan noktalarda eserlerin konumlandırılması ise mimarlığın sanat ve toplum arasındaki arabuluculuk rolüne işaret etmektedir. Uygun bir dönemde ve ortamda mimarlık bağlamına yerleşen bu diyalog eğer işbirliği şeklindeyse, konut yapılarında “mekansal bir koleksiyona” [iv] dönüşerek modernizmin yerel bir diyalektiğini yaratma ve kamusal bir anlam oluşturma potansiyelini taşımıştır.

Kaynaklar

- Arda, Fethi.1970. "Duvar, Mimar, Ressam ve Renk Sorunu." *Yapı ve İmar İşleri Haber Bülteni*, no 56: 23-27.
- Arda, Fethi. 1976. "Mimarlık ve Plastik Sanatlar". *Bayındırlık İşleri Dergisi*, no 44: 50-54.
- Bara, Hadi. 1955. "Plastik Sanatlar Sentezi." *Arkitekt*, no 279: 21, 24.
- Çalık, Şadi.1956. "Resim-Heykel-Mimari Sentezi Üzerine." *Esi*, no 2.
- Çalık, Siren. 2004. *Şadi Çalık*. İstanbul: İş Bankası.
- Erol, Turan. 1967. "II. Kalkınma Planı ve Kültür İşleri (II)." *Ulus*, 5 Eylül, 1967.
- Eyüboğlu, Bedri Rahmi. 1943. "Yapı ve Resim." *Ülkü*, no 49: 1-3.
- Eyüboğlu, Bedri Rahmi. 1956. "Pazartesi Konuşmaları: 4 Kardeş." *Cumhuriyet*, 13 Şubat, 1956.
- Eyüboğlu, Bedri Rahmi. 1952. "Mozaik Hakkında." *Cumhuriyet*, 13 Mart, 1952.
- Gebhard, David.1961. "Yirminci Yüzyıl Resim ve Yapı Sanatları Arasındaki Birlik." *Mimarlık ve Sanat*, no 1: 9-13
- Goldhagen, Sarah W. 2000. "Coda: Reconceptualizing the Modern." *Anxious Modernisms: Experimentation in Postwar Architectural Culture*, Haz. Sarah Williams Goldhagen ve Rejean Legault. Montreal: Canadian Centre for Architecture, Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Hancı, Abdurrahman. 2008. *Abdurrahman Hancı Yapılar/Projeler 1945-2000*. İstanbul: Literatür.
- Hitchcock, Henry Russell.1948. *Painting Toward Architecture*. New York: Duell, Sloan and Pearce.
- Izgi, Utarit. 1999. *Mimarlıkta Süreç, Kavramlar-İlişkiler*. İstanbul: YEM Yayınları.
- Jacobsen, Arne, Leger, Fernand ve Koman, İlhan. "Plastik Sanatlar Sentezi." *Arkitekt*, no 282.
- Joedicke, Jürgen. 1964. "Modern Mimarinin Bugünkü Durumu." *Mimarlık*, no 7: 3-4.
- Kalmık, Ercüment.1944. "Mimaride Resmin Yeri." *Mimarlık*, no 6: 2-3, 9.
- Koral, Füreya. 1982. "Füreya Koral Sanatını Anlatıyor." *Yeni Boyut*, no 6.

Nowicki, Matthew. 1956. "Composition in Modern Architecture." *Roots of Contemporary American Architecture*. Haz. Lewis Mumford, 404-410. İlk baskı 1952. New York: Reinhold.

Rechter ve Zarhy. 1966. "Mimarlık ve Şehirciliğin Sorunları." Çev. Atilla Yücel, *Mimarlık*, no 28:5-18.

Rosselin, Celine. 2006. "The Ins and Outs of the Hall: A Parisian Example". *At Home: Anthropology of Domestic Space (Space, Place and Society)*. Haz. Irene Cierraad, 53-59. New York: Syracuse University Press.

Şahinler, Orhan. 1965. "Mimari Biçim ve Çevre Üzerine Düşünceler." *Mimarlık*, no 17: 21-22.

Yavuz, Ezgi 2014, Röp. Gencay Kasapçı.

Yavuz, Ezgi. 2013. Röp. Beril Anılanmert.

Fotoğraf listesi

Foto.1. Rifat Yalman Evi, 1951. Kaynak: Hancı, Abdurrahman, Cansever, Turgut. 1952. "Rifat Yalman Evi." *Arkitekt*, no 249-250-251-252:107

Foto.2. Rifat Yalman Evi, 1951. Kaynak: Hancı, Abdurrahman, Cansever, Turgut. 1952. "Rifat Yalman Evi." *Arkitekt*, no 249-250-251-252:108

Foto.3. Rifat Yalman Evi, 1951, B. R. Eyüpoğlu, Perde detayı. Kaynak: Hancı, Abdurrahman, Cansever, Turgut. 1952. Rifat Yalman Evi." *Arkitekt*, no 249-250-251-252:109

Foto.4. İlhan Koman'ın tasarımı Port-Manto. Kaynak: Anonim. 1955. "İki Alman Sanatkarının Sergisi." *Arkitekt*, no 281: 119

Foto.5. Adnan Kunt villası, 1964. Kaynak: SALT Araştırma, Gönül İzgi arşivi, TUIAKH008

Foto.6. Adnan Kunt villası, 1964. Kaynak: SALT Araştırma, Gönül İzgi arşivi, TUIAKH013

Foto.7. Adnan Kunt villası, 1964, kaynak: SALT Araştırma, Gönül İzgi arşivi, TUIAKH015

Foto.8. Sadıklar Apartmanı. Kaynak: Anonim. 1951. "Sadıklar Apartmanı." *Arkitekt*, no 233-234-235-236:97.

Foto.9. Adnan Kunt villası, 1964. Kaynak: SALT Araştırma, Gönül İzgi arşivi, TUIAKH014

Foto.10. Feneryolu Haluk Şaman villası, şömine detay, 1959, Füreya Koral. Kaynak: SALT Araştırma, Gönül İzgi arşivi, TUIHSH001

Notlar

[i] *Kare Metal*'in kurucuları İlhan Koman, Şadi Çalık, Sadi Öziş ve Mazhar Süleymangil 1953'te ilk işlerini üretmeye başlamışlarsa da ancak İstanbul Şişli'deki stüdyolarını 1955'te açmalarından sonra bu ismi kullanmışlardır. Paris'te kurulan *Group Espace*'ın bir şubesi olan *Türk Grup Espas* Hadi Bara, İlhan Koman ve Tarık Carım tarafından 1953'te kurulmuş ve daha sonra gruba Sadi Öziş de katılmıştır. Grup resmi olarak kuruluşlarını 1955'te yayınlanan bir bildiri ile duyurmuştur.

[ii] Bu konuya ilişkin etkili pek çok metnin sanatçılar tarafından - özellikle de en çok Bedri Rahmi Eyüboğlu ve Fethi Arda tarafından - yazıldığı da belirtilmesi önemlidir.

[iii] İnsancılık konusu üzerine Fransız dergisi *L'Architecture d'Aujourd'hui* 119. sayısında 1965 yılının mimarlık ve şehircilik açısından devrim olup olmayacağına sorgulandığı bir tartışma açmıştır. Bu anlamda, mimarlar belirli soruları yanıtlamışlardır. *Mimarlık* dergisi de bu tartışmanın bir çevirisini sunmuştur. Rechter ve Zarhy mimarlık eğitiminin insancıl konularla ilişkili bilgiyi de kapsamaya gerektiği biçiminde niteliğini özetlemişlerdir. Dahası, Le Corbusier'in bir açıklamasıyla kendi savlarını desteklemişlerdir: "Mimarlık bir meslek değil, fakat bir düşünce halidir." (Rechter ve Zarhy 1966, 9).

[iv] Bu ifade, Siren Çalık'ın kitabında değindiği biçimiyle Andre Bloc'a aittir (Çalık 2004, 37).



KARİKATÜRLERDE KONUT TEMSİLİ: 1950-1970

MELTEM ÇETİNEL

Türkiye'nin konut tarihine, farklı disiplinler, zaman aralıkları veya temalar üzerinden odaklanan çok sayıda çalışma vardır. Bu çalışmaların bazılarının açıklayıcı ve bilgilendirici bir tonu olmakla beraber bazıları da çeşitli medya araçlarında konutun temsili ile ilgilenir. Söz konusu temsil meselesi bu çalışmanın da odak noktasıdır. Konut imgeleri, temsil yoluyla ve farklı medya araçları ile dünyayı dolaşma şansına sahiptir. Modern dünyada konutların medyadaki temsili ve yayılma potansiyeli, yeni konutların üretimi ve tanıtılması yoluyla yeni yaşam tarzının yayılmasına yardımcı olmaktadır. Bu çalışmada, 20. yüzyılın ortasında yeni konutların halka nasıl sunulduğu ve halkın da yeni konut tiplerini, üretimini ve beraberinde öngörülen yeni yaşam tarzını nasıl değerlendirdiği, mizah dergilerinden ve gazetelerden derlenen karikatürler aracılığıyla analiz edilmektedir. Profesyonel olmayan popüler medya araçlarının parçası olan karikatür, eleştiri ve yorum da barındırdığından dolayı mimarlık tarihi yazımına katkıda bulunabilir. Yönetici sınıftan bağımsız ve muhalefet eden bir karaktere sahip olduğundan, bu çalışmada incelenen modern konutun kamusal algısını ortaya koyma konusunda önemli potansiyele sahiptir. Karikatürü özel kılan, biçimsel özellikleri aracılığıyla bir kamu-

oyu yaratma potansiyelinin yanı sıra, hâlihazırdaki kamuoyunu hiciv sanatı üzerinden yansıtmıştır. Karikatür, mizah üretirken aynı zamanda toplumsal iktidar ilişkilerinin eleştirel bir değerlendirmesini de sunar. İncelediği konu ile doğrudan ilişkili olan ve dolayısıyla izleyici/halk tarafından gözlemlenebilecek mevcut sorunları veya eksiklikleri içeren bir çerçeve çizdiğinden, halka neyin sunulduğunu gözlemlemek için önemli bir belge haline gelir. Karikatürde temsil edilenlerin iki yüzü vardır: Temsil edilen toplumda ortak bir görüş oluşmasını sağlarken aynı zamanda toplumsal tepkinin temsili olarak da görülebilir. Bu nedenle, dönemin karikatürleri sadece yirminci yüzyılın ortasındaki konut mimarisini daha geniş bağlamlarda temsil etmekle kalmayıp aynı zamanda eleştirmektedirler. Dolayısıyla, bu karikatürler farklı bakış açılarından dönemin konut üretimi hakkında yeni anlatımlar üretebilmeyi sağlayacak tarih yazımı kaynaklarıdır. Bu çalışmada, Akbaba mizah dergisi ve Milliyet gazetesinden 1950-1970 yılları arasından derlenen karikatürler üzerinden, Türkiye konut tarihini okumak ve medya ile mimarlık arasındaki ilişkiyi karikatürler üzerinden yorumlamak hedeflenmektedir.

Türkiye'de mimarlık tarihi yazma eğilimi, ideolojik tartışmalar dolayısıyla kamu binalarına odaklanmaktadır. Bununla birlikte, konut, sosyopolitik analizler için de önemli bir temel teşkil etmektedir. Çünkü konut sadece binaların yapımı değil, aynı zamanda ev eşyalarıyla ilgili ekonomik aktiviteler de dahil olmak üzere, üretim ve tüketim faaliyetleri yoluyla ekonomik koşullarla doğrudan ilgilidir. Bu nedenle, sadece mekânsal dönüşüm değil, aynı zamanda sosyal dönüşüm de konut analizi için dikkate alınmalıdır. Barınma aracı olarak konut, sosyo-ekonomik ve politik özelliklerin, dönemin ve bölgenin kültürel değerlerinin bir ürünüdür (Balamir 1994, 29).

Yukarıda da belirtildiği gibi, konut üzerine yapılacak çalışmalarda yalnızca mekânsal değil, sosyal dönüşümü de göz önünde bulundurmak gerekir. Bunun için de mimarlık tarihi yazımında yaygın olarak kullanılan

profesyonel belgelerin ötesine geçerek yeni kaynaklar ele alınmalıdır. Bu ihtiyaçtan yola çıkan bu çalışmada ise, 20. yüzyılın ortasında, yeni konutların halka nasıl sunulduğu ve halkın da yeni konut tiplerini, üretimini ve beraberinde gelen yeni yaşam tarzını nasıl değerlendirdiği, mizah dergilerinden ve gazetelerden derlenen karikatürler aracılığıyla analiz edilmektedir. Profesyonel olmayan popüler medya araçlarının parçası olan karikatür, eleştiri ve yorum da barındırdığından dolayı mimarlık tarihi yazımına katkıda bulunabilir.

Türkiye’de Konut: 1950-1970

Türkiye II. Dünya Savaşı'nın dışında kalmış olsa bile, süreçten ve sonuçlarından güçlü bir şekilde etkilenmiş, ekonomik kriz ve durgunlukla karşı karşıya kalmıştır. Bu da, 1939'dan sonra konut üretimindeki düşüş ve mevcut konut sorununda artışa yol açmıştır (Sey 1998, 279). Cumhuriyet döneminden sonra, rejimin kökten değiştiği, çok partili sisteme geçildiği 1950'ler ise, II. Dünya Savaşı'ndan sonra ikinci siyasi eşiktir. Bu dönüşümün kendisi çeşitli sonuçlar doğurmuş ve mimarlık pratiği de siyasi değişimlerden etkilenen alanlardan biri olmuştur.

Bu dönemde, İstanbul, Ankara ve İzmir gibi büyük şehirlere göç hızlanmış ve nüfus artışından dolayı büyük bir konut açığı ortaya çıkmıştır. Hızlı konut üretiminin bir sonucu olarak, 1950'lerden sonraki on yıllar, şehirlerin geleneksel dokusunun dönüşümüne tanık olmuştur. Özellikle 1965 Kat Mülkiyeti Yasası'ndan sonra, özel girişimciler, yani müteahhitler, genellikle tarihi ahşap evleri yıkarak yap-sat yöntemiyle daireler yapmışlardır (Görgülü 2017, 171). Söz konusu Kat Mülkiyeti Yasası, yalnızca tek evden apartman bloğuna veya tek birimden çok birimli konut türüne değil, aynı zamanda tekil mülkiyetten çoklu mülkiyete geçişi de işaret eder.

Yap-sat konut üretiminin yanı sıra, şehirlerin etrafındaki gecekondu yerleşimleri bireysel çözümler olarak ortaya çıkmıştır. Bu dönemden

sonra şehirlerde konut üretimi tam bir dönüşüm geçirmiş ve zaman içinde kentsel doku da, yoğun apartman blokları ve kent çeperlerine yerleşen gecekondu ile beraber değişime uğramıştır. Kentlerin sosyal yapısı da fiziksel dönüşüme paralel olarak değişmiştir. Küçük çekirdekli aile yeni sosyal yapı haline gelerek, modern konutu yeni yaşam alanı olarak idealize etmiştir (Sey 1998, 285).

Mimari özellikler açısından ise, dönemin konut tasarımlarının çoğu, süslenmemiş cepheleri, düz çatıları ve yatay pencereleriyle Le Corbusier'in beş prensibini anımsatmaktadır. Bu modern daireler, daha iyi yaşam standartları ve sosyal statü sağlamak için modernleşme, Batılılaşma, kentleşme ve kalkınma yolu olarak görülmektedir (Gürel 2009, 704). Çalışmanın ana konusu olan karikatürlerdeki konut temsili de dönemin apartman üretimindeki ortak mimari dil ve görsel ifade ele alınacaktır.

Alternatif Bir Kaynak Olarak Karikatürler

İnsan hayatının en önemli faaliyeti olarak tanımlanan iletişim, medya aracılığıyla gerçekleşmektedir. Yazılı, görsel veya işitsel araçlardan oluşan medya, bilgileri bireylere ve toplumlara iletir. Medyanın ortaya çıkması ve kurumsallaşması önemli bir eşiktir çünkü medya; toplumu tanımlayan, organize eden ve oluşturan çok önemli bir araçtır. Televizyon, radyo, gazete, dergi, film, kitap vb. yazılı, görsel ve işitsel araçlar içeren kitle iletişim araçlarının birey ve toplum ilişkileri üzerinde büyük etkisi vardır (Emre 2015, 7-10). Mimarlık da yalnızca fiziksel olarak yaratılmış bir biçimi değil, aynı zamanda söylemsel ve görsel anlayışı da içermektedir (Özkaya 2006, 183). Mimarlığın söylemsel ve görsel uygulamaları için medya, tüm profesyonel, resmi veya popüler araçlarıyla rol oynar ve mimari kültürü belgeleyerek ölümsüz kılar.

Medya ve mimarlık ilişkisi üzerine çalışan Colomina, mimarlığın ancak fotoğrafçılık, film, reklam, tanıtım, yayınlar vb. kitle iletişim araçlarının yeni mekanik ekipmanlarıyla entegre olarak modern olabileceğini

ifade etmektedir. Modern mimarlığın yalnızca mevcut malzemeler, teknikler ve popüler modern cepheler ile bir bina inşa etmek anlamına gelmediğinin de altını çizmektedir (Colomina 1994, 73).

Farklı medya alanları yeni anlatılar ve bakış açıları için önemli potansiyele sahiptir. Böylece medya aracılığıyla, bir mimari eser defalarca yeniden inşa edilebilir ve her dönemde medya ve mimarlık ilişkisinin zenginliğini gösterir. Mimarlık tarihi yazımında ise genellikle söz konusu yapılara, mimarlarına ve tasarımlarına dair profesyonel belgeler ana kaynak olarak kullanılmaktadır. Bu nedenle, mimarlık tarihinin genellikle binanın tasarımına ve mimarının onu nasıl tasarladığına odaklandığı görülmektedir. Bununla birlikte, çağdaş mimarlık tarihi, filmler, posterler, karikatürler, çizgi romanlar, çizgi filmler, kartpostallar vb. gibi tarih yazımını geliştirmek adına profesyonel mimari belgelerin ötesinde, kaynakların da ele alınmasını gerektirmektedir.

Karikatürler göz önüne alındığında, mevcut ve değişmekte olan yaşam tarzının gazete ve dergilerde sunulduğu ve böylece halka tanıtıldığı görülmektedir. Bu bilgiden yola çıkarak, mimarlık tarihi yazımı için bir başka kaynak da bu çalışmada tartışıldığı gibi bir popüler medya aracı olan karikatürler olabilir. Karikatürler genellikle konu ile doğrudan ilişkili olan ve halk tarafından gözlemlenebilecek mevcut sorunları veya eksiklikleri içeren bir içeriğe sahiptir. Bu nedenle, halka neyin temsil edildiğini gözlemlemek için önemli belgeler haline gelirler. Karikatüristler konularını toplumun içinden, toplumun gündeminden alırlar ve bu konuları, eleştiri ve hiciv katarak yine topluma iletirler. Böylece hem mevcut gündemi ele alırlar ve buna kendi eleştirilerini katarlar hem de kamuoyu oluşmasına dolaylı olarak katkı sağlarlar. Benzer şekilde, konut da doğası gereği her zaman toplumun ana konularından birisi olmuştur. Bu nedenle, konut konularının halka nasıl sunulduğunu anlamak için, özellikle toplumla daha ilgili olan popüler medya araçları son derece önemlidir. Tüm bunlar göz önünde bulundurulduğunda ise, 1950-1970

yılları arasındaki konutların, özellikle sayısı artarak toplumsal hayatın bir parçası haline gelen apartmanların nasıl temsil edildiğini ve toplum tarafından nasıl algılandığını karikatürler üzerinden okumak, mimarlık tarihinde yeni anlatılar yaratmak için yararlı olabilir.

“Karikatür” terimi, Latince’de “aşırı yükleme” anlamına gelen “cari-care” ve aynı zamanda İtalyan dilinde “karakter” anlamına gelen “carattere” kelimelerinden gelmektedir (Topuz 1986, 7). Karikatürler, karikatüristlerin okurlarıyla iletişim kurma aracıdır. Bir başka deyişle, Streicher’in de belirttiği gibi karikatür, kelimeler/altyazılar ile birleştirilen bir resim veya çizimdir (Streicher 1967, 431).

Karikatürler sadece mizah malzemesi değil, aynı zamanda sosyal güç ilişkilerinin eleştirel bir değerlendirmesidir. Karikatürleri herhangi bir sanat dalından farklı kılan, daha büyük bir kitleyi, yani sokaktaki insanları hedef almalarıdır. Wechsler, bu farkı şu sözlerle vurgulamaktadır; “karikatürler sanat ve yaşam arasındaki boşluğu azaltır.” Ayrıca, karikatürlerin herhangi bir sanat dalından çok daha fazla, içinde bulunduğu zaman dilimine bağlı olduğunun da altını çizmektedir (Wechsler 1983, 317-318). Karikatürler yaşadıkları çağa tanıklık etmektedir ve karikatürleri inceleyerek tarihi bir anlatım yaratmak mümkündür (Çeviker, Belge ve Kuyaş 2010, 281).

Türk karikatürlerinin tarihi, Osmanlı İmparatorluğu dönemine dayanmaktadır. Osmanlı döneminde karikatürler dergiler aracılığıyla halka sunulurken, Cumhuriyetin ilanından sonra günlük gazetelerde görülme-ye başlandı. Bu çalışmada, Akbaba dergisi ve Milliyet dönem karikatürlerini analiz etmek için seçilmiştir.

Karikatürlerde Konut: 1950-1970

İncelenen karikatürler ele alındığında; profesyonel dergilerdeki temsiller ile benzer mimari özellikler, gecekondulaşma, eski-yeni veya gece-

kondu-apartman karşılaştırması, arka plan olarak apartmanlar, konut ile ilgili yasal düzenlemeler ve kira-kiracı ilişkileri gibi gruplamalar yapmak mümkündür.

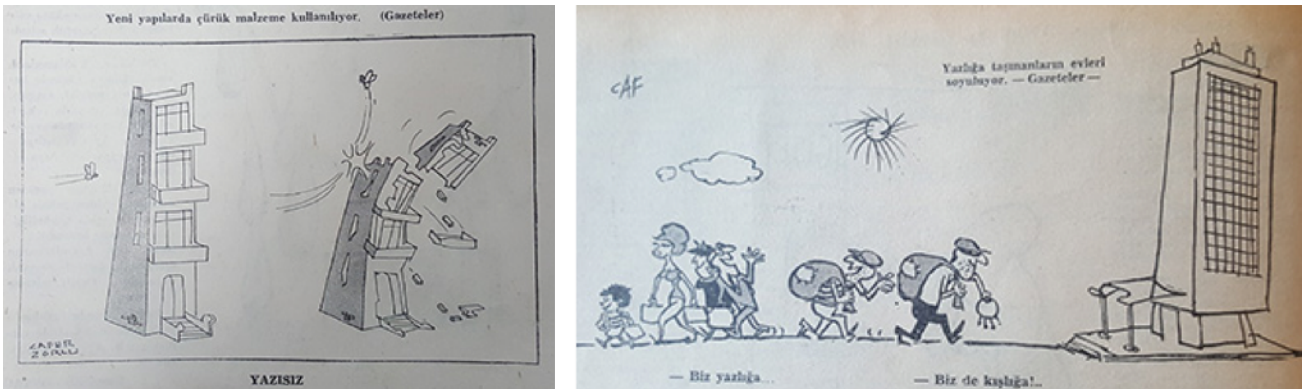
Dönemin ortak mimari dilini, profesyonel bir dergi olan Arkitekt üzerinden incelemek mümkündür ve buradaki temsilin yansıması, karikatürlerde yeniden okunabilir. Akbaba dergisinde 11.02.1960 tarihinde yayınlanan karikatüre bakıldığında (Resim 1, sol), bir apartmanın görüntüsü, dönemin ortak mimari özelliklerini yansıtmaktadır. Öncelikle, söz konusu apartman, zemin katın üst katlardan geriye çekilmesi ile yerden yükseltilmiş gibi bir görüntüye sahiptir ki bu, dönemin yaygın özelliklerindedir. İkinci olarak, net bir dikdörtgen prizma olarak tasarlanan kütlelerin düz çatı ile tamamlanması ve karikatürdeki metinde belirtilen su deposunun, mevcut prizmanın hatlarını kırarak daha organik bir görüntüye sahip olması, yine dönemin yaygın mimari uygulamalarını anımsatmaktadır.



Resim 1. Polat, Akbaba, 1960 (sol), Anonim, Akbaba, 1964 (sağ).

Yine Akbaba dergisinde 06.08.1964 (Resim 1 sağ) yılında yayınlanan bir başka karikatürü ele aldığımızda, adeta Le Corbusier'in 5 prensibini okumak mümkündür. Burada, bina pilotiler ile yerden yükseltilmiş, cephe yatay pencerelerle düzenlenmiş ve düz bir çatı ile tamamlanmıştır. Karikatürde görselleştirilen apartman imgesinin yanı sıra, karikatüre eşlik eden metinde ise, zengin olduğu sembolize edilen mal sahibi ya da müteahhit, 'Geçim zor birader, katlanıp gidiyoruz işte!' sözlerini dile getirmektedir. Karikatürist burada, hem kat yüksekliği ve kent içindeki sayısı artan apartmanlara vurgu yapmakta hem de gittikçe zenginleşen mal sahibi ve müteahhitlere kinaye yoluyla gönderme yapmaktadır. Aslında en basit haliyle analiz edildiğinde bile, söz konusu karikatürden sosyal, ekonomik ve mimari realitelere dair veriler elde etmenin mümkün olduğu görülmektedir.

Başka bir örnekte ise, düz çatı ile tamamlanmış cephede yatay pencereler aracılığıyla modern binaların belirgin özellikleri sunulmaktadır. Bu karikatürde, yeni apartman inşaatlarında inşaat kalitesinin olması gerektiği gibi olmadığı da 'Yeni yapılarda çürük malzeme kullanılıyor' cümlesi ile vurgulanmaktadır (Resim 2 sol). Öyle ki bir sineğin dokunmasıyla bile yıkılabilecek sağlamlıkta olduğu karikatürist tarafından ifade edilmektedir.



Resim 2: Zorlu, Akbaba, 1960a (sol), Zorlu, Akbaba, 1965a (sağ).

Akbaba dergisinde yayınlanan bir başka karikatüre (Resim 2 sağ) baktığımızda ise, sağ tarafta yerden yükseltilmiş, girişi geniş bir saçak ile

vurgulanan, düz çatıya sahip, cephesinde ızgara şeklinde pencere organizasyonu ile düşeyliği vurgulanan bir apartman temsil edilmektedir. Karikatürün geri kalanında ise, modern bir aile, apartmandan ikincil konutlarına, yani yazlıklarına giderken, iki hırsız da ters yönde apartmana doğru giderken görülmektedir. Bu karikatürde apartmanda gözlemlenen döneme dair mimari özelliklerin yanı sıra, 20.yüzyılın ortası itibariyle yaygınlaşmaya başlayan ikincil konutların varlığına da değinilmektedir.



Resim 3. Balçioğlu, Akbaba, 1961 (sol), Zorlu, Akbaba, 1965b (sağ).

Bir apartman dairesinde yaşayabilmek, 20. yüzyılın ortasında toplum için ortak bir rüyaydı; çünkü bir apartman dairesi sahibi olmak veya bir apartmanda kiracı olarak yaşamak, bir statü değişikliği anlamına geliyordu. Örneğin, 14.09.1961 tarihli karikatürde (Resim 3 sol), bir adam 'Spor Toto başladı!..' diye düşünürken, hayalinde para ve araba yanında yukarıda tasvir edilen modern bir apartman da hayal etmektedir. Bu 'apartman rüyasının' ardındaki neden, 16.06.1965 tarihli (Resim 3 sağ) başka bir karikatürde bulunabilir. Resim 6'da görülen karikatürde, parası olanların, yeni Kat Mülkiyeti Yasası'ndan yararlanarak gecekondu bölgelerinde yeni apartmanlar inşa edeceğini göstermektedir. Karikatürün sol karesinde 'Her mahallede bir milyoner' diyerek, gecekonduların arasında yükselen modern bir apartman tasvir edilmektedir. Karikatürün sağ karesinde ise 'Her milyonerde bir mahalle!' diyerek, hem Kat Mülkiyeti Yasası'ndan hem de gittikçe artan ekonomiye dayalı sınıfsal ayrımdan fay-

dalanan müteahhitlerin her geçen gün daha da zenginleştiği ifade edilmektedir. Öyle ki karikatürün üst kısmında ‘Kırk gecekondu sahibi olanlar var...’ diyerek bu durum vurgulanmaktadır. Böylece gecekondu/gelekenkel konut ve apartman/modern konut arasındaki fiziki, sosyal ve ekonomik farklılığın da altı çizilmektedir.



Resim 4. Zorlu, Akbaba, 1963 (sol), Beyner, Akbaba, 1964 (orta), Balcıoğlu, Akbaba, 1965 (sağ).

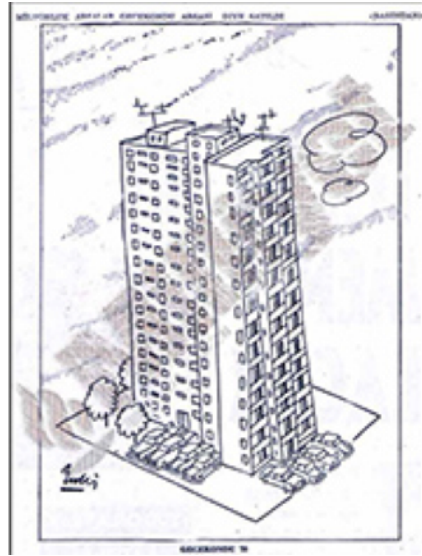
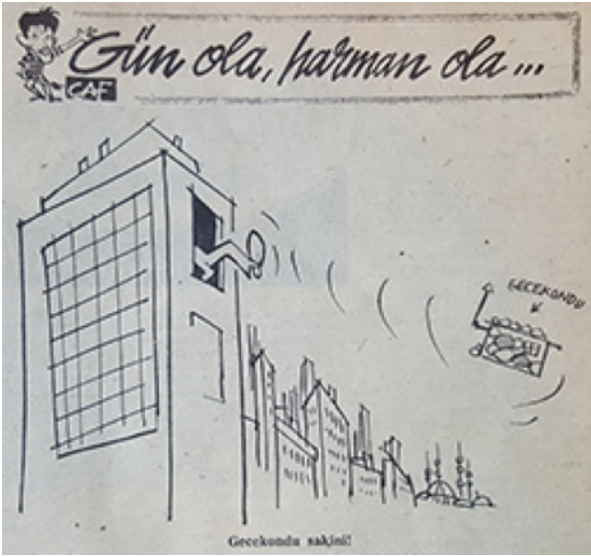
Resim 4’te görülen üç karikatürde, çok katlı apartman yapılarının geleneksel konut yapım yöntemleriyle üretilen gecekondular ile karşılaştırılarak tasvir edildiği görülmektedir. Bu ve bunlar gibi eski-yeni, geleneksel-modern, gecekondu-apartman gibi karşıt ifadelerin sıkça görülmesinin sebebi, 20. yüzyılın ortasında tam da bu karşıt durumun yaşanmakta olduğunun göstergesidir. Zira kentlerde, bir yandan artan konut ihtiyacına çözüm olarak bireyler gecekondular inşa etmekte; bir yandan da, gerek gecekondu bölgelerinde gerekse kentin başka bölgelerinde Kat

Mülkiyeti Kanunu'ndan faydalanan mal sahipleri ve müteahhitler apartmanlar inşa etmektedirler. Resim 4 soldaki karikatürde gecekonduların üst üste konulması ile çok katlı bir apartman görüntüsü yaratılmaktadır ve bu karikatürün altında, 'Bu mu? Kondular apartmanı!' diyerek Resim 6'da ifade edilen durum vurgulanmaktadır. Resim 4 ortadaki karikatürde ise yine gecekondular arasından yükselen bir apartman tasvir edilmektedir. Ancak bu karikatürde özellikle dikkat çekici olan altında yazan 'Ooo, maşallah, sizin mahallede de kalkınma başlamış!' sözleridir. Bu cümleden de anlaşılacağı üzere apartman inşa etmek veya bir apartmanda yaşamak kalkınmanın, gelişmenin göstergesi olarak görülmektedir. Resim 4 sağdaki karikatürde ise 'Ulan bu gündüzkonduyu kim dikti buraya?' diyerek, kent içinde sayısı giderek artan apartmanların artış hızına vurgu yapılmaktadır.

Özellikle Resim 3 sağ, Resim 4 ve Resim 5 soldaki gibi karşılaştırmalı karikatürlerde farklılıkları ortaya koymak için çeşitli semboller kullanılmaktadır. Öncelikle, gecekonduları veya geleneksel konutları ifade ederken kırma çatı ile tamamlanan ahşap bir tek katlı konut ifadesi kullanılmaktadır. Bu görsellerde genellikle hala soba kullanıldığını ifade eden bacalara da yer verilmektedir. Böylece, sadece dış görünüş ile ilgili değil, iç mekân konforu ile ilgili de bilgi edinmek ve bunu modern apartmanlardaki yaşantıyı ifade ederken kullanmak mümkündür. Bunun yanı sıra, apartman blokları, gerek çok katlı olmaları ile gerekse de gecekonduların her an yıkılacakmış gibi görüntülerinin aksine, keskin ve sert hatları ile anıtsal bir duruş sergilemektedir. Bu yöntemin, yukarıda da bahsedilen eski-yeni, geleneksel-modern, gecekondular-apartman karşıtlıklarının olduğu karikatürlerde kullanıldığı görülmektedir. Sonuç olarak, karikatürlerin sahip olduğu bu ortak ifadenin toplumun sahip olduğu ortak ifadeyi yansıttığını söylemek mümkündür.

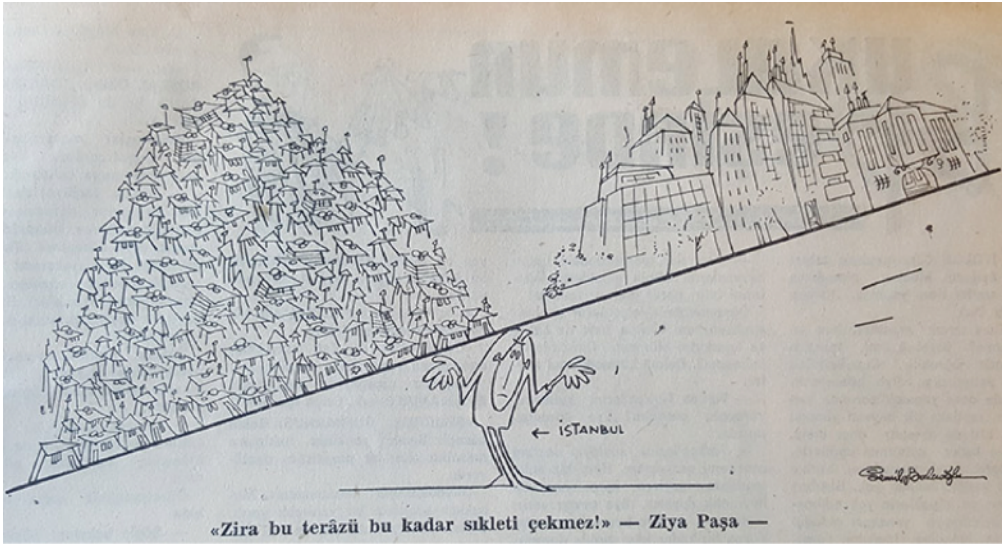
Diğer ilginç bir karikatür ise, gecekondularından modern yüksek katlı apartmanlara geçiş ile birlikte sosyal yaşamdaki ve statüdeki

değişimi yansıtmaktadır (Resim 5 sol). Bu karikatürde, apartmanda yaşamaya başlayan bir kişi, sosyal statüsündeki değişimi vurgulamak için bir apartmanın penceresinden bir gecekonduyu atar. Elbette ki bu durum aynı zamanda o bölgenin zamanında gecekonduların bulunduğu olduğunu ve daha sonra bu gecekonduların yerine apartmanların inşa edildiğini de göstermektedir. Milliyet gazetesinden bir başka karikatür ise (Resim 5 sağ), Kat Mülkiyeti Kanunu sonrasında ortaya çıkan arazi spekülasyonunu vurgulamakta ve 'Milyonluk arsalar gecekondulara satıldı' şeklinde basında çıkan bir habere gönderme yapmaktadır. Bu karikatür, yukarıda incelenen diğer karikatürlerin aksine, gecekonduların dönüşümünü değil, gecekonduların olmayan bölgelerde yaşanan rantı dayalı spekülasyonları vurgulamaktadır.



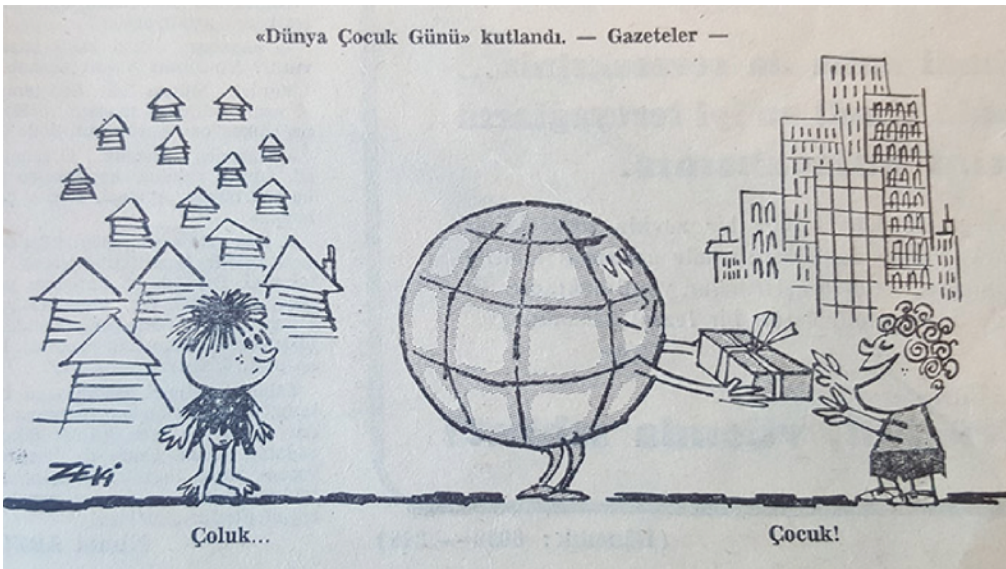
Resim 5. Zorlu, Akbaba, 1968a (sol), Beyner, Milliyet, 1970 (sağ).

Akbaba dergisinde yayınlanan bir başka karikatürde, İstanbul'u temsil eden bir adamın omzundaki terazinin bir tarafında gecekondular, bir tarafında da mimari özellikleri yukarıda betimlenen modern apartman yapıları görülmektedir (Resim 6). Karikatürün altında ise, 'Zira bu terazü bu kadar sıkleti çekmez!' sözleriyle iki tip konut üretiminde var olan orantısız artış ve hızlı kentleşmenin olumsuz sonuçlarının altı çizilmektedir.



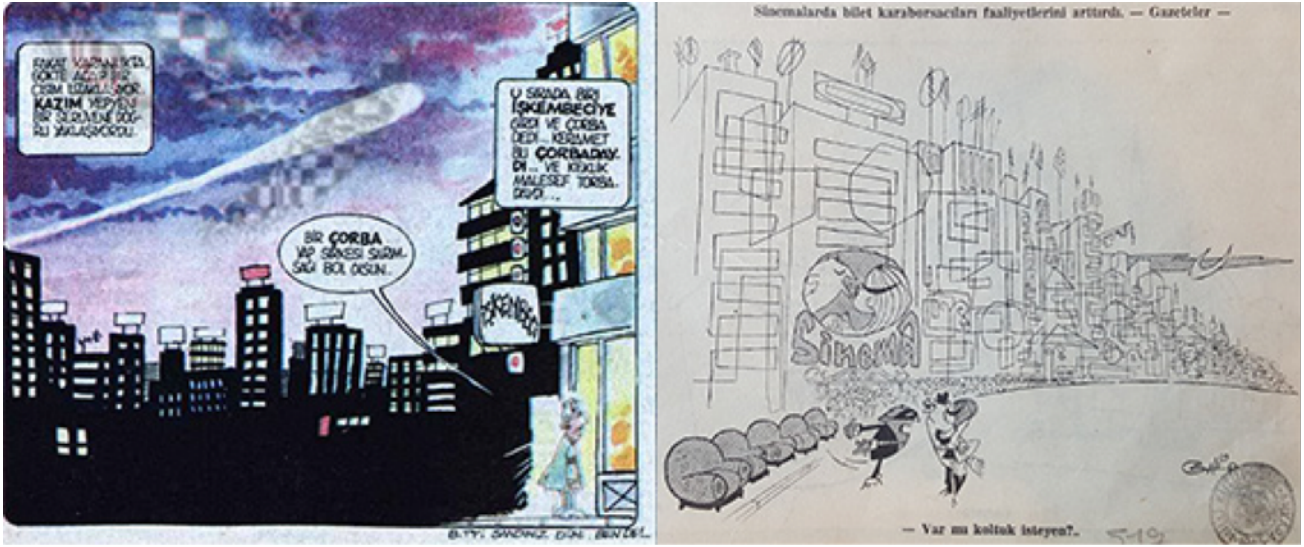
Resim 6.
Balçioğlu, Ak-
baba, 1966.

Akbaba'da yayınlanan bir başka karikatür, gazetelerde çıkan 'Dünya Çocuk Günü kutlandı' haberini yorumlamaktadır (Resim 7). Bu karikatürde Türkçe dilinde var olan 'Çoluk, Çocuk' ikilemesinden faydalanılmaktadır. Karikatürün sol tarafında eski, geleneksel, gecekondü tipi konut önünde duran fakir çocuk 'Çoluk' olarak; sağ tarafında ise, çok katlı modern apartmanların önünde duran zengin çocuk 'Çocuk' olarak tasvir edilmektedir. Bu ikilinin ortasında ise, Dünya, elindeki hediyeği sağ taraftaki çocuğa vermektedir. Görsel analiz ile bu karikatürdeki konut yapılarının incelenmesine ek olarak, toplumsal eşitsizliğe yapılan gönderme gibi, sosyal bir analiz de yapmak mümkündür. Zira bu iki örnekte de sosyal yapı ve yapıları çevre arasında birbirini karşılıklı etkileyen ilişkiye vurgu yapılmaktadır.



Resim 7. Bey-
ner, Akbaba,
1966.

Konut konusuna farklı açılardan ama doğrudan odaklanan karikatürlerin yanı sıra, yüksek katlı modern yapıları çevreyi içeren, yeni kent silüetini hikâyenin arka planında kullanan başka karikatür türleri de görülmektedir. Bu tür karikatürler, konuları konuta ilişkin olmasa da arka plandaki kent yansımalarını okumak için önemli örneklerdir. Resim 8'deki karikatürlerin konuları tamamen farklıdır, ancak yeni şehir silüeti vurgulanarak birçok katlı, balkonlu, simetrik ve yatay pencereli apartmanlar tasvir edilmektedir.

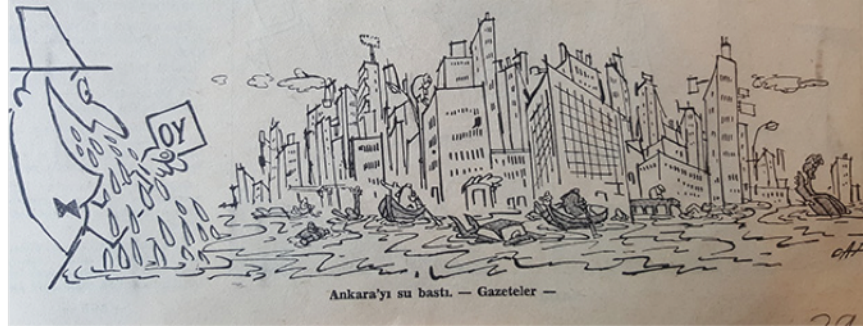


Resim 8. Anonim, Milliyet, 1978 (sol), Altunçul, Akbaba, 1969 (sağ).

Akbaba dergisinde yayınlanan bir başka örnekte ise, karikatürün tam ortasında ve arka planda, hatları tamamlanmamış bir bina görülmektedir (Resim 9 sol). Bu bina, modern konut dokusunun karakteristik özelliklerinden düz çatı, yatay balkon, kuşak ve dairesel pencereleri içermektedir. Bunlar arka planda görülmelerine rağmen, neredeyse ilk bakışta okuyucuyu yakalar ve karikatürün odak noktası haline gelir.

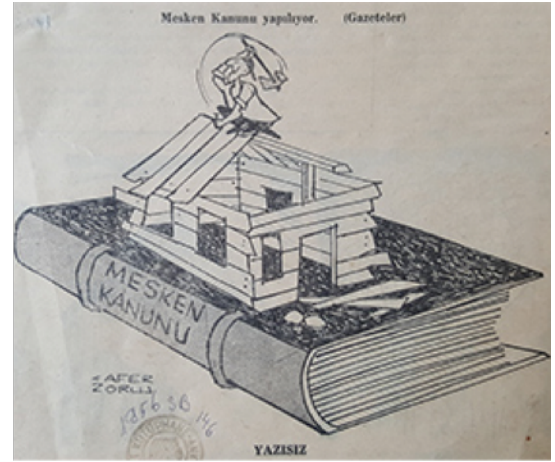
Bunun için bir başka örnek, konusunu gazetelerde çıkan 'Ankara'yı su bastı' haberinden alan Resim 9 sağdaki karikatürdür. Burada karikatürist, bahsi geçen haberi yeniden yorumlamaktadır ve su baskınına oy için ağzı sulanan bir siyasetçinin sebep olduğunu ifade etmektedir. Sular altında

kalan Ankara ise, yüksek katlı modern apartmanların oluşturduğu yoğun bir kent silüetiyle betimlenmektedir.



Resim 9. Mısıktık, Akbaba, 1968 (sol), Zorlu, Akbaba, 1968b (sağ).

Yukarıda bahsedildiği gibi, konut politikaları, Türkiye'de 20. yüzyıl ortası konut üretimini şekillendirmede etkili olmuştur. Sadece 1965 tarihli Kat Mülkiyeti Kanunu (Resim 10 sol) değil, aynı zamanda Kira Kanunu (Resim 10 orta) ve Mesken Kanunu (Resim 10 sağ) gibi yasal düzenlemeler de karikatürlere konu olmuştur.



Resim 10. Uykusuz, Akbaba, 1963 (sol), Selçuk, Milliyet, 1 (orta), Zorlu, Akbaba, 1962 (sağ)

Benzer şekilde, kira ve kiracılık meseleleri de eski ve yeni evleri karşılaştırarak modern konutların ortak mimari özelliklerini yansıtan ve aynı zamanda apartman üretiminin finansal boyutlarını da vurgulayan karikatürlerin konusuydu. Resim 11 soldaki karikatürde, sol tarafa çizi-

len konut küçük ölçekli, modern (hatta kübik) bir ev iken, sağ tarafta soba bacası olan, geleneksel, ahşap bir ev görülmektedir. Bu sadece konuttaki fiziksel değişimi değil aynı zamanda yaşam tarzı ve ekonomik koşullardaki farklılıkları ve zıtlıkları da yansıtmaktadır. Buna ek olarak Resim 11 sağdaki örnekte ise, karikatürist apartmanın gölgesine bile 'kiralık' tabelasını yerleştirerek bu kent içinde artan konut açığı problemini ortaya koymaktadır.



Resim 11. Çetin, Akbaba, 1960 (sol), Zorlu, Akbaba, 1960b (sağ).

Değerlendirme

Modern yaşam tarzı, Türkiye'de yirminci yüzyıl boyunca domestik kültür aracılığıyla oluşturulmuştur. Cumhuriyetin ilanı sonrasında inşa edilmeye başlanan ve 20.yüzyıl ortasında yayılan yeni modern yaşam tarzı, popüler gazete ve dergi gibi medya araçları yoluyla halka tanıtılmıştır. Bu çalışmanın amacı da söz konusu popüler medyada araştırma objesi olan karikatürleri ele alarak, konut üretimini, yani domestik kültürü incelemek ve mimarlık tarih yazımına alternatif bir kaynak sağlamaktır.

Apartman inşaatı konusu, yirminci yüzyılın ortalarında karikatüristler tarafından gündeme getirilmiş, yeni ve modern yaşamın bir yansıması olarak ifade edilmiş ve eleştirilmiştir. İncelenen karikatürlerde, apartman dairesi, yeni ve modern hayatın konutu olarak görülmektedir. Bu dönemde yayınlanan karikatürlerde, karikatürün ana konusu farklı olsa dahi çok katlı apartmanlar ve onların oluşturduğu kent dokusu sıklıkla

temsil edilmektedir. Bu temsillerin profesyonel medyada var olan konut temsillerinden farkı; temsil, tanıtım, bilgilendirme ve reklam gibi amaçları olmayıp, eleştirel bir bakış açısına sahip olmasıdır.

Karikatürlerde eski-yeni, geleneksel-modern, gecekond-u-apartman gibi karşıt ifadelerin, söz konusu dönemin politik, sosyal ve ekonomik atmosferini yansıtmaya potansiyeli, tarih yazımında, karikatürlerin alternatif kaynak olarak önemini güçlendirmektedir. Güncel siyasi şartlar, karikatürlerde, arsa spekülasyonları, ortaya çıkan konut açıkları ve devlet tarafından yürütülen konut politikaları çerçevesinden ele alınmaktadır. Dönem karikatürleri, yeni konut üretim yönteminin sonucunda hissedilen sosyal ve ekonomik sınıf farklılıklarına işaret ederken, apartmanları pahalı tüketim objeleri olarak eleştirmekte ve konuyu sosyal statü, gecekond-u ve kiracılık kavramları ile ilişkilendirmektedir. Bu çalışmada genel olarak ele alındığı gibi, karikatürler sadece mevcut olanı yansıtmamakta, doğası gereği kritik de etmektedir. Söz konusu örneklerde de görüldüğü gibi, dönem karikatürleri konut konusunu daha geniş bağlamda ele alan ve mimarlık tarihi yazımı için yeni anlatılar üretmeye elverişli kaynaklardır.

Kaynakça

- Altunçul, Ali Galip. 17.12.1969. *Akbaba*, (17): 52, 11.
- Anonim. 06.08.1964. *Akbaba*, (7):32, 6.
- Anonim. 22.10.1978. *Milliyet*, 7.
- Balamir, Murat. 1994. "Kira Evi'nden Kat Evleri'ne Apartmanlaşma: Bir Zihniyet Dönüşümü Tarihçesinden Kesitler." *Mimarlık dergisi* 260: 29-33.
- Balcıoğlu, Semih. 04.02.1965. *Akbaba*, (8): 6, 10.
- Balcıoğlu, Semih. 10.08.1966. *Akbaba*, (11): 33, 7.
- Balcıoğlu, Semih. 14.09.1961. *Akbaba*, (1): 7.
- Beyner, Zeki. 03.09.1970. *Milliyet*, 2.
- Beyner, Zeki. 26.10.1966. *Akbaba*, (11): 44, 9.
- Beyner, Zeki. 27.02.1964. *Akbaba*, (6): 9, 11.
- Çetin, Yalçın. 01.12.1960. *Akbaba*, (18): 455, 11.
- Çeviker, Turgut, Murat Belge, and Ahmet Kuyaş. 2010. *Karikatürkiye: karikatürlerle Cumhuriyet tarihi, 1923-2008*. Vol. 1-2. NTV Yayınları.
- Colomina, Beatriz. 1994. *Publicity and Privacy: Modern Architecture as Mass Media*. Cambridge, Mass.: MIT Press.
- Görgülü, Tülin. 2017. "Apartman Tipolojisinde Geçmişten Bugüne; Kira Apartmanından "Rezidans'a" Geçiş." *Kültür Envanteri*, 14.14: 165-178.
- Gürel, Meltem Ö. 2009. "Defining and living out the interior: the 'modern' apartment and the 'urban' housewife in Turkey during the 1950s and 1960s." *Gender, Place and Culture*, 16.6: 703-722.
- Mıstık. 03.01.1968. *Akbaba*, (14): 2, 11.
- Özkaya, Belgin Turan. 2006. "Visuality and architectural history." *Rethinking Architectural Historiography*, Haz. Arnold, Dana, Elvan Altan Ergut, ve Belgin Turan Ozkaya, 183-199. Routledge.
- Polat, Mehmet. 11.02.1960. *Akbaba* (16) 413, 2.
- Selçuk, Turhan. 06.09.1960. *Milliyet*, 1.
- Sey, Yıldız 1998. "Cumhuriyet Döneminde Konut." *75 yılda Değişen Kent ve Mimarlık*, Haz. Yıldız Sey, 273-300. Tarih Vakfı Yayınları.
- Streicher, Lawrence H. 1967. "On a theory of political caricature." *Comparative Studies in Society and History*, 9.4: 427-445.

- Topuz, Hıfzı. 1986. *İletişimde karikatür ve toplum*. Anadolu Üniversitesi.
- Uykusuz, Mim. 26.09.1963. *Akbaba*, (5): 113, 3.
- Wechsler, Judith. 1983. "Editor's Statement: The Issue of Caricature." *Art Journal*, 43.4: 317-318.
- Zorlu, Cafer. 02.06.1960a. *Akbaba*, (17): 429, 4.
- Zorlu, Cafer. 03.04.1968b. *Akbaba*, (14): 15, 7.
- Zorlu, Cafer. 04.04.1963. *Akbaba*, (4): 88, 5.
- Zorlu, Cafer. 14.07.1965a. *Akbaba*, (9): 29, 8.
- Zorlu, Cafer. 15.02.1962. *Akbaba*, (2): 29, 3.
- Zorlu, Cafer. 16.06.1965b. *Akbaba*, (8): 25, 4.
- Zorlu, Cafer. 17.07.1968a. *Akbaba*, (15): 30, 7.
- Zorlu, Cafer. 27.10.1960b. *Akbaba*, (18): 450, 16.

YİRMİNCİ YÜZYIL ORTASINDA KONUT İÇ MEKÂNINDA KALANLAR, GİDENLER VE EKLENENLER

PINAR SEZGİNALP

Konutun mahremiyet ile en içkin mimari yapı türü olması onu bulunduğu kültüre dair en fazla fikir veren araçlardan biri kılar. Hangi zaman diliminde tasarlanmış ve inşa edil(eme)miş olursa olsun, konut, büyük bir sosyolojik resmin okunabilir olmasını sağlayan en berrak parçasıdır. Bu parça bütün ilişkisi, konutun bulunduğu coğrafyada olan biten tüm değişim ve dönüşümleri gündelik evsellik pratikleri aracılığıyla iç mekânda incelenebilir.

Türkiye'de konut iç mekân organizasyonu ve mobilyanın yerine dair anlatı ve bilgi eksikliği, yirminci yüzyıl mimarlığı bağlamı içerisinde evsellik ve mimarlık ilişkisi üzerine araştıran mimarlık tarihçileri için bir hayal kırıklığıdır denebilir. Bu alanda araştırma ve üretim yapmak, belgelenme eksikliğinin yanında; eve dair yaşantının, günlük hayat anlatımlarının, konut iç mekânı ve bileşenlerinin; mobilyanın, aksesuarların, özgün iç mekân detaylarının ve evde barınanların/konut kullanıcılarının tarih yazımında çokça hariç bırakılması ile daha zordur. Yazılı tarihin bugüne dek korunabilmiş mimarlık verilerinin yanında sözlü tarih çalışmalarıyla da kurtarılmaya ve canlandırmaya çalışılan çeşitli mimarlık verile-

ri, Türkiye modern mimarlık ve iç mekân tasarımı tarihi yazımına büyük katkıda bulunmaktadır.

Yirminci yüzyıl Türkiye konutunu incelerken, bostanlar ile geleneksel konutlardan müstakil evlere, sonrasında da bu konutları takiben apartmanlara dönüşen kentsel ve mimari örüntüsü ile İstanbul Moda bölgesi, dönüşen birçok bölge gibi cumhuriyetin modernleşme programı ve yüzyıl ortasındaki tüm değişimler için iyi bir kılavuz olarak görülebilir. Bu nedenle, bu çalışma Moda'daki konutlara odaklanacak olup, yirminci yüzyıl ortasında konut iç mekânlarını ve dönüşümlerini çeşitli arşiv belgeleri ve geçmişteki günlük hayat anlatımlarını içeren röportajlardan edinilen veriler ile sunacaktır.^[1]

Yirminci Yüzyılda Moda Bölgesi

Yüzyıl ortasının barınma ve gündelik hayatını anlamak için bir düzlemde kronolojik olarak ilerleyen kurguyu sunmak gerekir. Böylece yirminci yüzyıl ortasındaki konutun belki biraz öncesi ve nihayetinde neye dönüştüğüne tanık olmak, cumhuriyet ile teşvik edilen modernleşme hareketinin hanede ve konut mimarisinde ne kadar uygulanabildiğine tanıklık getirecektir. Ancak, unutulmamalıdır ki, konut mimarisindeki değişim, mimari ürünün salt bir kütle olarak incelenmesi ile tekil olarak okunamaz; her bir konuttan diğerine geçişte bir hanenin günlük yaşamları da değişir. Bu değişen günlük yaşam örüntüsü geçmişte veya gelecekte; toplumsal, ekonomik ve kültürel etkenlerin karmaşık çeşitliliğiyle doğru orantıda süregelir (Duben ve Behar 2013, 77).

Moda, yirminci yüzyılda İstanbul özelinde ve Türkiye'de kentlerde yaşanan dönüşümün apaçık sahnelendiği bölgelerden biriydi. Bölge nüfusu ondokuzuncu yüzyılın ilk yarısına kadar çoğunlukla gayrimüslim ailelerden oluşuyordu. İmparatorluğun azınlıkların hanelerini yeniden konumlandıran reformların yapıldığı zaman dilimi olan Tanzimat Dönemi'nin sonlarına doğru, bu aileler Moda'ya yerleşmeye başlamışlardı; ço-

ğunlukla ticaretle ilgilenmekte olup, Fransız, İtalyan, İngiliz ve Ermeni kökenden gelmekteydi. Kabaca ondokuzuncu yüzyılın ortalarına doğru, Osmanlı hanedanı ve İmparatorluk kamu kurumları ile bağlantıları ve ilişkileri olan birçok aile de Moda'da ikamet etmeyi tercih etmişlerdi.

Moda, sadece çeşitli kültürlü karakteri tarihsel perspektifte sunmaz, aynı zamanda 1923'te kurulan Türkiye Cumhuriyeti için de önemli bir yere sahiptir. Atatürk, bu bölgeyi 1920'li ve 1930'lu yıllarda Türkiye Cumhuriyeti'nin "yüzü" olarak adlandırmış, özellikle yelken sporu başta olmak üzere, buradaki kıyılarda kurulacak tesislerin cumhuriyet için önemini vurgulamıştır. Moda Deniz Kulübü de bu nedenle Türkiye Cumhuriyeti gençleri için spor merkezi olarak kurulmuştur. Moda burununun en güneyindeki kıyı şeridinin kıyısında yer alan Moda Deniz Kulübü, Cumhuriyet Dönemi'nde bu bölgede yaşayan nüfusun çoğunun kimliğini simgeleyen, sosyal açıdan üst sınıf ailelerin buluşma mekânı olan çarpıcı bir mekân olarak da öne çıkmıştır.

Eski taş köşkler ve konaklardan oluşan bir hane yerleşim biçimi, çok kültürlü ortamın bir sonucu olarak Geç Osmanlı Dönemi bağlamında Moda'nın mimari kimliğini yaratmıştır. Bu köşkler ve konaklar çoğunlukla iki veya üç kuşağın bir arada yaşadığı üç katlı yapılarıdır.^[2] Her katta bir aile yaşıyordu ve bu bazı durumlarda birden fazla aile de olabiliyordu. Çoğu durumda yaşam alanları paylaşılmıştı; aksi takdirde, her ailenin kendi yaşam alanı, yani sofa vardı.^[3] Bir Müslüman ailesinin yaşadığı bir köşk ya da konut, bu ailenin varlıklı bir kökenden geldiğini ve Osmanlı idari ofislerinde çalışan baba ya da büyükbabanın çok miktarda varlık, özellikle altın birikimi olduğunu gösteriyordu. Bu araştırma sırasında görüşülenlerin çoğundan elde edilen ve Moda semtinin sosyoekonomik statüsünü anlama açısından önem taşıyan çoğu sözlü tarih aktarımlarına göre bu konak veya köşkların sahiplerinin altınları taşımak için develeri olduğunu ve çocukların altınlarla oynadığını anlatır. Bunlar, Moda bölgesine taşındıklarında derhal bir konak veya köşk satın alan veya inşa etti-

ren ailelerdi. Dolayısıyla, konutları da sosyal statülerinin bizatihi yansımasıydı.

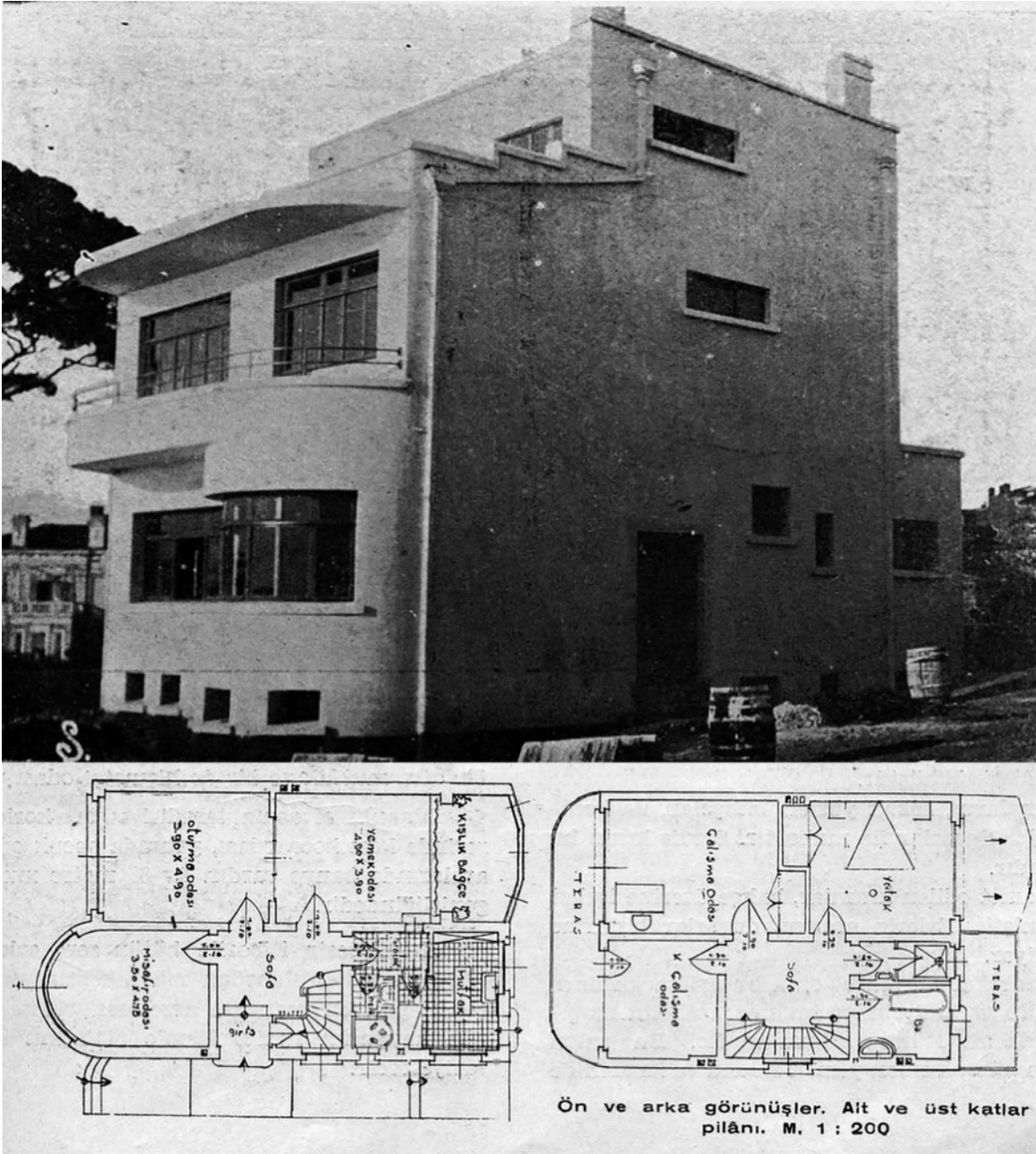
Meyve bahçeli bu geleneksel evlerden tek ailelik müstakil konutlara, Moda'nın konut üretimi tarihsel çizgide kısaca şu şekilde ilerlemiştir: 1930-1950 yılları arasında inşa edilen, mimarlar tarafından tasarlanan tek ailelik müstakil evler ve apartman daireleri ilk dönem olarak kabul edilebilir.^[4] İkinci dönemde ise, 1960 ile 1970'ler arasında mimarlarca tasarlanıp çoğunlukla müteahhitlerce inşa edilen apartman blokları vardır.

Yüzyıl Ortasına Doğru

Moda'da Erken Cumhuriyet Dönemi'nde, yani yüzyıl ortasına doğru çoğunlukla boş parseller üzerinde inşa edilmek üzere tasarlanan konutlar, modernleşme programının teşvik ettiği birçok konuyu hayata geçirmiş mimari ürünlerdi. Bu konutlar; olabildiğince ferah genişliklere sahip olan, güneş ışığından çokça faydalanan, döneminin en güncel teknik donatım ve bitirme malzemeleriyle donanmış, ısınması pratik olan, yani, hanede barınanlara zamandan kazandırarak günlük hayat konforunu bir önceki nesil eski taş veya kâgir evlerle kıyaslandığında daha da artıran konutlardı. Toplumda üst-sınıf olarak etiketlenmiş hekimler, üniversite profesörleri ve Osmanlı'da sarayda yüksek bir mertebede görevini icra edenlerin ailelerinin haneleriydi. Yaklaşık olarak yüzyıl ortasına kadar tasarlanan ve barınılan konutun temsillerinde iç mekândaki geniş giriş hol-leri, hizmetçi odaları^[5] ve *salle-a-manger*'ler gibi mekânlara göz atarak rahatlıkla yapılabilir. 1950 sonrası konut iç mekânında olan değişiklikler de ancak bu tarihten öncesindeki Moda'ya göz atarak daha iyi kavranabilir.

Sıdıka Haydar Hanım evi, dönemin ve bölgenin diğer örnekleri gibi müstakil ve tek ailelik bir konut olup, Arkitekt'teki anlatımıyla "Yeşilköy'den Cihangir'e dek panoramik bir manzara"ya hakimdir.^[6] 1933'te

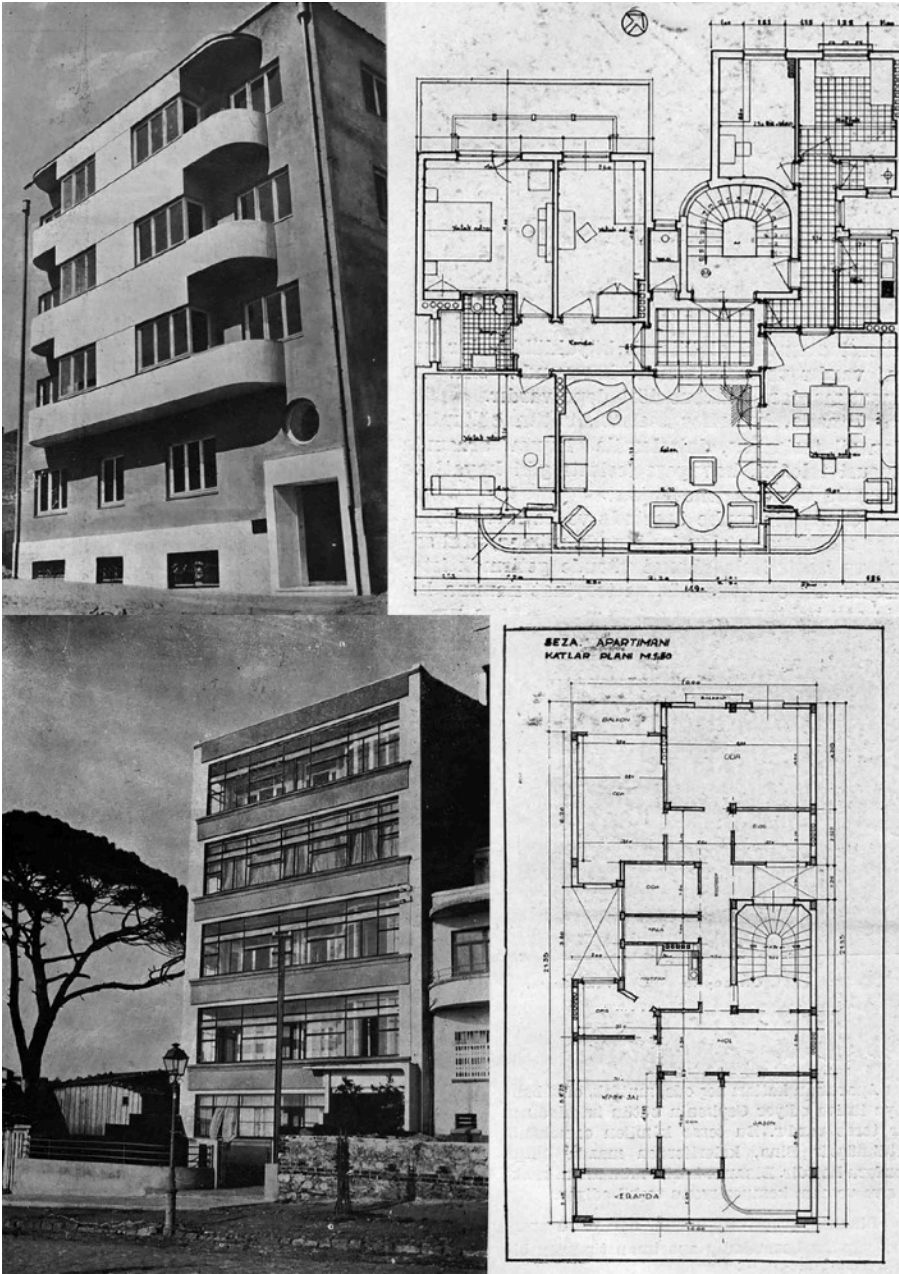
inşa edilen bu konutta, mekân organizasyonu incelendiğinde en dikkat çeken unsurlardan biri bu manzaraya hâkim olan katın hizmetçi yatak odalarının bulunduğu kat olmasıdır. Mimar Faruk Galip, hizmetçinin günlük hayat pratiğini ev sahibi Sıdika Haydar Hanım ve ailesine denk, hatta daha ferah bir şekilde uygulamasını göz önünde bulundurarak tasarlamıştır (**Resim 1**). Aile üyelerinin konutun ikinci katına, ev emekçilerinin ve çamaşır vb. gibi evsel yönetim işlerinin yürütüldüğü katı da çatı katına konumlandırmıştır.



Resim 1. Sıdika Haydar Hanım Evi ve Faruk Galip'in kat plan çizimleri.
Kaynak: Galip, Faruk. 1933. "Sıdika Haydar Hanım Evi." *Arkitekt*, 1933-06 (30): 171-173.

Dönemin ve bölgenin mimari örüntüsünün önemli aktörlerinden biri de şüphesiz ki Zeki Sayar'dır: Moda'da, Osmanağa Mahallesi'nin ana aksı olan Bahariye Caddesi'nin^[7] bugünkü dokusunda da estetik olarak öne çıkan birçok yapının tasarımcısıdır; yapılarının dönemin diğer mimari tasarımları gibi yıkılmamış olması ve bu sayede iz sürebilmek Türkiye mimarlık tarihi yazımı için bir şanstır. Bölgenin mimari dokusunda pek çok imzası bulunan Sayar, tek ailelik müstakil konutlar yerine genellikle çok katlı apartmanlar tasarlamıştır. Bu apartmanlar, *Arkitekt*'te de "kira evi" olarak temsil edilir: Sokak kotunda genellikle bir ticari işletme; üst katlarında ise iş/mal sahibinin ve kiracılarının barındığı konutlar bulunur. Kâmil Röntgen Apartmanı da bu apartmanlardan biridir.

Zeki Sayar, Kâmil Röntgen Apartmanı'nın mekânsal organizasyonunda çeşitli işlevlerdeki alt hacimleri, onları bir sofaya açarak çözmüştür. Yalnızca evsel yönetimi içeren mekânları ev sahiplerince daha sık kullanılan mekânlardan fiziksel olarak uzakta bırakmıştır. Kullanıcıların mahremiyet algısını farklı işlevlerdeki iç mekânları daha çok sayıda kapı ile bölümlendirerek daha fazla hissettirmiş, bu şekilde hane konforunu arttırmıştır. Plan çözümünde dikkat çeken en büyük dokunuşlardan biri hizmetçilerin sofayı her bir senaryoda kullanmadan da evde barınabildikleri ve günlük pratiklerini gerçekleştirmeleridir.^[8] Diğer yandan her ne kadar yemek hazırlama ve yiyecek depolama alanları ile birlikte çözülmüş de olsa, hizmetçi odası aslında kendi özgün mahremiyeti içinde bir yaşam pratiğine olanak sağlar. Bu anlamda, hizmetçi odası için evdeki diğer yatak odaları ile kıyaslandığında daha çok mahremiyete sahip mekândır demek doğru olur (**Resim 2**).



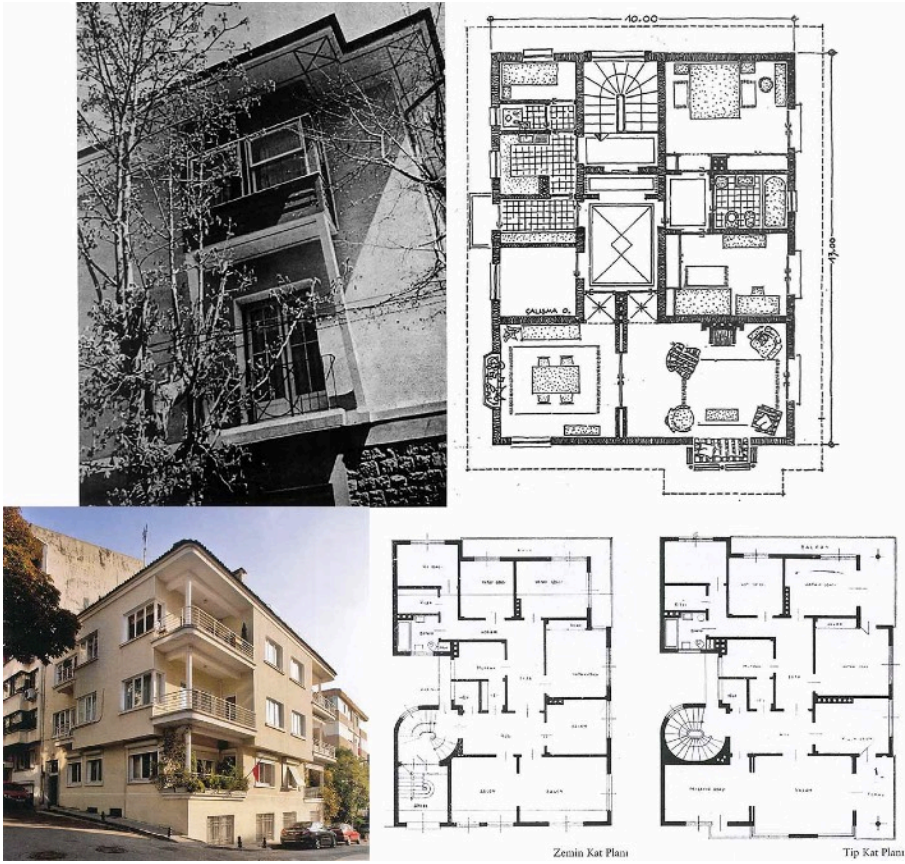
Resim 2. Kamil Röntgen Apartmanı ve Zeki Sayar'ın tip kat plan çizimi (üst),

Seza Apartmanı ve Sırrı Arif'in tip kat plan çizimi (alt)

Mimar Sırrı Arif de önceki iki örnek gibi erken Cumhuriyet Dönemi'nde

Moda'da imzası olan aktörlerden biri olmuştur. Arif'in tasarımı olan Seza Apartmanı; bitiş malzemeleri, döşemeleri ve "modern" bir ailenin günlük yaşam gereksinimlerine hitap etmek üzere kurgulanmış iç mekân organizasyonu ile üst sınıf bir ailenin statü taleplerini birebir karşılamaktaydı. Ancak, önceki örneklerin aksine, mimarın anlatımı ve mimari temsillerinde hizmetçi veya hizmetçi odası gibi bir betime rastlanmaz (Resim 2).^[9] Arif, konutta esneyebilen hacimler çözmüştü: Misafirlerin deneyimlediği kısım açılır kapanır partiyonlarla genişleyebilir veya bölünebilir olarak tasarlanmıştı. Üst-sınıf vitrini olan bir konut olmasına

rağmen, hol ve oturma alanları dışında kalan bölümlerin bu iddia ile tasarlanmadığı ve kullanılmadığı aşıkardır. Kompakt ve çok işlevli, modernin temsili mobilyaların tercih edilmesi de Erken Cumhuriyet Dönemi içinde İsmail Hakkı Baltacıoğlu'nun yazdığı gibi mobilyayı teşvik eden yazılarda tanıtılan mobilya çizgisiyle birebir aynı olduğu görülür. Seza Apartmanı'nın fotoğraflarında da izlenebileceği üzere, aslında geleneksele ait hiçbir detay ile karşılaşılmaz, çünkü, Sırrı Arif bu konutta her şeyiyle modern bir hayat tasarlamıştır.



Resim 3. Birgiler Apartmanı geleneksel referansların olduğu cephe fotoğrafı ile Leyla Baydar ve Ferzan Baydar'ın son kat plan çizimi (üst) Kaynak: Baydar, Ferzan ve Leyla Baydar. 1950. "Birgiler Apartmanı". Arkitekt: 1950-07-10 (223-224-225-266), 153-155.

Zeki Sayar'ın Yeni Fikir Sokak 29'daki "Bir Kira Evi" tip kat plan çizimi (alt) Kaynak: Cengizkan, Ali, Derin İnan ve Müge Cengizkan. 2011. Zeki Sayar ve Arkitekt: Tasarlamak, Örgülemek, Belgelemek. İstanbul: TMMOB Mimarlar Odası Yayınları, p. 277-279.

1948'de tamamlanan Birgiler Apartmanı ise bölgenin her anlamda özgün konutlarından biriydi.^[10] Leyla Baydar ve Ferzan Baydar'ın tasarladığı apartman, hem kütleli olarak hem de iç mekân organizasyonu

olarak geleneksel Türk evlerine referanslar barındırır. Çıkması, bu çıkmanın ana kütleyle olan oranı ve kabuğundaki ahşap elemanlarının bütüncül detayları dışında, en önemlisi iç mekânda geleneksel Türk evinin mekân kurgusu ile izlenebilir. Her biri bir sofanın etrafında kompakt biçimde çözülmüş konut işlevleri ile iç mekân organizasyonu yapılmıştır. Birgiler Apartmanı'ndaki diğer önemli tasarım kararları ise, 1950 öncesi inşa edilen birçok konutta olduğu gibi servis kapısı sayesinde konuta iki girişten ulaşılabilmesi, aynı zamanda giriş holünün tıpkı sofanın yaptığı gibi diğer bölümleri fiziken birleştirmesidir (**Resim 3**).

Zeki Sayar'ın 1940'ta tasarladığı ve Yeni Fikir Sokak üzerinde bulunan ve hâlâ ayakta olan apartman, yine "Bir Kira Evi" olarak sunulmuştur.^[11] Sayar'ın bu apartmanın tasarım aşamasında 1950'den önceki konutta kimliği çokça okunan *evsel yönetim* konuları üzerine oldukça düşünmüş ve çözüm üretmiş olduğu aşikardır: Konut iç mekânına yeni bölümler ve fonksiyonlar ekleyerek organizasyonu karmaşıktır ve fakat bir yandan hacim olarak dönemin diğer örneklerine kıyasla daha bonkör bir konut tasarlamıştır. Hizmetçi yatak odası, balkonlar, kiler, sofa, banyo, aydınlık / ışıklık, mutfak, depo, *salle-a-manger*, oturma odası, misafir odası gibi çok çeşitli pratikler katta tek bir konut bulunacak şekilde çözümlenmiştir. Konut, mekânsal işlev ve zenginliğin paralelliğinde, yüksek gündelik hayat konforunda ve kabukta da görüldüğü gibi estetik kayıdan ödün vermeden tasarlanmıştır (**Resim 3**).

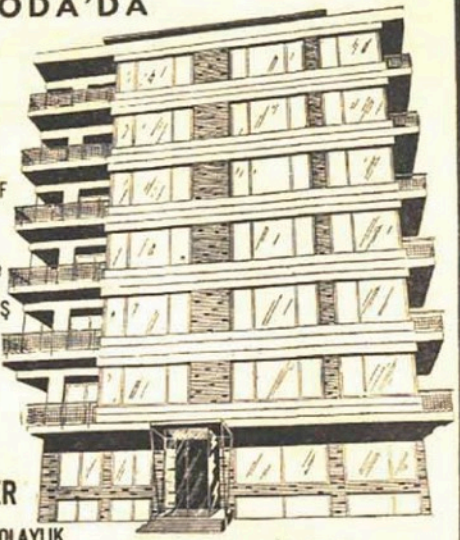
Yüzyıl Ortasında Moda'da Konut Mimarisi

1950 sonrasında bölgenin mimari dokusu toplumsal ve siyasi birçok etken ile hızla biçim değiştirmeye başlar. Bunlar arasında, savaş sonrası dönem olmasının yanı sıra, 1950-1960 arasında Demokrat Parti yönetimi sırasında Adnan Menderes'in İstanbul şehir planlamasında yaptığı köklü değişiklikler/şehirdeki yıkımlar; Henri Prost'un 1951'de görevine son verilmesi ile İstanbul'un tutarlı ve bütüncül şehir planlamasının sekteye uğraması; 6-7 Eylül 1955 olayları ve bunu takiben özellikle gayrimüslim

nüfusun dış göçü ile bölgedeki yoğunluğunun azalması sayılabilir. Açıkça görülebilir olan kırılma ise, çoğu eski İstanbul yerleşiminde olduğu gibi, Kat Mülkiyeti Kanunu'nun yürürlüğe girmesiyle yaklaşık bir asırlık karakteristik taş ve kâgir evlerin oluşturduğu estetik mimari bütünlüğün yerini çok katlı apartman inşaatlarına bırakması olmuştur. Tüm bu olanlar, özellikle 1960'lardan sonra, Moda bölgesinin sosyal dokusuna üst-orta ve orta sınıf ailelerin de bölgede ikamet etmeye başlamasıyla sonuçlanmıştır. Moda, yalnızca erken Cumhuriyet Dönemi'nde varlıklı üst-sınıfın barındığı bir bölge iken; yüzyıl ortasında ülkenin birçok büyük kentinde olduğu gibi göçler ile demografik dönüşüm yaşamıştır. Bir eşik olarak tanımlanabilecek olan 1950'lerden günümüze doğru geldikçe bu sosyal kırılma noktaları konut iç mekânının dönüşümleri incelendiğinde rahatlıkla fark edilebilir. Başlangıçta bahsedildiği gibi, konut iç mekânları ve mekân pratikleri, büyük bir sosyolojik resmin okunabilir olmasını sağlar.

BÜYÜK FIRSAT!
MODA'DA

- DENİZ
- MANZARALI
- ASANSÖRLÜ
- BİRİNCİ SINIF
- İŞÇİLİK ve
- MALZEME ile
- İNŞA EDİLMİŞ
- OLAN
- SATILIK



LÜKS DAİRELER
TEDİYEDE KOLAYLIK
KOLAT Kom. Şti. Tel.: 36 54 71

Cumhuriyet — 7992

MODA'DA

Satılık. Derhal teslim. Kaloriferli lüks daireler.
Ödemede kolaylık
Telefon: İnşaat 36 43 75 - Yazıhane 44 24 54

Cumhuriyet — 7991

SAHİBİ ELİYLE SATILIK KAT

Moda'da kapanmaz deniz manzaralı, kaloriferli, asansörlü, renkli banyo, meşe parke, dört yatak odası, bir salon, geniş çift teras. Ayrıca hizmetçi odası, duşu ve sandık odası.
İzahat için Tel: 44 76 67 veya P. K. 32 Galata

Faal — 3646/5126

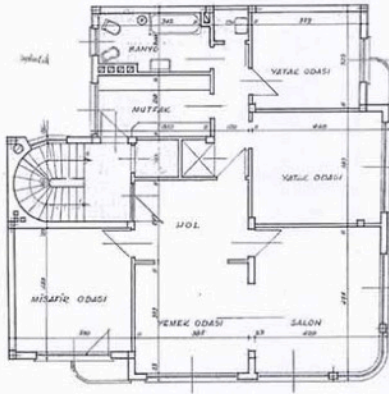
Resim 4. Cumhuriyet Gazetesi'nden ilanlar (Üstten alta: 9 Ekim 1969, 10 Temmuz 1966, 10 Mayıs 1964 ilanları)

Sözlü tarih anlatımlarının tamamında vurgulandığı üzere, Modalılar erken Cumhuriyet Dönemi'nde teşvik edilen yeni ve ferah mekânlara

geçmek; birkaç kuşak öncesinden kalan antikalar ile dolu, eski, çoğu kez bakımsızlıktan yıkılmaya yüz tutmuş konak ve köşklerinde değil, “modern” konutlarda yaşamak istemişlerdi. Bu modernleşme araçlarını gazete kupürlerinden takip etmek de mümkündür. Örneğin, 1960’larda Cumhuriyet Gazetesi’ndeki ilanların altını çizdiği birçok kelime, yeni inşa edilmiş, günlük hayatın daha pratik olduğu, daha az “uğraştırıcı” veya daha az zaman kaybettirip daha fazla zaman kazandıran hanelere taşınmaya teşvik eder: kaloriferli, asansörlü daireler, birinci sınıf işçilik ve malzeme ile inşa edilmiş daireler vb. gibi (**Resim 4**).

Muhlis Türkmen’in tasarımı Madenciler’in konutu,^[12] birçok bağlamda bir yüzyıl ortasının konutuydu. Bu konut, Madencilerin köşklarinin yıkılıp yerine inşa etmek üzere üç katlı, üç dairelik bir konut olarak tasarlanmış; ancak, savaş sonrasında ekonomik krizi ile artan malzeme fiyatları sebebiyle üçüncü kata devam edilememiş, iki kat olarak bitirilmiş (**Resim 5**). Muhlis Türkmen’in üç aks ile bölmelere ayırdığı mekânsal organizasyon, mahremiyet bağlamında oldukça konforlu, kullanım trafiği bağlamında da olabildiğince işlevsel bir konut iç mekânı oluşturmuştur.^[13] Giriş bölümünde Yoğurtçu Parkı Caddesi cephesine konumlandırılmış olan oda, doktor ev sahibinin muayene odasıdır; on yıllarca özellikle Osmanağa Mahallesi’ndeki birçok kişinin hastalığı bu tedavi odasında teşhis edilmiştir. Giriş bölümünden arka cepheye doğru olan aks üzerinde hizmetçinin yatak odası, mutfak ve yemek hazırlama alanı ile tuvalet bulunmaktadır. Bu sayede Türkmen’in hizmetçiyi aileden veya aileyi hizmetçiden ayıştırdığı ve evin giriş dahil tüm yönetsel kısmını da hizmetçiye devrettiği görülebilir. Diğer işlev aksları, sırasıyla, yemek yeme alanı ve sonrasında yatak odaları ile ailenin kullandığı ıslak hacim mekânlarıdır. Bu akslar ile bölümlere ayrılan katın çözümü kamusal, yarı-kamusal ve mahrem olarak açıkça ayıştırılabilir. Madenciler konutu, eskiden geniş bir ailenin kullandığı orta-sofa tipindeki köşkün modernleştirilmiş ve kişisel mekânlar yaratarak bireyleri kendine ait odaları ile biricik kılmış bir çözümü olarak da okunabilir. Bölümsel aksların sı-

nırları olan kapıların açık olduğu senaryolarda, kamusal olan hacimlerden mahrem alanlara görsel olarak direkt ulaşılabilirdi. Örneğin, tüm ara kapıların açık olduğu bir durumda giriş alanından bakıldığından direkt olarak banyo görülebiliyordu. Bu da pek tabii konuttakiler için tercih edilmeyen bir senaryoydu.



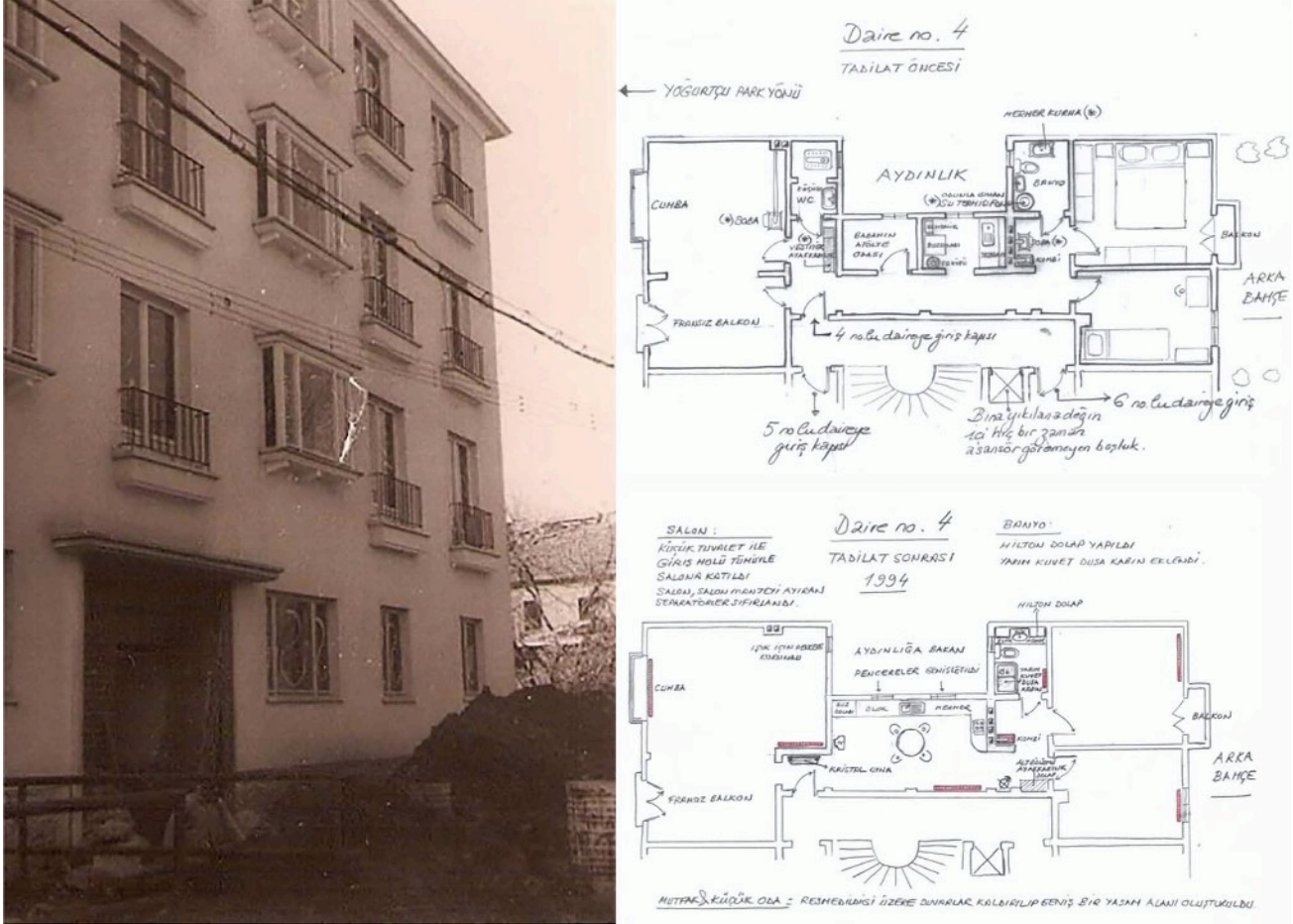
Resim 5. Muhlis Türkmen'in tasarladığı Madenciler Konutu ve eskiz planı (üstte)
Kaynak: N. Erk Arşivi

Zeki Sayar'ın Yapı Kredi Apartmanı ve tip kat plan çizimi (altta) Kaynak: Cengizkan, Ali, Derin İnan ve Müge Cengizkan. 2011. Zeki Sayar ve Arkitekt: Tasarlamak, Örgütlemek, Belgelemek. İstanbul: TMMOB Mimarlar Odası Yayınları, p. 309.

Zeki Sayar, 1950 sonrasında da tasarımlarına estetik kaygısını ve mimari çizgisini hiç değiştirmeden devam etmiştir. Hâlâ ilk yapıldığı biçimde korunan, Bahariye Caddesi üzerinde bulunan 1954'e ait Yapı Kredi Apartmanı, Sayar'ın zemin katta ticaret işletmesi ve üst katlarda arsa sahibi ile kiracılarının barındığı "kira evi" konut tipindeki tasarımlarından biridir (**Resim 5**).^[14] Bu konutta ailenin günlük hayat pratiğinden yatılı hizmetçinin eksildiğini, fakat *salle-a-manger*'nin halen bir yeri olduğunu görülmekle birlikte; Erken Cumhuriyet Dönemi'nin simgesi ve üst-sınıf vitrini olan geniş giriş holünün, konut iç mekân organizasyonunda bölümlerin açıldığı yer olarak çekirdek görevinde olduğu görülebilir. Yapı Kredi Apartmanı'nda konuttaki kullanım öneminin daha yoğun şekilde "vitrin" olarak kullanılan mahrem olmayan mekânlara atfedildiğini; hem *salle-a-manger*'nin, hem oturma odası olarak isimlendirilen salonun, hem de misafir odasının yan yana dizilimi ve giriş holüne açılmalarından okunabilir.

Bir diğer örnek olan, akademi mezunu bir mimar olan Cavid Tamkan'ın ailesi için tasarladığı ve 1961'de inşa ettiği Cavid Bey Apartmanı, Yoğurtçu Parkı Caddesi'nde bulunmaktaydı.^[15] Tamkan, dönemin birçok konut hikayesinde olduğu gibi ailelerine ait üç katlı bir köşk bulunan arsaya, her aileye bir daire düşecek şekilde dört katlı, katta üç dairesel bir apartman tasarımı yapmıştı (**Resim 6**). Dönemin diğer örneklerine kıyasla yatak odası sayısı azalmış, salon ve *salle-a-manger* ilişkisi kapılar veya diğer ayırıcı iç mekân bileşenleri ile ayrılmak yerine geçirgen hale getirilmiş, mutfak ve yemek hazırlama bölümü bir bütün haline getirilip hacimce dönemin diğer konutlarına kıyasla küçülmüştür. Yüzyıl ortasında inşa edilen çoğu evde olduğu gibi, evlerde ikamet eden aileler dairelerinde birçok değişiklik yaparak orijinal plandan farklı şekilde yemek yeme alanını depoyu ve giriş holünü içine alarak büyütülmüştür. Cavid Bey Apartmanı 2020'li yıllara doğru yıkılıp, yeniden daha fazla daire içerecek

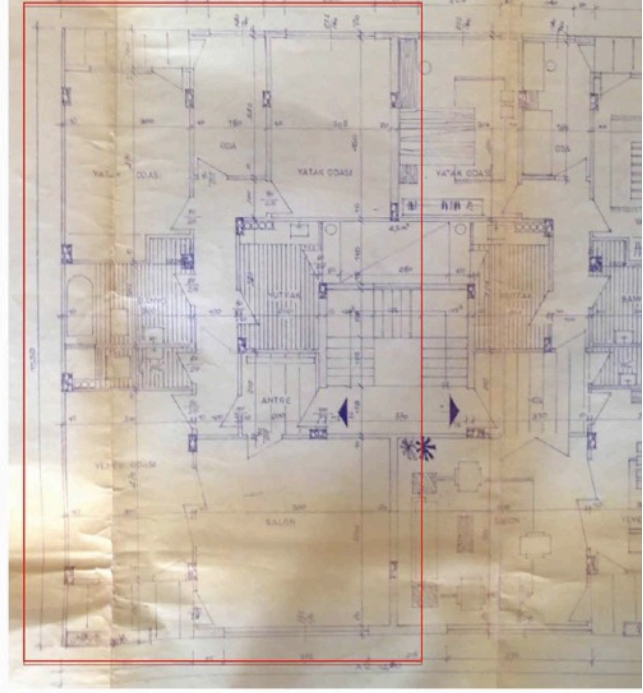
ve günün modasına uygun şekilde inşa edilir. Son halinde hala eski köşkten kalan antika mobilya ve aksesuarları kullanan aile, yüzyıl ortasına ait bu mobilyaların yarattığı nostaljinin günlük hayatlarında onları daha huzurlu kıldıklarını söyler.



Resim 6. Cavid Bey Apartmanı (solda), apartmanın mimari Cavid Tamkan'ın yeğeni Bülent Arku'nun el çizimleri ile dairelerinin özgün ve sonradan değiştirilmiş iç mekânı (sağda) Kaynak: Bülent Arku'nun arşivi

Salt mimar aktörlerin bölgenin mimari dokusundaki baskın olma durumu, bahsedildiği gibi, yüzyıl ortasından sonraki sosyo-politik kırılmalar, maddi dalgalanmalar, yasalar ve beraberinde kırsaldan kente göçler ile değişmiştir. Bu sürede, müteahhitler de Moda'nın konut üretiminde aktör olmuşlardır. Araştırma dahilinde Moda'da yüzyıl ortasında inşa edilmiş müteahhit "tasarımı" apartmanlar sırayla Öz Apartmanı (1958), Günaydın Apartmanı (1966), Tanay Apartmanı'dır (1967): Bu apartmanlarda, geniş giriş holleri yerini oldukça dar veya küçük antrelere

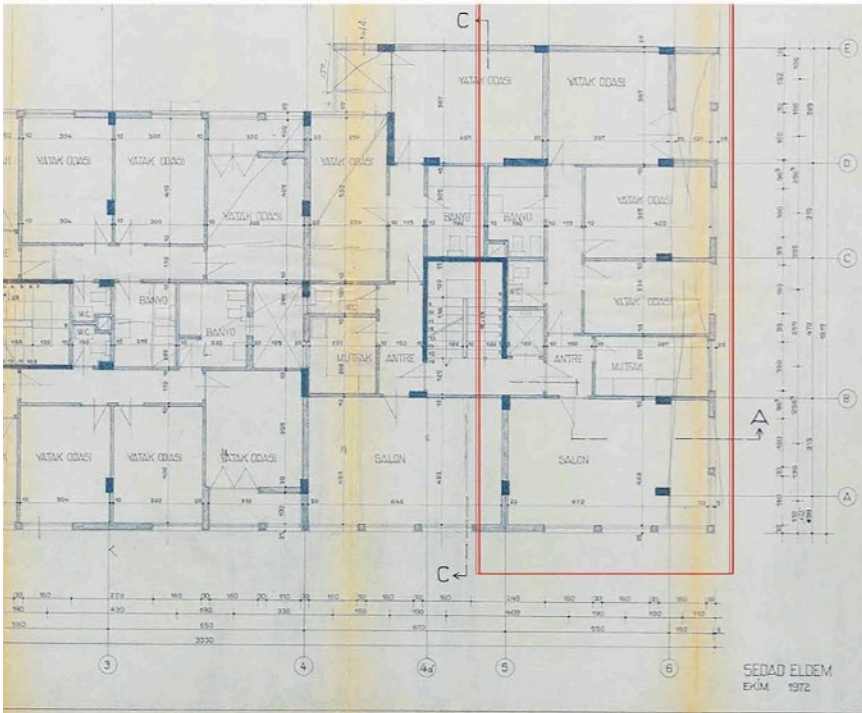
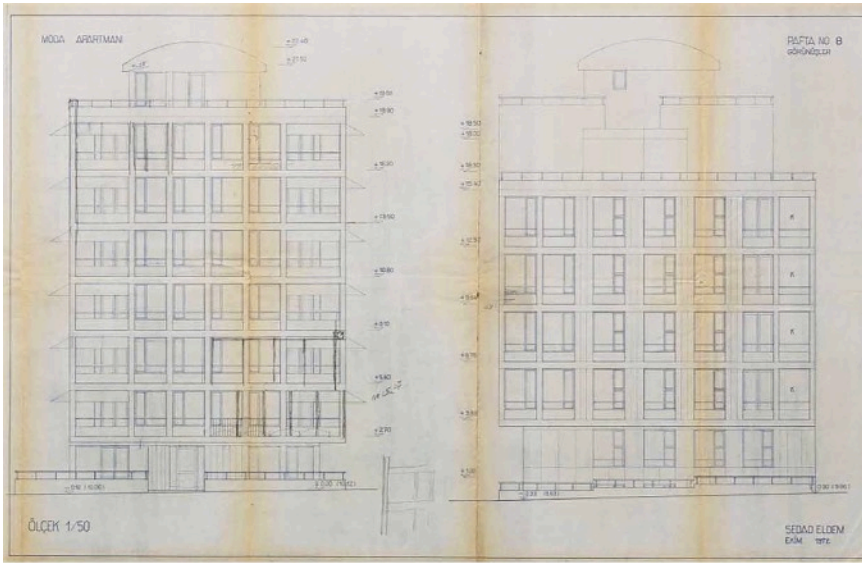
bırakmış, yatak odaları ve mahrem alanlar apartmanların arka cephelerine adeta “dizilmiş”, salon ise hem yemek yenilen hem de misafirler ile oturma odası fonksiyonuna bürünen geniş bir alan olmuştur. Televizyonun hanelere girmesiyle değişen günlük hayat pratiğinin salonların genişlemesinde büyük bir etkisi olduğunu bu apartmanlarda da gözlemlenmektedir.



Resim 7. Ebru Apartmanı ve plan çizimi (üstte), Ertuğrul Eğilmez'in tasarladığı kübik ve çok fonksiyonlu koltuk takımı ile antika aksesuarlar (altta)

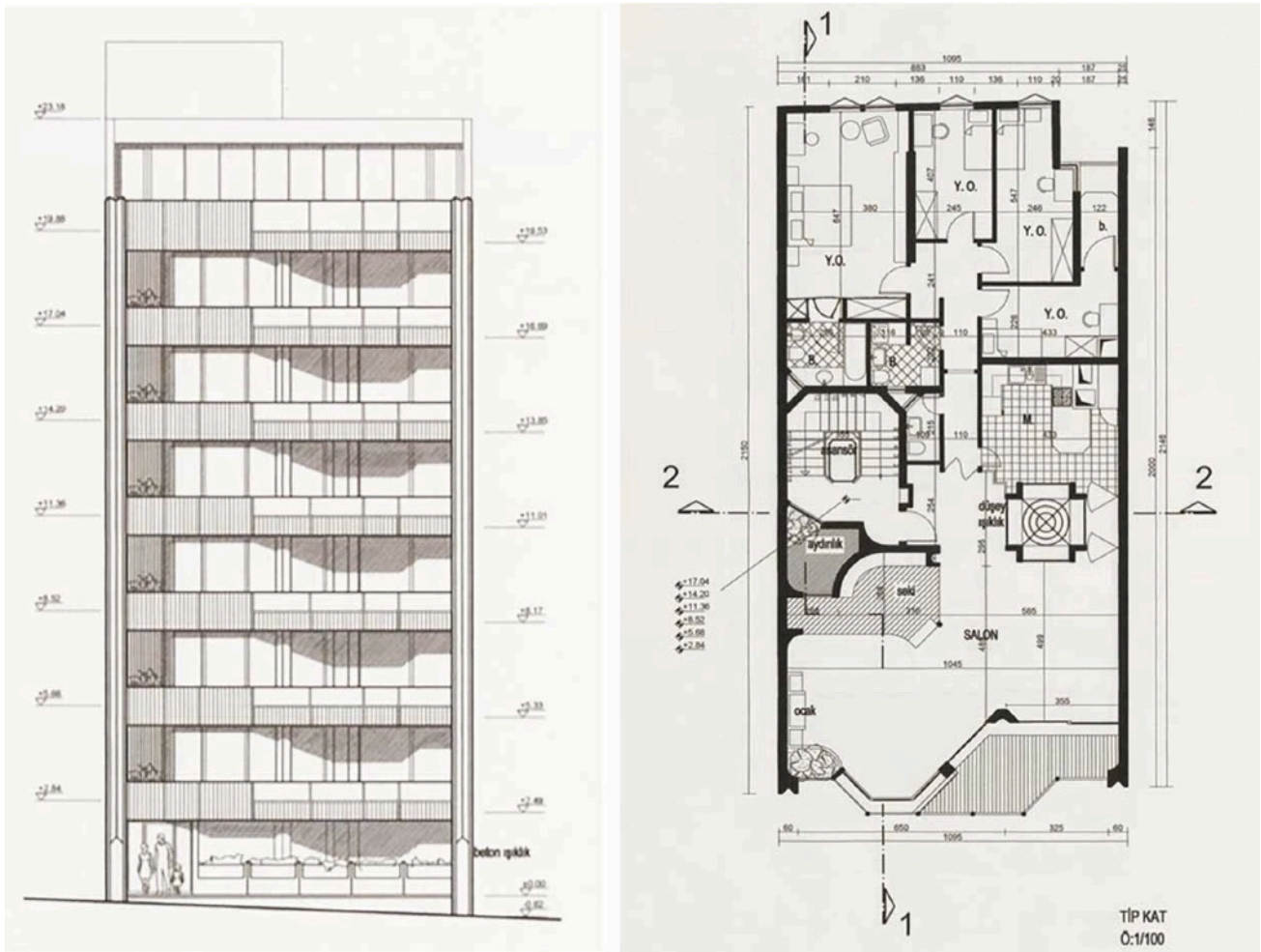
Mimar tasarımı apartmanlar incelendiğinde ise, ilk olarak 1967'de mimar Atay Aliyazıcıoğlu tarafından tasarlanan ve yine eskiden geniş bir ailenin köşkünün yerine yapılan Ebru Apartmanı iç mekân organizasyonu açısından konut tasarımında yüzyıl ortasındaki standardizasyonu bi-

rebir gösteren örneklerden biridir. Erken Cumhuriyet Dönemi'nde çok çeşitli fonksiyonların çözüldüğü konutta, yüzyıl ortası sonrasında artık yalnızca yatak odaları, salon ve ıslak hacimler baskındır (**Resim 7**). İkamet eden ailenin akademi mezunu babası Ertuğrul Eğilmez'in, kızının evlendikten sonra yerleştiği yeni "modern" evi için tasarladığı mobilyalar da halen kullanılmaktadır. Son olarak, ailenin eski köşkünden kalan, geçen yüzyılın olduğu kadar günümüzde de anı ve maddi değeri yüksek olan Alman gümüşü tepsi ve mürekkep hokkası gibi birçok aksesuar da konutta hala sergilenmektedir.



Resim 8. Sedat Hakkı Eldem'in Moda Apartmanı cephe plan çizimleri. Kaynak: SALT Araştırma Arşivi

1972 yılında Sedad Hakkı Eldem tarafından tasarlanan Moda Apartmanı ise, arsa sahibi ile uzun süren iletişime rağmen ortak bir görüşte anlaşmaya varılmadığı için hayata geçirilmemiş bir tasarım olarak arşivlerde kalmıştır.^[16] Bu apartman, katta iki daire olacak şekilde, plan çözümünde yine standartlaşma veya tek-tipleşme sayılabilecek bir mekânsal dizilim ile tasarlanmıştır: Apartmanın Nene Hatun Sokak'a bakan cephesinden arka cephesine doğru koridor boyunca dizilen yatak odaları; oldukça küçük bir antre ve mutfak, bu karara zıt düşen oldukça geniş bir salon bulunmaktadır. En azından Eldem'in eskizleri ve çizimlerinde cephede veya iç mekânda geleneksel konuta herhangi bir referansı bulunmayan konut, *salle-a-manger*, depo, servis kapısı gibi iç mekân bileşenlerinin 1970'lerde konut mekânına dahil olmadığına kanıtıdır (Resim 8).



Resim 9. Altuğ ve Behruz Çinici'nin Subaşı Apartmanı ön cephe ve tip kat plan çizimleri. Kaynak: SALT Araştırma Arşivi

Son olarak, yine dönemin mimari üretiminin önemli aktörlerinden Altuğ ve Behruz Çinici'nin de Moda Burnu'nda hala görülebilecek bir imzası bulunduğunu hatırlatmak gerekir. Çinicilerin tasarımı olan ve 1979 yılında inşaatı tamamlanan Subaşı Apartmanı hem sokak cephesinde hem de iç mekânda üç boyut algısını artırmak amacı ile uygulanan girinti çıkıntılar ile bölgedeki tekdüzelikten olabildiğince sıyrılmıştır (**Resim 9**). Her katta tek bir daire olarak tasarlanan konut, iç mekânlarının hacimsel olarak dönemdeki diğer örneklerle kıyasla daha bonkör kıllar. Çiniciler, iç mekânda bir *seki* ile iki girişi olan bir mutfağı sık rastlanan örneklerden farklı olarak, koridorun ortasından geçen ve bu nedenle iki ayrı koridor yaratan bir ışıklık ile birleştirmişlerdir. Böylece, mimarlar hem cephelerden direkt olarak hem de konutun ortasından dolaylı olarak alınan doğal ışık ile iç mekânın günlük hayatını daha keyifli hala getirmiş, *seki* gibi geleneksel referanslar ile birleştirerek özgün bir modern yorumu yapmışlardır.

Sonuç

Moda Bölgesi'nde cumhuriyet öncesi ve Erken Cumhuriyet Dönemi'ndeki konutlar olan köşk ve konaklardaki günlük yaşam genellikle bahçe ve yeşillik içinde geçiyordu; bu yeşillikler kentin orta yerinde aileleri doğa ile birleştiriyordu. Geniş ailelerin çocukları, evlerinde kimi zaman kardeşleriyle kimi zaman da büyükanneleriyle aynı odada yaşıyor; kahvaltılarını, akşam yemeklerini de dayı, teyze, hala, amcalarıyla ve kuzenleriyle aynı sofrada paylaşıyorlardı. Bu eski evlerde *bireyselleşmek hiçbir iç mekânda mümkün değildi: Günlük yaşamda her uzanımında başkasına bağımlı ve başkasıyla beslenen bir barınma pratiği vardı.*

Erken Cumhuriyet Dönemi'ne gelindiğinde, varlıklı birçok aile artık hane olarak köşk ve konaklarda ikamet etmek istemiyordu. Bunun sebebi öncelikle hızla modernleşen bir zamanda her şeyiyle eski olan bu konutlarda barınmanın fiziken çok fazla mesai gerektirmesiydi. Geçtiğimiz yüzyıldan kalan inşaat malzemelerinin bakımını düzenli olarak yapmak

aileler için oldukça zor hale gelmişti. Hijyenik, ferah, yeni malzemelerden yapılmış, bakımı kolay; en önemlisi de yeni ve *kullanıcıya ait mekânlar* ile bireylerin tam olarak bireyleştiği konutların daha cazip gelmesi, yeni yapılan konutlara olan talebin en önemli sebeplerinden birkaçıydı.

“Modernleştirmek” filinin öznesi elit bir özne, hedef ise modernlik ve çağdaşlık anlayışını her alanda Türkiye halkına kabul ettirmektir (Keyder 2010, 41). Ancak, erken cumhuriyetin teşvik ettiği modernleşme programı dahilindeki mekânlar çoğunlukla yalnızca varlıklı üst sınıf ailelere hitap eden müstakil konutlardı. Yeni konutlarında resmedilen çekirdek aileler bir üst kuşağına bağımlı olmadan ayakta durarak da ulusun bir parçasıydı.

Hizmetçiler, çamaşırhane, kiler, yemek hazırlama alanları gibi mekânların yanı sıra, geleneksel evlerde ana yaşam alanı olarak kullanılan sofalar Erken Cumhuriyet Dönemi'nin konutlarında oldukça geniş giriş holleri biçiminde görülebiliyordu. Ailelerin “varlıklarının vitrini” olarak bağdaştırdıkları bu giriş holleri, mimar temsillerinde “sofa” olarak betimleniyordu ve yeni konutların “olmazsa olmaz” iç mekân bölümlerinden biriydi: İhtişamlı hacminde hem kübik mobilyalar hem de antikaların sergilendiği giriş holleri, konut kullanıcıların misafirleri ile ilk karşılaştıkları mekândı. Evsel yaşama ve konut iç mekânına dair “yeni” olanın algısı ilk olarak burada gerçekleşiyordu.

Batılılaşmanın bir diğer yansıması olarak erken cumhuriyet konutlarında yemek odası, yani *salle-a-manger*'ler de yerlerini almıştı. Konak ve köşklere hizmetçilerle iç içe bir formda yaşamdan uzak olan birçok aile, mimar-tasarımı yeni konutlarında da ev emekçisiyle günlük hayat pratiklerinde olabildiğince az kesişmeyi arzulamıştı. Bu sebeple bu dönemin konutlarının tasarımı sırasında ilk sayılabilen yenilik, son kalite donanımlı geniş mutfaklara ve / veya yemek hazırlama alanlarına bir servis kapısıyla ulaşılmasıydı. Servis kapılarının asıl amaçlarından biri de depolanacak veya hazırlanacak gıdaların geniş giriş holünden eve girmesini

engellemekti. Çünkü bahsedildiği gibi, giriş hollerinin görevi “dış dünyaya” sunulan bir vitrin olmaktı. Hizmetçilerin pratiklerinin aile üyelerinki ile kesişmemesini sağlayan başka bir bölüm de kendine ait odaları idi. Çoğu köşk ve konakta *müştemilat* bahçede konumlanmışken, Erken Cumhuriyet Dönemi’ne gelindiğinde hizmetçiler çalıştığı hanenin çatısı altında kendi kişisel alanına sahipti, gece gündüz burada barınabiliyorlardı. Hizmetçi odaları, tahmin edilebileceği üzere konutta evsel yönetim mekânları ile kompakt bir şekilde yerleşimi yapılmıştı. Bu sayede ev işleri daha pratik işleyebiliyor, aynı zamanda aile ve geniş salon, *salle-a-manger* ve hollerinde ağırlanan misafirler ile günlük ev yönetimi rutinleri kesişmiyordu.

Bu araştırmanın odak noktası olan Moda’da yüzyıl ortasında, 1950’den sonra apaçık izlenebilen bir dönüşüm yaşanarak, bölgedeki konak ve köşkler birer birer yıkılmış, parsellerinde çok katlı apartmanlar inşa edilmeye başlamıştı. Bu apartman konutları, Erken Cumhuriyet Dönemi konutları gibi salt mimar tasarımı değil, yalnızca müteahhitlerin de aktörlük yaptığı konutlar olabiliyordu.

Yüzyıl ortasından sonra demografik yapısına üst-orta ve orta sınıf ailelerin de katılması ve konutların estetik anlayışının hızla tekdüzelige uğramasıyla, 1960’lardan itibaren inşa edilmiş birkaç mimar imzalı konut haricinde eski Moda’dan günümüze pek çok mimari miras aktarılmadı. Kat Mülkiyeti Kanunu’nun yürürlüğe girmesi ve gayrimüslim ailelerin dış göçü bu seri apartmanlaşmaya ve mimari dokunun tekdüzeleşmesine kentsel bağlamda tuz biber ekmişti. Konut iç mekân yerleşimi de bu tekdüzelikten nasibini almış, koridor, antre gibi geçiş alanları daralıp küçülmüş, bunun yanında mahrem alanların ve ortak kullanım alanlarının daha genişletilmesine öncelik verilmiştir. İç mekânın hacimlerindeki bu değişikliğin sebepleri şu başlıklar ile pek tabii okunabilir: *Tüm teknolojik gelişmeler, ekonomik krizler ve tarımın göreceli olarak önemsizleştirilmesiyle kırsaldaki istihdamın azalması; kentte emekçi işçilere duyulan ihtiyaç ile, orta sını-*

fin iş olanaklarının daha çok kentte yoğunlaşması ve kent merkezine göç etmesi. Aynı zamanda yoğunluğu hızla artan apartmanlaşma, kapıcılığı da hayata geçirmiş, bu sayede günlük evsel yönetim ile ilgili alışverişleri bir kapıcı yapmaya başlamıştır. Dolayısıyla, mimarlar ve müteahhitler, konutlarında yatılı hizmetçi ihtiyacı kalmayan ailelerin günlük hayatlarından hizmetçiyi çıkartmıştır. Yüzyıl ortasındaki konuttaki bir diğer en önemli sonuç; servis kapısının ve geniş evsel yönetim alanlarının yok olmasıdır.

Son olarak, sözüm ona kendine ait mekânlarında yalnızlaşan her birey, evlerine mahkûm bireyler olmuşlardır. Cumhuriyet öncesi ve Erken Cumhuriyet Dönemi'ndeki eski evlerdeki kolektif yaşam formu bireyleri hem geniş aileleri içinde hem de sokakta daha çok bir araya getirip, yeşillikler ve bostanlarda kent dokusunu daha çok tattırırken, tek tipleşmiş apartmanlarla dolu parsellerde bireyler sosyalleşme yerine, hızlı akan zamanı odalarında bulunarak veya salonlarında televizyon izleyerek geçirmeye başlamışlar, aile içindeki iletişimin de eski yoğunlukta seyretmemiştir. Yüzyılın ortasındaki tüm değişimlerden dolayı konak ve köşklerdeki yaşantılardan kalan nostaljik değerler antika mobilyalar, aksesuarlar ve siyah beyaz fotoğraflar olmuştur.

Kaynakça

- Arif, Sırrı. 1933. "Seza Apartmanı". *Arkitekt*, 1933-06 (30): 165-170.
- Baltacıoğlu, İsmail Hakkı. 1934. *Sanat*. İstanbul: Suhulet Kütüphanesi.
- Baydar, Ferzan ve Leyla Baydar. 1950. "Birgiler Apartmanı". *Arkitekt*, 1950-07-10 (223- 224-225-266), 153-155.
- Bozdoğan, Sibel. 2002. *Modernizm ve Ulusun İnşası: Erken Cumhuriyet Türkiye'sinde Mimari Kültür*. Çev: Tuncay Birkan. İstanbul: Metis Yayınları.
- Cengizkan, Ali, Derin İnan ve Müge Cengizkan. 2011. *Zeki Sayar ve Arkitekt: Tasarlamak, Örgütlemek, Belgelemek*. İstanbul: TMMOB Mimarlar Odası Yayınları.
- Duben, Alan ve Cem Behar. 2014. *İstanbul Haneleri: Evlilik, Aile ve Doğurganlık, 1880-1940*. Çev. Nuray Mert. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Galip, Faruk. 1933. "Sıdıka Haydar Hanım Evi." *Arkitekt*, 1933-06 (30): 171-173.
- Ekdal, Müfid. 2004. *Kapalı Hayat Kutusu: Kadıköy Konakları*. İstanbul: YKY
- Keyder, Çağlar. 2010. "1990'larda Türkiye'de Modernleşmenin Doğrultusu." *Türkiye'de Modernleşme ve Ulusal Kimlik*, Haz. Sibel Bozdoğan ve Reşat Kasaba, 39-53. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Öncel, Ayşe Derin (2010). *Apartman: Galata'da Yeni Bir Konut Tipi*. İstanbul: Kitap Yayınevi.
- SALT Galata Arşivi.
- Sayar, Zeki. 1940. "Bir Kira Evi". *Arkitekt*, 1940-11/12, 241-244.
- Selah, Zeki. 1933. "Röntgen Apartmanı". *Arkitekt*, 1933-08: 231-236.
- Sey, Yıldız. 1999. *Tarihten Günümüze Anadolu'da Konut ve Yerleşme*. Ankara: Tepe Yayınları.
- Sezginalp, Pınar. 2017. "Transformation of Residential Interiors in the district of Moda, İstanbul: 1930s-1970s" Doktora Tezi, Orta Doğu Teknik Üniversitesi.
- Tekeli, İlhan. 2013. *İstanbul'un Planlanmasının ve Gelişmesinin Öyküsü*. İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.
- Zürcher, Erik. J. 1993. *Turkey: A Modern History*. Londra: I.B. Tauris & Co Ltd.

Uzunarslan, Şebnem. 2010. “Cumhuriyet’in İlk Yirmi Yılında Mimarlık Alanındaki Gelişmelerin Mekân ve Mobilyaya Yansımaları” *Cumhuriyet’in Mekânları Zamanları İnsanları*, Haz. Elvan Altan Ergut ve Bilge İmamoğlu, 169-186. Ankara: Dipnot Yayınevi.

Notlar

[1] Burada bahsedilen tüm verilerin derlendiği ve paylaşıldığı çalışma için bkz: Sezginalp, Pınar. 2017. “*Transformation of Residential Interiors in the district of Moda, İstanbul: 1930s-1970s*” Doktora Tezi, Orta Doğu Teknik Üniversitesi. Bu çalışma sırasında görüşülen konut kullanıcıları kendi el çizimleri ile yıkılan konutlarını canlandırmışlar, bu el çizimleri ile belge-canlandırma metodu ile çalışmaya katkı sağlamışlardır. Bu metinde de mimari teknik çizimlerine ulaşamayan konutların sunumları bahsedilen çalışmadaki el çizimleri ile yapılmıştır.

[2] Bu köşklere ve konaklarda yaşayan Osmanlı elitlerinin günlük yaşam döngüsü ve hane halkı özellikleri hakkında daha fazla istatistiki bilgi için bkz: Duben, Alan ve Cem Behar. 2014. *İstanbul Haneleri: Evlilik, Aile ve Doğurganlık, 1880-1940*. Çev. Nuray Mert. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi. Ayrıca, özellikle yirminci yüzyılın başında sadece Moda'nın değil, aynı zamanda İstanbul'un farklı etnik ve dini kökene sahip bir şehir olduğu da unutulmamalıdır.

[3] Sadece İstanbul'un köşk ya da konakları değil, ondokuzuncu yüzyılın son çeyreğinde inşa edilen apartmanlarda da sofa bölümü vardı. Galata bölgesinde örneklenen dönemin yeni daireleri hakkında daha fazla bilgi için bkz: Öncel, Ayşe Derin. 2010. *Apartment: Galata'da Yeni Bir Konut Tipi*. İstanbul: Kitap Yayınevi

[4] 1935'te ev sayısı 96.502'ye, apartman sayısı ise 3.090'a çıkmış. Daha sonra, 1940'da ise ev sayısı 91.760'a düşmüş, apartman sayısı 3382'ye yükselmiştir. 1947 yılında yapılan bir saptamaya göre ise kentte 9012 ev 5040 apartman bulunuyormuş (Tekeli 2013, 155).

[5] Araştırmada yararlanılan yazılı kaynaklarda incelenen konutların açıklamalarında yapının mimarlarının çoğu kez “hizmetçi” kelimesini tercih ettikleri için metin içinde bir karışıklığa sebep olmaması için yine bu kelime ile tanınacak bu odaların, günümüzdeki yazında “ev yönetimi emekçisi” veya “yardımcı” odası gibi adlandırılmalarının daha uygun olacağını düşünmekteyim.

Emekçi kelimesinin evsel yönetimin yükünün tamamını idare eden bu kişiler için “hizmetçi” kelimesinden daha uygun olduğu açıktır.

[6] Galip, Faruk. 1933. “Sıdıka Haydar Hanım Evi.” *Arkitekt*, 1933-06 (30): 171-173.

[7] Caddenin ismi General Asım Gündüz Caddesi olarak değiştirilmiştir. Fakat, İstanbul genelinde ve Kadıköy özelinde cadde hala Bahariye Caddesi olarak anılmaya devam etmektedir. Tarihlendiği zamanda öyle geçtiği için metinde de öyle kullanılacaktır.

[8] Selah, Zeki. 1933. “Röntgen Apartmanı”. *Arkitekt*, 1933-08: 231-236.

[9] Arif, Sırrı. 1933. “Seza Apartmanı”. *Arkitekt*, 1933-06 (30): 165-170.

[10] Baydar, Ferzan ve Leyla Baydar. 1950. “Birgiler Apartmanı”. *Arkitekt*: 1950-07-10 (223- 224-225-266), 153-155.

[11] Sayar, Zeki. 1940. “Bir Kira Evi”. *Arkitekt*:1940-11/12, 241-244.

[12] Bu konut çağırıldığı ismi ile buraya eklenmiştir. Madenciler ismi arsa sahiplerinin lakabıdır. Literatürde kayıtları olmayan bu konutun sahipleri ile Ekim 2017’de görüşülmüş, metindeki bilgiler bu görüşmeler aracılığıyla aktarılmıştır.

[13] Özellikle yüzyıl ortasında inşa edilmiş ve burada değinilen birçok konutun literatürde mimari çizimleri yoktu. Bu nedenle, araştırma sırasında yapılan röportajlar esnasında, görüşülen kişilerden bu konutların plan eskizleri yapmalarını rica edilmişti. Çalışmada görülen el çizimlerinin hepsi bu evlerde hayatlarını geçirmiş olan kullanıcılar tarafından özenle çizilmiştir.

[14] Cengizkan, Ali, Derin İnan ve Müge Cengizkan. 2011. Zeki Sayar ve Arkitekt: Tasarlamak, Örgütlemek, Belgelemek. İstanbul: TMMOB Mimarlar Odası Yayınları, p. 309.

[15] Yapı 2017 yılında yıkılmış, yerine yine Cavid Bey Apartmanı adıyla daha fazla daireli, 1961’deki tasarım ve estetik çizgisinden uzak bir apartman yapılmıştır. Bu, yalnızca Moda’daki değil, çoğu İstanbul semtindeki yüzyıl ortası ve öncesi evlerin 2010’lardaki yazgısıdır.

[16] Moda Apartmanı’nın inşa edileceği arsa şu anda Moda Burnu’nda Ferit Tek Sokak üzerinde bulunan Antipa Köşk’ünün bulunduğu arsa idi. Köşk, 1900’lerin başında Moda’da aktif olarak inşaatları olan Christine Pappa tarafından 1910 yılında inşa edilmiştir. Ekdal, Müfid. 2004. *Kapalı Hayat Kutusu: Kadıköy*

Konakları. İstanbul: YKY, p. 50. Sedad Hakkı Eldem'in arsa sahibi ile olan yazışmaları için, SALT Galata Arşivi incelenebilir.



YAPI VE SOKAĞIN ARAKESİTİNDE ERMENEK ÖRTMELERİ

NİSA YILMAZ ERKOVAN

İnsanların ‘yer’e olan aidiyeti ile güçlü mekânsal deneyimler elde edebilmeleri ancak çevrelerini iyi anlama ve yorumlamaları ile mümkün olmaktadır. Mimarlık ve şehircilik, özel ve kamusal alan arasında sıkışıp kalan kentsel bir arakesit olan örtmeler, sahipsiz mekânlardır ve aynı zamanda kentsel boşluğun tanımlarından biridir. Sokak üzerindeki ritmik devamlılığı sağlayan gündelik hayat mekânları olan bu boşluklar, üst kotta da konutun devamlılığını sağlamaktadır. Kentte üretilen bu boşluklar yalnız gelip geçilen mekânlar olmanın ötesinde daha güçlü mekânsal anlamlar barındırmaktadırlar. Özelin ve kamusalın kesiştiği bu mekânların kent içerisinde çizdiği ve oluşturduğu algı her bireyde farklı olmaktadır. Örtmeler, kent sürekliliğinde topoğrafya ve yapılı çevrenin birbirine geçtiği, kentsel bir omurga ve düğüm noktaları olmuştur. Kentsel bir kalıp olarak üretilen bu yapılar ve/veya boşluklar her defasında farklı bir bedende vücut bulan bir örüntüye dönüşmüştür. Aynı amaç için kurgulanmış olmasına rağmen her bir örtme farklı türden kurgulanmıştır. Bu da bize geçmişten gelen ve bireysel bellekten aktarılan bir strüktürün ortak kültür bağlamında farklı mekânsal düzenlemelerle kurgulandığını göstermekte; malzeme, yapım tekniği ve form farklılıkları olarak karşımıza çıkmaktadır. Karaman ili Ermenek ilçesinde bulunan örtmeler üze-

rinden yapılacak olan mekânsal okumalarla kentsel bir arakesit ve kentsel boşluk mekânları olan örtmelerin kentle, bireyle, çevre, topoğrafya ve kültür üzerindeki etkileri ve geleneksel sokak dokusu üzerindeki mekânsal kurgu tartışılmıştır.

Yerleşim Coğrafyası

Dağlık Kilikya kentleri arasında önemli bir yere sahip olan ve Karaman ilinin ilçesi olan Ermenek, yüzyıllar boyunca yerleşim görmüştür. Konya Ovası ile Akdeniz kıyıları arasında kalan, deniz seviyesinden yaklaşık 1200-1350 m. yükseklikte olan yerleşim, Orta Toroslar'ın yüksek yaylalarını kapsamaktadır. İlçede derin vadiler ve dik yamaçlar çoktur. Arazide kalın kalker tabakaları çok yer tuttuğundan çok çeşitli karstik şekiller (düdenler, obruklar, mağaralar...) meydana gelmiştir. En alçak yeri 600-700m. ile Göksu Vadisi'dir (Doğanay 2005,14). Orta Anadolu ile Güney Anadolu'yu birbirine bağlayan önemli geçitlerden biri olan Göksu Vadisi İç Anadolu'da Can Hasan ve Çatalhöyük ile Mersin Yümüktepe ve Gözlükule gibi önemli Neolitik Dönem yerleşimlerinin bağlantısını sağlamıştır (Doğanay 2005, 20). Ermenek bir bakıma İç Anadolu'yu Akdeniz'e bağlayan geçit konumundadır (Resim 1). Ermenek'te hem karasal iklim hem de Akdeniz iklimi etkileri görülmektedir. Kuzey kesimde karasal iklim görülürken Ermenek Çayı'nın oluşturduğu koridor, Akdeniz iklimini iç kesimlere ulaştırır. Bölgede deniz seviyesinden 1500m. yükseklikten itibaren Akdeniz dağ iklimi olarak adlandırılan bir geçiş iklimi görülmektedir (Doğanay 2005, 29). Ermenek'te günlük rüzgârlar insanlar üzerinde etkilidir. Özellikle yaz döneminde Toroslar'dan Akdeniz'e ulaşan hava akımı, sıcak bir rüzgâr meydana getirerek sahil kesiminde bunaltıcı bir hava oluşturur. Bu nedenle sahil kesimindeki halk, yaylalara göç eder (Doğanay 2005, 32). Yerleşimler arası sosyal ve kültürel etkileşimin önemli bir örneği olan yayla kültürü günümüzde de devam etmektedir. Orta Anadolu ve Akdeniz insanının iletişim kurmasını sağlayan bu yaylalarda kurulan pazarlarda eski gelenekler devam etti-

rilerek somut olmayan bir takım kültürel aktarımlar geleceğe taşınmaktadır. Örneğin, Akdeniz’de yetiştirilen fıstık, limon gibi ürünler, burada yetiştirilen elma, erik, patates gibi ürünlerle para kullanmadan değiş tokuş usulü ile değiştirilerek alışveriş yapılmaktadır.



Resim 1. Ermenek'in Haritadaki Konumu

Bölgede alçak kesimlerde kızılçam ve maki, Akdeniz dağ kuşağı olarak adlandırılan orta kesimde sedir, köknar, karaçam, ardıç, yüksek dağ kesiminde ise otsu bitkiler bulunmaktadır (Doğanay 2005, 33). Sedir ağacının kaliteli ve fazla olması nedeniyle gemi yapımı için ağaçlar bu bölgeden temin edilmiştir. Ayrıca Toroslar’da fazlaca görülen bağcılık bu bölgede de görülmektedir ve yerel bağlamda yaz aylarında daha yüksek yaylalara çıkılabildiği gibi, Ermenek’te ikincil konut olarak inşa edilmiş olan bağ evlerine de göç edilmektedir. İlçenin yerel ekonomisine önemli katkısı bulunan bu bağcılık geleneği artık ortadan kalkmış ve bağ evleri de kullanılamaz olmuştur. Ermenek’in geleneksel dokusunu ilçe merkezi ve bağ evlerinin yayıldığı vadi ile bir bütün olarak düşünmek gerekmektedir. İklim, bitki örtüsü, topoğrafya, jeomorfolojik yapı, toprak, hidrolojik özellikler gibi doğal etmenler ile inanç, kültürlerarası etkileşim, yaşam şekli içerisinde doğaya müdahale şekli, komşuluk ilişkileri gibi kül-

türel etmenler ilçede yerleşimi belirleyen ana unsurlar olmuşlardır. Kullanılan yapı malzemelerinden yerleşim yerlerinin seçimlerine ve işgücüne kadar bu değişkenlerin etkili olduğu görülmektedir. Bu kadar çok değişkene sahip Ermenek'te oldukça zengin mimari doku ve yerleşim gerçekleşmiştir. Bu çeşitlilik içerisinde ilçenin yerleşim ve sokak dokusunda önemli bir yere sahip olan ve yerelde "örtme" adı verilen özel bir örneğe odaklanılmıştır. Örtmeler, kent sürekliliğinde topoğrafya ve yapı çevresinin birbirine geçtiği, kentsel bir omurga ve düğüm noktalarıdır. Özel ve kamusal alan arasında bir arakesit olan "örtme"nin insan, kent ve yerelle olan ilişkisi estetik bir algı üzerinden değerlendirilerek kavramsal bir yaklaşım oluşturulmuştur.

Yerel Bağlamda Mimari Doku ve Yapılanma

Ege kıyılarından başlayarak doğuda İran'a kadar uzanan Toros Dağları'nın orta kısmında yer alan ilçe yüksek dağlarla çevrili bir dağ yerleşimidir. Düzlük alanı çok fazla olmadığından ve olan alanlarda tarım arazisi olarak kullanıldığından yerleşim oldukça engebeli bir arazide kurgulanmıştır. Bu özgün yapılanma yerleşimin sokak dokusuna ve mimarisine yansımıştır. Kuzey-güney doğrultulu olarak ve güneye bakan yamaçta teraslamalar yapılan yerleşimde her konutun güneş ve rüzgârdan eşit yararlanması sağlanmıştır. Yerleşim dokusuna bağlı olarak sokaklar doğu-batı, kuzey-güney doğrultuludur. Eğime dik olan kuzey-güney doğrultulu sokaklar genellikle merdivenlidir ve tekerlekli araç trafiği bu merdivenli sokaklarda yapılamamaktadır. Doğu-batı doğrultulu sokaklar eğime paralel, düz veya eğimlidirler (Resim 2). Yer darlığından dolayı konutlar birbirine çok yakın hatta birçoğunda bitişik olarak inşa edilmişlerdir. Bu konutlar arasında kalan sokaklar da oldukça dardır. Bu nedenle bazı konutlarda sokakları az da olsa genişletebilmek için bazı bina keskin köşe dönüşleri kırılarak rahatlatılmıştır. Sokak dokusunda çeşmelerin yeri oldukça önemlidir. Hemen hemen her mahallede bir veya iki adet çeşme bulunmaktadır. Çeşmeler suyun evlerin içerisine kadar ulaştırılmadığı

dönemlerde sosyal yapılanma için önemli bir yere sahip buluşma noktalarıdır.



Resim 2. Ermenek Sokakları, Ermenek Kaya Üstü Evleri ve Konut Girişi

Yapılarda genellikle bahçe bulunmamaktadır. Çıkmaz sokaklar ve girişleri biraz içeriden yapılarak niş oluşturması ile yapılar için yarı özel alanlar oluşturulmuştur. Yerleşilebilecek alanların darlığı ve topoğrafya nedeniyle bazı yapılar doğal kaya üzerine inşa edilmişlerdir (Resim 2). Bu da bize tarihsel süreklilik içerisinde kültür ve çevre uyumunu gösteren iyi bir örnektir.

Yapılar çevre olanaklarının sunduğu malzemeler olan taş ve ahşap (genellikle bölgede bol miktarda olan sedir, karaçam) kullanılarak kendi-

ne özgü bir yapı sistemi oluşturulmuştur. Tek başına statik olarak yetersiz olan taş, belirli aralıklarla ahşap hatıllarla desteklenerek bir örgü sistemi ile inşa edilmiştir. Yapılaşma mümkün olduğunca eldeki malzemeler değerlendirilerek en ekonomik çözümlerle sağlanmıştır. Ermenek'te örtmelerin yapı malzemesi konutlarla aynıdır. Duvar kısımlar ahşap hatıllı yığma taş duvar, üst örtüsü ise bulunduğu yapının döşeme malzemesi ile aynıdır. Kalın düver denilen ahşap kirişler belli aralıklarla dizilmiş, üzerine ahşap kaplama tahtası ve üstüne ahşap döşeme yapılmıştır. Bazı yerlerde ahşap kirişler duvardan payandalarla desteklenmiştir. Taş duvarlar mellez toprağı ile saman karıştırılarak yapılan sıva ile sıvandıktan sonra boyanmıştır (Resim 4).

Kavramsal Yaklaşım ve Çevre Estetiğı

“Üstü kapalı sokak geçitleri” olarak da tanımlayabileceğimiz ve yerel halkın “örtme” olarak tanımladığı yapı/oluşum mimarlık ve şehircilik, özel ve kamusal alan arasında sıkışıp kalan kentsel bir “arakesit”tir. **Arakesit kavramı** yapıya ait olmasıyla mimarlıkla, sokağına ait olmasıyla şehircilikle ilgilidir. Sahipsiz mekânlardır ve aynı zamanda kentsel boşluğun tanımlarından biridir. "Arakesit" sözlük anlamıyla çizgilerin, yüzeylerin, katı cisimlerin birbirlerine rastladıkları ve kesiştikleri yer anlamına gelmektedir (TDK1). Bu tanımlı kent ölçeğine taşıdığımızda mekânsal olarak yalnızca bir kesişim ve karşılaşma alanından çok daha fazla anlam ifade etmektedir. Bir evin kapı/pencere önü, diğer evin saçak altı, başka bir evin odunluğu/deposu, bir sokağın gelip geçilen alanı, bir çocuğun oyun alanı, gölgelikli bir dinlenme mekânı gibi çoklu işlevlerin kesişim noktası olabilmektedir. Tüm bunlar geleneksel sokak dokusu içerisinde önemli unsurlardır. Kentin büyüklüğü ve küçüklüğüne göre değişim ve form göstermektedir. Kent içerisinde dolaşan her türlü kültürel, sosyal, ekonomik aynı veya farklılığa sahip bireyler bu arakesitlerde karşı karşıya gelerek etkileşimde bulunurlar. Bir nevi “kesişim” olarak da tanımlayabileceğimiz arakesit aynı zamanda kentsel bir boşluğu da tanımlamaktadır.

Bu çalışma ile benzer topoğrafyada benzer yapım tekniklerine sahip, kamusal, aynı zamanda yarı özel olan bu alanların/boşlukların kentle ve çevreyle olan ilişkilerine odaklanılacaktır. Bu kentsel boşluklar gelip geçen insanların birbiri ile etkileşimi, kapı önü kullanıcılarının gelip geçenlerle etkileşimi ile daha da güçlenmektedir. Bu süreçte gerçekleşen mekânsal dönüşümün boşluğu tanımlaması süreci arakesitlerin kent içerisindeki varlığını açıklamaktadır. Sınırı olmayan bir arakesit olan bu boşluklarda kişiler kendi kişisel alanlarını topluma açmış olurlar. Bu nedenle “örtmeleri” salt gelip geçilen mekânlar olarak tanımlamak doğru bir yaklaşım değildir. Fisher (2015,64) ara mekânı tanımlarken cisimlerin birbirine yakın uzaklıklarına göre aralarında oluşturdukları etkileşim ile ilişkilendirmiştir. Cisimler birbirinden uzaksa aradaki mekânın boş olduğu düşünülür, cisimler birbirine yaklaştıkça aralarında daha sıkı bağlar oluştuğunu ve bir “**ara mekân**” ortaya çıktığını söyleyerek, “ara mekânı” bu ilişki üzerinden tanımlar. Bir ara mekân etkisi yaratabilmek için, öğeleri en kısa mesafelerin ya da başka bir deyişle en küçük ara mekânların hep birlikte kapalı bir çerçeve oluşturacak şekilde yerleştirmek gerekir (Fisher 2015, 67). İnsanın, evrenin ve yeryüzünün düzenini ve ilişkilerini hissedebilmek için kentin içinde serbestçe dolaşabilmesi önemlidir (Erzen, 2006, 118). “Örtme”ler kent içerisindeki bu sıkışık sokak dokusu içerisinde bireye rahatça ve kesintisiz olarak dolaşabilme imkânı sağlamaktadır. Erzen (2006,119), düzensiz bu sokak yapısı içerisinde dolaşırken kurulan bedensel ilişkilerin ve zihinsel farkındalıkların kent estetiğinin önemli bir parçası olduğunu belirtir. Sokakların ölçeği ve sürekli açı değiştirmesi, uzak mesafelerin görünmemesi, insanı çevre öğelerine ve niteliklerine karşı hep tetikte tutar. Bu açılardan bu tür yerleşimler estetik bir ortam sunar (Erzen 2006, 122). Dar ve eğimli sokaklarda dolaşırken, bir örtmenin altından geçerken karşılaştığımız ışık gölge oyunları, örtme sonunda karşılaştığımız bir çeşme, algılarımızın hep açık olması, bir birey olarak bedenimizin de bu kentsel dokuya dâhil olduğumuz ve kent estetiğinin bir parçası olduğumuz anlamına gelmektedir (Resim 3).



Resim 3. Üç Farklı Örtmenin Yarattığı Mekânsal Etki

Yapıların pek çok bileşeni, hatta bu bileşenlerin farklı bir araya geliş biçimleri vardır. Tek tek sözcüklerden anlamlı cümleler kurmanın ya da tek tek bina öğelerinden işlevini yerine getirebilen parçalar binalar oluşturmanın kurallarını sentaks sağlar (Fischer 2015,58). “**Sentaks**” sözlük anlamıyla **söz dizimi** anlamına gelmektedir (TDK2). Bir sözcük, sentaktik bir bağlamda kullanıldığında, ilk biçimini korumak zorunda değildir. Bir ekle tamamlanabilir veya yeni bileşimler kurabilir. Bina öğelerinde de doğadaki malzemeler aynen alınıp üst üste yığılmaz. Duvar örmeye yarayan taşlar kırılır, ahşaplar düzeltilir ve her bir malzeme kendi doğasına uygun bir biçimde bir araya getirme (sentaks) koşuluna uyacak şekilde farklı form ve biçimlerde birleştirilir (Fischer 2015, 59). Tüm bu birleşimler mekânı oluşturur ve tek tek mekânların birbirine ilmiklemeleri ya da iç içe geçmeleri ile kendileri içinde tutarlı biçimler oluşturur ve her bir yapı bir araya getirilerek yeni mekânlar, cadde ve meydanlar, bunlarında bir araya gelmesiyle bir kentin karmaşık kent dokusu ortaya çıkar (Fisher 2015, 61). Sentaktik bakış açısı, bir araya getirme üzerine odaklanır, **mekânsal sentaks** da, mekânı oluşturan öğelerin bir araya getirilme kurallarını ele alır. Örtmeler üzerinde **mekânsal sentaks** kavramı ele alındığında bu konut altı ve sokak üstü mekânın oluşabilmesi için konut,

duvar, cadde, sokak, tavan, giriş, kapı, pencere, malzeme, yapım tekniği gibi birçok kavramın algılanması ve belli bir dizimle bir araya gelmesi gerekmektedir. Yapıların bir araya gelerek mekânsal bir sentaks oluşturabilmeleri için ilk olarak tek yapı ölçeğinde ve kendi içerisindeki dizime bakmak gerekir. Bu dizilim **tektonik sentaks**la açıklanabilir. Frampton'un (Frampton 1990, 23-32) '**tektonik**' kavramı, bir mimari formun hem fiziksel hem de kültür boyutlarıyla incelenmesidir ve ayrıca tektonik iklimsel konforu, kültürü ve fiziksel çevreyi de kapsamaktadır. Mimarının fiziksel boyutu yapılarıdaki malzeme ve teknik özellikleri içerir. Kültürel boyut ise yörenin mimari karakteri ile özdeşleşen yerel kültür, gelenekler ve günlük yaşama dair özellikleri kapsar (Kavas 2016,84). Konstrüksiyon materyali, süreci ve tekniği seçme ve işleme konusundaki sorulara cevap verirken strüktür seçilen sistemin uygunluğunu ve verimliliğini değerlendirir (Sekler 1965, 89). Sekler'e göre her mimari formda strüktür ve konstrüksiyon birbirinden ayrı düşünülemez ve bu kavramlar yapım süreci boyunca birbirlerini desteklemelidirler. Ayrıca Sekler'e göre strüktür ve konstrüksiyon arasındaki bu etkileşim yapının tektonik kurgusunu oluşturmaktadır. Soyut kavram olan strüktür, konstrüksiyon ile gerçekleştirilir ve tektonik yoluyla görsel ifade kazanır (Sekler 1965, 92). Bu bağlamda **konstrüktif sentaks** ve **strüktürel sentaks** kavramları bize malzemenin, yapı öğelerinin ve yapının bölümlerinin, işlevini tam olarak yerine getirebilecek bir bütüne dönüşmesi için fiziksel olarak bir-aradalığını sağlamaktadır. Küçük yapı öğelerinden daha büyük birimler oluşturulması, sağlam bir taşıyıcı sistemle bir araya getirilmeleri ve farklı malzemelerin yapıyı ayakta tutacak şekilde birleşimi tamamlanırken yapının bireyde algısı tektonik sentaks ile tamamlanmaktadır (Resim 4).

Geleneksel Mimari Kalıplar (Örüntüler) ve Yapı Tipolojisi

Örtmeler işlevsel olarak tıkalı bir damardaki gibi bir stent görevi gö-rerek kent içerisindeki dolaşımın kesintisiz yapılmasını sağlamaktadır. Kent içerisindeki süreklilik bireyin kendini daha güvende hissetmesini

sağlarken, mekânsal düzen algısı da kesintiye uğramaz. Bu bölümde Ermenek'teki geleneksel çevre Alexander'ın (Alexander v.d. 1977) tanımladığı kalıplar (örüntüler) üzerinden yeniden tanımlanacaktır. Bir yerleşimi oluşturan mekânsal kurguyu anlamak form, strüktür konstrüksüyon kavramları ile birlikte, tüm bunların günlük yaşam akışı içerisindeki kurgusunu da anlayarak olabilir. Strüktürel sentaks, konstrüktif sentaks kavramları bir yapıyı fiziksel ve taşıyıcı özelliklerini nitelerken, tektonik sentaks ile kavradığımız mekânsal kurgu insan ilişkileri ile kesiştiğinde bir kavramın daha açıklaması gerekmektedir.



Resim 4. Yapısal Bileşenler, Konut Yapım Tekniği ve Duvar Sıvası

Ermenek geleneksel sokak dokusunu ve örtmeleri Chistopher Alexander'ın örüntüleri veya “kalıp” ve “kalıp dili” kavramları ile ele almak bu dokuyu örneklendirme açısından anlaşılır olacaktır. Alexander'ın kentsel ölçekten küçük bir yapı detayına kadar ele aldığı bu kavramlar toplumsal hafızada geçmişten geleceğe aktarılan, yazılı olmayan, biri bir

diğerine benzemeyen, aynı zamanda da tekrarlanan mekânsal süreklilik barındıran kurgulardır. Günümüz mimarisinde olduğu gibi bir aynı oda, aynı ev veya aynı binalar kalıbından bahsedilmemektedir. Buradaki kalıplar, doğada var olan ve her seviyede tekrarlanan ve farklılaşan bir geometride her zaman serbest ve akıcıdır (Aran 2000, 124). Yapıyı oluşturan kalıplar doğada olduğu gibi yapılarda da devam etmektedir. Eğer bir pencere boşluğu açıldığı avluya bir anlam katıyorsa diğer avlularda da uygulanır, eğer bir saçak uzantısı anlamlı ise tüm saçaklarda aynı uzantı kullanılır. Fakat bu uygulamaların hiçbirisi birbirine benzemez. Çünkü kalıplar çevreleriyle etkileşir ve her gözüktükleri yerde farklılaşırlar (Aran 2000, 125). Örtmelerde de yapılan bir örtmenin sokak kurgusundaki önemi görülmüş ve ihtiyaç duyulan her sokakta uygulanmıştır. Fakat hiçbir örtme ne yükseklik ne genişlik, ne üstündeki konut, ne de anlamlandırdığı boşluk bakımından aynı değildir. Her biri sokağın, cadde nin, kesiştiği konutun kurgusuna göre farklılaştırmıştır. Ermenek Sokak dokusunda dolaşırken çeşitlenen ve farklılaşan bu kalıplar sayesinde kentteki mekânsal kurguyu algılar ve kent estetiğinin bir parçası haline gelinebilir. Aşağıda Ermenek kent dokusu içerisindeki “kalıplar” ve “kalıp dili” örneklemeleri kent kurgusunu daha iyi anlamamızı sağlayacaktır.

Tarımsal vadiler (Agricultural Valleys): Bu kalıpta Alexander (1977, 27-28) insanların yaşadıkları yerlerin yakınlarında tarım alanlarının olmasını önemsemektedir. Şehirlerin tepelerde ya da tepe yamaçlarında kurulmasını ve vadilerde toprağın tarım yapmak için kullanılması gerektiğini belirtmektedir. Bu kalıp ekilebilen tüm tarımsal vadilerin ve verimliliğinin kentin gelişiminden ve tahribatından korumayı amaçlamaktadır. Ermenek yerleşimi için de eğimli araziler yerleşim için, vadideki verimli alan ise bağcılık başta olmak üzere tarım yapmak için boş bırakılmıştır. Yalnızca toprak sahiplerinin ürünü işleyebilecekleri ve barınabilecekleri ikinci bir yazlık konut topraklarının yakınlarına inşa edilmiştir (Resim 5).



Resim 5. Tarımsal vadiler (Fot.İlhami ETÇİ)

Faaliyet Düğümleri (Activity Nodes): Ermenek'te her sokakta bir veya iki tane çeşme bulunmaktadır. Bu çeşmeler bu kadar sıkışık sokak dokusu içerisinde döneminin sosyalleşme alanları olarak kabul edilebilir. Ayaküstü yapılan sohbetler, çeşme önü buluşma noktası Alexander'ın (Alexander, 1977, 166-167) tanımladığı faaliyet düğümleri kalıbına uygundur. Çeşmelerle birlikte her mahallede bulunan mescitlerde namaz saatlerinde, bayramlarda bayramlaşma noktası olarak faaliyet düğümleri kalıbına girmektedir (Resim 6).

Ev Kümeleri (House Cluster): Evlerin kabaca yerleşmesi, ortak alan ve yollarda tanımlanabilir sayıda komşuların olması ve bu ev kümeleri arasında dolaşan sakinlerin kendini yabancı hissetmemesi gerektiğini belirten bu kalıp (Alexander, 1977, 201-202) Ermenek'teki ev kümelerine ve örtmelere uygun bir kalıptır. Sokak dokusu dar ve eğimli olduğu için evler bitişik ve düzensiz yerleştirilmiştir. Örtmelerle sağlanan sokak geçişleri kimi zaman ortak bir alana, kimi zaman da çıkmaz bir sokağa bağlanmaktadır. Örtmelere açılan birden fazla konut kapısı da bulunmaktadır (Resim 6).



Resim 6. Faaliyet Düğümleri ve Ev Kümeleri

Düğümlü Yerel Yollar (Looped Local Roads): Kimse evlerinin hemen yakınından trafiğin olmasını istemez. Trafik hızlı, tehlikeli ve gürültülüdür. Aynı zamanda trafik, insanların yaşadıkları yerlerden tümüyle dışlanamaz. Yerel yollar, evlere ulaşımı sağlamalı, ancak trafiğin evlerin arasından geçmesini de engellemelidir. Bu da ancak, evlerin önünden geçen yolların birbirine düğümlenmesiyle olur. Düğümlü yol ağları içindeki herhangi bir yol öyle bir şekilde yerleştirilir ki ağ içindeki bütün mesafe ve yollar birbirinden daha kısa olmaz. Bu tanımlamaya göre Alexander'ın

kötü bir durma noktası olduğunu çünkü tek çıkışı olduğundan insanları klostrofobik yaptığından bahsettiği çıkmaz sokaklar da düğümlü yollar-
dandır (Alexander 1977, 262).



Resim 7. Düğümlü Yerel Yollar ve Pozitif Açık Alanlar

Ana yolların arasına düğümlü yollar yerleştirilerek tüm yollarda araç trafiği yapılması engellenir. Ermenek Sokak dokusuna baktığımızda yolların oldukça dar, evlerin ise birbirine bitişik olması sebebiyle oldukça fazla çıkmaz sokak bulunmaktadır. Ayrıca kentte kuzey-güney doğrultuda yerleştirilen yollar eğime dik olduğundan merdivenli olarak yapılmış ve birçoğunda tekerlekli araç trafiğine izin verilmemiştir (Resim 7).

Pozitif Açık Alanlar (Positive Outdoor Space): Açık alanlar genellikle evlerin arasında “artık alan” olarak bulunan ve kullanılmayan mekânlar olarak bilinir. Alexander (1977, 518) pozitif açık alanların keskin bir sınıra sahipse rahatça kullanılabilir olduğunu belirtmiştir. Ermenek’te evlerin arasında ve çıkmaz bir sokakla sonlanan sınırları belirli alanlar yarı özel/kamusal alanlar olmakta ve pozitif açık alan tanımına uymaktadır (Resim 7).



(Fot. İlhami ETÇİ)



Resim 8. Teraslı Eğim ve Kapı Önü Bankı

Teraslı Eğim (Terraced Slope): Teraslı yerleşimler eğimli arazilerde kullanılabilir en iyi yöntemdir. Tarımsal vadiler boş bırakılarak eğimli olan yerler teraslanarak yerleşim burada sağlanır (Alexander 1977, 792-793). Ermenek yerleşimi de oldukça engebeli bir alan üzerine kurulduğu için bu yöntem tercih edilmiştir (Resim 8).

Kapı Önü Bankı (Front Door Bench): Bu kalıpta insanların komforlu bir şekilde kapı önüne oturabileceği yarı özel bir alan yaratılmasından ve gelip geçenleri izlemesinden söz edilmektedir (Alexander, 1977, 1122-1123). İnsanların kapı önüne oturarak caddeyi izlemesi, gelip geçenlerle sohbet etmesi özellikle geleneksel dokuya sahip yerleşimlerde oldukça fazla görülmektedir. Ermenek'te de gerek örtmelerde gerekse konut kapı önlerinde sıkça karşılaşılan bir durumdur (Resim 8).



Resim 9. Sokakları Bağlayan Örtmeler

Düşünme ve yapma süreçleri arasına maddesel bir şey sokamadan bir zanaatkârın bir yumurta sepetini örme sürecindeki yapma eyleminde olduğu gibi, atılacak adımlar, yapma sürecinde tariflenir ve ihtiyaca göre şekillenir. Bir yumurta sepeti ile viyol arasındaki maddesel fark da buradan gelmektedir. Bu nedenle hiçbir sepet birbirinin aynı değildir. Bellekte yerleşmiş olan kalıplar yapma sürecini yönetir ve doğru eylemlerin sıralanmasını sağlar. Örtmelerin bir kısmının sokakları birbirine bağlaması

(Resim 9), kiminin çıkmaz sokakla bitmesi (Resim 10), kimi örtmelerin olduğu yere bir kapı pencere açılması, kiminde sağır duvar olması bu “kalıp dili”nin ve toplumsal hafızadan çıkarak aktarılan ve yazılı olmayan dilin bir sonucudur. Her var olduğu sokağın ya da konut sahibinin adını alarak ‘yer’e olan aidiyetini pekiştiren bu yapılar salt gelinip geçilen bir boşluk olmadıklarını da ispatlamışlardır. Böylelikle özelden kamusala doğru giden bir sürece yapı sahibini, sokaktan gelip geçen herhangi birini katarak çevreyi ve boşluğu tanımlamıştır.



Resim 10. Çıkma Sokak Örmeleri

Sonuç

Kentte mekânsal sürekliliğin önemli bir parçası ve kentsel ölçekte var olan bir yapılanma olan “örtme”ler daha alt ölçeklerde mahalleye, sokağa, konuta, yapıya ve bireye indirgenerek tanımlanmaya çalışılmıştır. Bulduğu “yer”e olan aidiyetini üzerindeki konutun, sokağın şeklini, sahibinin adını alarak pekiştiren bu yapılar sokak dokusunda yarattıkları mekânsal etki ve kullanıcılarını sürece katmaları ile de bireyleri kent estetiğinin birer parçası haline getirmektedirler. Bu çalışma ile geleneksel yapıyı çevrelerle ilgili olarak daha önce önerilmiş olan “tektonik sentaks” (Frampton 1990), “Kalıp dili” (Alexander 1977), “strüktürel ve konstrüktif sentaks” (Sekler 1965) kavramları Ermenek geleneksel çevresi ve örtmeleri üzerinden yeniden yorumlanarak kavramsal çıkarımlar elde edilmiştir. Kentte üretilen, yalnız gelip geçilen mekânlar olmanın ötesin-

de daha güçlü mekânsal anlamlar barındıran “örtme”ler özelin ve kamu-salın kesiştiği mekânlardır ve kent içerisinde oluşturduğu algı her bireyde farklı olmaktadır. “Örtme”ler, kent sürekliliğinde topoğrafya ve yapıyı çevrenin birbirine geçtiği, düğüm noktaları olmuştur. Kentsel bir kalıp olarak üretilen bu yapılar ve/veya boşluklar her defasında farklı bir bedende vücut bulan bir örüntüye dönüşmüştür. Aynı amaç için kurgulanmış olmasına rağmen her bir örtme farklı türden kurgulanmıştır. Bu da bize geçmişten gelen ve bireysel bellekten aktarılan bir yapının ortak kültür bağlamında farklı mekânsal düzenlemelerle kurgulandığını göstermekte; malzeme, yapım tekniği ve form farklılıkları olarak karşımıza çıkmaktadır. Farklı coğrafyalarda, farklı teknik ve amaçlarla kurgulanan ve farklı isimlerle adlandırılan bu yapılar özünde aynı “yapı kalıp dili”nin farklı yorumlanmasıdır.

Bu kadar zor bir coğrafyada ve gelişip değişen yaşam çevrelerinde geleneksel yapı tekniklerinin sürdürülebilirliğini sağlamak oldukça zordur. Arazinin engebeli yapısı, zorlu iklim şartları, tarım yapılacak alanların azlığı, mevcut tarım alanlarının artık kullanılmaması, göç gibi etkenler geleneksel çevrelerin ve yapıları çevrelerin sürdürülebilirliğini zorlaştırmıştır. Bireyin kent içerisinde yarattığı yapıları geleneksel çevrenin yok olmadan gelecek kuşaklara aktarılması sürdürülebilirlik ve kentsel hafıza bakımından önemlidir.

Kaynakça

Alexander Christopher. 1977. *A Pattern Language.: Towns, Buildings, Construction.* Oxford University Press New York.

Aran Kemal. 2000. *Barınaktan Öte Kır Yapıları.* Tepe Mimarlık Kültürü Merkezi, Ankara

Doğanay Osman. 2005. *Ermenek ve Yakın Çevresindeki Antik Yerleşim Birimleri: Coğrafya, tarih, kalıntılar.* Konya: Çizgi Kitabevi.

Erzen Jale. 2006. *Çevre Estetiği,* ODTÜ Yayıncılık.

Fischer Günther. 2015. *Mimarlık ve Dil.* Daimon Yayınları.

Frampton Kenneth. 1990. “*Rappael a l’Ordre: The Case For The Tectonic*”, *Architectural Design*, Vol.60 No:3-4/,pp.19-25.

Frampton Kenneth. 1995. *Studies in tectonic culture : A poetics construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture.* Edited by John Cava. Cambridge.

Frampton Kenneth.1996 . “*Rappael a l’Ordre: The Case For The Tectonic*”, *ARCH ODTÜ Stüdyolar*, 3-14, Temmuz.

Kavas Reha Kemal. 2016. “Akdeniz Dağlık Yerleşimindeki Kırsal Mimari Gelenekte Çevre Estetiği: Ürünli (Akseki-İbradı havzası)”. *AKMED ADALYA Ek yayın Dizisi* 13.

Sekler E. 1965. *Structure, Construction and Tectonics.* 08.04.2019 tarihinde https://610f13.files.wordpress.com/2013/10/sekler_structure-construction-tectonics.pdf adresinden alındı.

TDK 1 (Erişim tarihi 16.05.2019) http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&arama=gts&kelime=ara%20kesit&guid=TDK.GTS.5324901269fb25.93007589

TDK 2 (Erişim tarihi 16.05.2019) http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&kelime=SENTAKS

KENTTE KOMPLEKS BİR DENEYİM: KIRIKKALE

MELODİ PAK KARAÖZ

İnsan bilişsel yeteneklerini kullandıkça coşku yaşar. Karmaşık problemlerle uğraştığında, yeni şeyler öğrenmeye çalıştığında, müzik yaptığında veya bir alanda kendine meydan okuduğunda duyguları buna neşeye karşılık verir. Bu neşenin nedeni uğraşılan şeylerin çok katmanlı ve karmaşık olmasıdır. Problemler zorlaştıkça katmanlar da artar ve coşku deneyimi ortaya çıkar. Benzer şekilde denilebilir ki insan, içinde bulunduğu yapılı çevrede de neşe ve coşku duyguları yaşayabilir. Bu duyguların sebeplerinden biri de mekânın çok katmanlılığı ile ilgili olabilir ve bu katmanlar tarih, mimari, mekânın içindeki insanlar, arkasındaki üretici güçler ve coğrafyadır. Yani kompleks deneyim, kenti oluşturduğu öne sürülebilecek birkaç bileşenin bir arada oluşu ile meydana gelmektedir.

Devlet eliyle askeri fabrikalarla beraber kurulan Kırıkkale; işçi, kent toprağı, fabrikalar, devlet politikası ve işçi yerleşimleri gibi beş bileşenden oluşmaktadır. Dolayısıyla bu sanayi kentindeki karmaşık olma durumu yalnızca mimari ve kentleşmeden kaynaklanmamaktadır. Bu durum, altyapısal mimarlık pratiklerinin sonucudur. Fabrikada çalışmak için kente göç eden işçilerin kent toprağına yerleşmeleri ve tüm bu edimlerin devlet politikasından etkileniyor olması, bu mimarlık biçimini oluş-

turmaktadır. İşçiler ve aileleri Kırıkkale’yi evleri olarak benimserken memleket alışkanlıklarını da getirmiş ve yeni bir memleket yaratmışlardır. Denilebilir ki, bu Anadolu yerleşiminde kent estetiği, yakın tarihten ögelerin ve insanların kesişmesi sayesinde oluşmaktadır.

Kırıkkale’de karmaşık bir deneyimi mümkün kılan bir diğer şey, erken cumhuriyet döneminde inşa edilen modernist binalar ve fabrikalar, İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra yapılan apartmanlar, günümüzde yapımı devam eden binalar, arka planda devletin modernleşme tahayyülleri ve işçilerin bu kenti kurduğu bilgisidir. Tüm bileşenleri araştırınca Kırıkkale’de bulunmak karmaşık bir deneyim sunmaktadır. Bu çalışmanın temel problemi; devletin toplu konut projeleri, kendi haline bırakılan şehir merkezleri ve sıkça kullanılan ulaşılabilir/ucuz/popüler yapı malzemeleri gibi nedenlerle gün geçtikçe birbirine benzeyen Türkiye şehirlerinin durumunun benzersiz nitelikler taşıyıp taşımadığı düşüncesidir.

Sonraki bölümlerde Kırıkkale’nin hava fotoğrafları ve günümüzde çekilmiş fotoğrafları incelenerek kentin tarihsel tabakaları incelenmektedir. Burada ortak bellek kavramı, bahsi geçen beş bileşeni –işçi, işçi yerleşimi, devlet politikası, kent toprağı ve fabrikalar– tanımlamak ve aralarındaki dengeyi gözlemlemek için anahtar olarak kullanılmaktadır. Kırıkkale, erken cumhuriyet idealleri ile “sıfırdan” kurulan bir kent örneğidir ve günümüzde hala en büyük yerli savunma endüstrisini barındırmaktadır. Makine ve Kimya Endüstrisi Kurumunun tarihi, Cumhuriyetin Kuruluşu’ndan büyük sanayi hamlelerine kadar önemli rol oynamıştır. Fakat sonraki bölümde Kırıkkale üzerindeki etkisi tartışılacaktır.

Kompleks Deneyim ve Sanayi Kenti

Kompleks sözcüğünün Türkçedeki birkaç kullanımından bazıları şunlardır: “(1) karmaşık, (2) vitamin veya proteinlerin oluşturduğu bileşik, (3) karmaşa, (4) birkaç katmandan oluşan bir bileşik veya yapılar, (5) aynı ekonomik etkinliği gerçekleştiren sanayiinin tesisler bütünü,

kuruluşlar bütünü” (TDK 2006). Bu yazıda kompleks deneyim, içinde birden fazla tabaka barındıran üretken olabilme durumu ile bağdaştırılmaktadır. Sözlük anlamı ile bağdaştırmak gerekirse kompleks deneyim kentin farklı öğelerinin sofistike bir yapı oluşturması şeklinde tanımlanabilir.

Bu deneyim aynı zamanda kent üzerine çalışmak veya orada yaşamak ile de ilgilidir. Bu yazının konusu da Kırıkkale üzerine çalışma yapmak için yapılan ziyaretlerden çıkmıştır ve dolaylı olarak kişisel deneyimlerle ilgilidir. Görsel 1’de görülen konutlar Kırıkkale-Ankara yolunda, Kırıkkale’nin çeperinden geçen otoyolun karşı tarafında, Kızılırmak kıyısında yer alıyor. Türkiye’nin ilk modern savunma sanayiinin bulunduğu kenti gezdikten sonra yol kenarında bu konutları görmek şaşkınlık yaratıyor fakat kent merkezinde de benzer türde binalar inşa edildiği için bunun bir durum olarak ele alınması ve incelenmesi gerektiği ortaya çıkıyor.



Görsel 1. Ankara-Kırıkkale yolu üzerindeki konut projesi. Fotoğraf: Melodi Pak Karaöz

Bahsedilen karşılaşmanın tuhaf olma nedeni, devletin büyük yatırımlarıyla kurulmuş bu sanayi şehrinin yıllar içinde farklı bir şekilde gelişmiş olmasıydı. Bir ziyaretçi olarak Kırıkkale’yi sevme beklentisi vardı; Antoni Jach’ın “Şehrin Katmanları” kitabında söylediği gibi Paris de barbarların ve Romalıların iz bıraktığı bir şehirdi (Jach 2001) ve benzer şekilde Kırıkkale’de cumhuriyetin kuruluşunda benimsenen sanayileşme ve milli savunmanın izleri olmalıydı. Bu noktada Thomas Kuhn’un olağan bilimle uğraşmanın neden sıkıcı olmak yerine haz veriyor olmasına verdiği yanıt önem kazanıyor.

Kuhn’a göre olağan bilim, paradigmanın oluşturduğu kuramların çalışılması ile ilgili bir çabadan oluşmaktadır. Bilim insanlarının amacı bu teorilerin yenilerini icat etmek değildir ve icatlara karşı mesafelidirler. Yaptıkları şey, paradigmanın keskinleşmesini ve sağlamlaşmasını sağlamaktır ve Kuhn bunu “temizlik işleri” diye tanımlar. Bu işler kişiyi tamamen içine alan bir uğraş haline gelir: “onun artık tek düşüncesi, becerisini yeterince kullanabilmesi halinde, kendinden önce hiç kimsenin çözemediği ya da onun kadar iyi çözemediği çetin bir bulmacayı çözebileceği inancı ve iddiasıdır” (Kuhn 2019, 98, 99, 112, 113).

Kuhn’un bilimsel paradigmasının yerine Kırıkkale’yi koyarsak çözümlenmesi ve keşfedilmesi gereken bir problem elde edebiliriz. Bu kenti ilk bakışta sevmek kolay olmayacaktır fakat tarihsel katmanları ve bileşenlerini birer problem olarak ele almak karmaşık bir deneyime yol açacaktır. Kişisel deneyimi kenara koyup kentin sofistike bir durum oluşturmaya geri dönersek Robert Venturi’nin “karmaşıklık ve çelişki” kavramlarını yeniden gözden geçirmeliyiz. Venturi, modern mimarların primitif ve basit olanla sıfırdan başlamayı ve geleneği reddettiklerini böylece karmaşıklıktan vazgeçtiklerini söyler (Venturi 2005). Oysa Kırıkkale’de durum tam tersidir çünkü sıfırdan modernleşme vizyonu ile kurulan kentin şu anki belleği Türkiye’nin modernleşme tarihinden gelmektedir ve başka bir modernleşme vizyonu da bu “geleneği” yok etmektedir.

Bu durumu bilimsel olarak ifade etmenin yolu ise tarihten geçiyor olabilir. Gaziantep Kent Ekonomi ve İnşaat Kongresi'nde Cem Sorguç'un da söylediği gibi kent, ülkede olan biten şeyleri yansıtır; yani, yapılı çevre devlet politikasının, ekonomik beklentilerin ve inşaat piyasasının sunduğu olanakların bir görüntüsüdür. Bu fotoğraf bu bakımdan tarihi bir kayıttır. Kırıkkale her zaman böyle değildi; esasında devlet eliyle kurulmuş bir sanayi kentidir ve kuruluşunda diğer Türk sanayi kentleri gibi, modernleşme vizyonu ile dönemin Avrupa kökenli mimari ilkeleri ile kurulmuştur. Nüfusu işçiler tarafından oluşturulmuş ve devlet yatırımlarıyla gelişmiştir.

Sanayileşme tarihi, bu tuhaf tecrübeyi komplike olana çevirmek için bir anahtardır. Dağ başındaki bu lüks konutları ve özgünlüğünü kaybetmeye başlayan mekânsal durumları anlamlandırmak için Kırıkkale'yi oluşturan bileşenler tanımlanmalıdır. Bu yerleşimi beş öge oluşturmaktadır: Devlet politikası, toprak, fabrika, işçi ve işçi yerleşimleri. Tarihini de devlet politikaları ile kurulan fabrikalar ve iyi çalışılmış binalar oluşturmaktadır. Fakat yine de diğer ögeler olmadan karmaşıklığın oluşması mümkün değildir. İşçiler, iktisadi kararlar ve kent toprağı sayesinde bu deneyim oluşmaktadır.

Şevk. Zevk. Bu sözcükleri ne kadar da nadir duyuyoruz. Dahası, bu sözler ile yaşayan ne kadar az insan var. Halbuki bir yazarın makyaj çantasındaki başlıca eşyaları, eserlerini şekillendiren ve onu gitmek istediği yönde iteleyeni şeyi sorsalar cevabım şevkini arayın ve zevki bulun demek olur (Bradbury 2017).

Ray Bradbury'nin bahsettiği şevk ve zevki kent deneyiminde bulmak için emek harcamak gereklidir, tıpkı iyi bir metin elde edebilmek için sıkılarak bile olsa her gün yazmak gibi. Tarihte sıçrama yaratan modernleşme deneyimi, biraz da çelişkili olarak bize çok katmanlı ve kompleks bir yerleşim örneği sunmaktadır. Bu konunun bu yerleşimi mümkün ya-

pan bileşenlerle birlikte daha derinlemesine tartışılması gereklidir. Binalar tek başlarına bir tarih oluşturamadıkları gibi devlet gibi güçler de fabrika çalışanları olmadan kuvvetli bir ağır endüstri kuramaz.

Sanayi Kentinin Ögeleri ve Ortak Bellek

Leonardo Benevolo, Avrupa kentlerinin tarihinin önemini vurgularken kent merkezlerinden bir “miras” olarak bahseder ve çeperin hızlı fakat merkezin yavaş değiştiğini söyler. Bu yavaş değişimin getirdiği devamlılık aynı zamanda merkezin “her bireyin tek başına taşıyamayacağı kadar ağır olan ortak bellekleri bir araya getirebileceğimiz bir yer” olmasını sağlar (Benevolo 2006, 2). Kırıkkale'nin 1925'ten öncesine ait bir tarihi yoktur fakat bu bölgede antik dönemde yerleşim olduğu ve çevre köylerde Osmanlı döneminde yapılmış cami ve türbelerin olduğu bilinmektedir. Fakat fabrikalar boş bir alana kurulmuştur.



Görsel 2. Kızılırmak Nehri, Kırıkkale'den Tüpraş Rafinerisi'ne giderken. Fotoğraf: Melodi Pak Karaöz

Kırıkkale'nin taşıdığı bellek hem devlete ait ağır sanayisinden hem de savaş sonrası savunma gayesi ile kuruluşundan gelir. Ankara MKEK Müzesinde kurumun Kurtuluş Savaşı'ndaki rolü belgelenmiştir. Fabrikaların tarih içindeki müdürleri, ustaları, çalışma alanları ve hatta bazı mühimmat parçaları bu hafızanın bir parçasıdır. Önce İstanbul'da, sonra da çeşitli Anadolu kentlerinde üretim yapan Askeri Fabrikalar, Kırıkkale'ye taşındığında işçilerin emekleriyle örülen bir yerleşim yaratmıştır. Zamanla çevre köy ve kasabalara hizmet veren bir merkez haline gelmiştir.



Görsel 3. Kırıkkale, 1931. Fotokart. Yazarın arşivi.

Kırıkkale'de kalıcı uygulamalar, mimari ve kentsel pratikleri oluşturmaktadır. Bu uygulamaların en başında askeri fabrikalar yani Makina ve Kimya Endüstrisi Kurumu gelmektedir. Kent, devletin kurduğu ağır sanayinin bitişiğinde, kuzeyinde gelişmeye başlamıştır. Fabrikalardan sonra gelen ilk yapılar, işçi yerleşimleri olmuştur. Lojman ve misafirhanelerin yanı sıra lokal, havuz ve sinema gibi sosyal kullanımlar da inşa

edilmiştir. Fabrikaların genişletilmesi, yeni fabrikalar inşa edilmesi ve üretim hatlarının çeşitlendirilmesi ile birlikte kente göç eden işçi sayısı özellikle 1950'lerden sonra artmış ve kent dağınık bir şekilde büyümeye başlamıştır.



Görsel 4. Foto-kart, Kırıkkale, 1940'lar. Fotokart. Yazarın arşivi.

Yukarıda bahsedilen beş bileşen –devlet politikası, toprak, fabrika, işçi ve işçi yerleşimleri– sırayla beş aşamada bu yeni yerleşimi oluşturmuştur. İlk olarak, devlet kararı, başkentin yakınında bir milli savunma endüstrisi kurulması yönünde olmuştur. İkincisi, Kızılırmak Nehri'nin doğusunda ve mevcut demiryolu hattı üzerinde yer alan bu bölge seçilmiştir. Üzerine yerleşilecek olan toprak, köylülerin bağışları sayesinde kamulaştırılmıştır. Üçüncü olarak fabrika binalarının inşasına 1925 yılında Top ve Mühimmat Fabrikası ile başlanmıştır. Daha sonraki yıllarda yine devlet yatırımıyla çelik, mermi, barut, mühimmat, pirinç, çekme boru, silah ve tüfek fabrikaları inşa edilmiştir.



Görsel 5. MKEK Sosyal Tesisleri ve İşçi Yatakhane, 1938. Bugün Kültür İl Müdürlüğü Binası olarak kullanılmaktadır. Fotoğraf: Melodi Pak Karaöz

Dördüncüsü, fabrikaların inşasının hemen ardından sınai üretimi sağlamak için işçi yerleşimleri başlatılmıştır. İşçiler açısından bu bir yerleşmek eylemi iken devlet için kolonileştirme olduğu söylenebilir. Kırıkkale sanayi kentinin dördüncü bileşeni olan işçiler, beşinci öge olan işçi yerleşimlerine neden olurlar. Yani beşinci olarak, devlet kararları sonucunda kamulaştırılan toprak, iskân edilmiştir. Fabrika çalışanlarına konut sağlanması, yaşam koşullarının düzeltilmesi ve bulaşıcı hastalıklar konusunda alınan önlemler Bakanlar Kurulu kararlarında açıkça görülmektedir.

Beş aşamada anlatılan şehir oluşumu ve gelişimi, yine bu beş bileşenin aralarında oluşturduğu dengedeki değişimden etkilenmektedir. Örneğin, ekonomik gelişme için atılan bazı adımların dağınık ve kontrolsüz yerleşimlere neden olduğu söylenebilir. 1946-1953 yılları Korkut Boratav tarafından “dünya ekonomisi ile farklı bir eklemlenme denemesi” olarak adlandırılmaktadır (Boratav 2015). Tekeli ve İlkin’in de belirttiği gibi 1947 Türkiye İktisadi Kalkınma Planı ile beraber liberal politikaya geçilmiştir (Tekeli ve İlkin 2009). Bundan bir yıl sonra Kırıkkale İşçileri Tüketim Kooperatifi, 1951 yılında da MKEK Fişek Fabrikası İşçileri Konut Kooperatifi kurulmuştur (T.C.C.D.A.B. 1951).

1950 sonrası devletin korumacılıktan ayrılarak liberal politikaya geçişi nedeniyle Askeri Fabrikalar Umum Müdürlüğü, MKEK (Makina ve Kimya Endüstrisi Kurumu) adı altında bir Kamu İktisadi Kuruluşu olarak yeniden düzenlenmiştir. Bir yıl sonra, Milletlerarası İşbirliği Teşkilatının (şimdiki OECD yani Ekonomik Kalkınma ve İşbirliği Örgütü) 1951 yılı programından MKE'ye 5.500.000 Lira ayrılmıştır (T.C.C.D.A.B. 1951). Buna ek olarak yeni kurulacak olan Minneapolis-Moline Türk Traktör ve Ziraat Makineleri Anonim Şirketi için MKE Kırıkkale'nin motor fabrikası ve tesisleri 1954 yılında tahsis edilmiştir (T.C.C.D.A.B. 1954). Ayrıca, Fransız bir şirket ve MKE ortaklı bir sayaç fabrikası, devletin özel girişimi desteği ile kurulmuştur.

Yukarıdaki ekonomik kararlarla beraber geçilen liberal politika ile konut kooperatiflerinin kurulması ve kentte hızlı bir dağınık büyümenin başlaması aynı zamana denk gelir. İşçi yerleşimi, devlet politikası ve fabrika bileşenleri arasında etkileşimler olmuştur. İşçiler ekonomi politikasından etkilenmiş ve yerleşme ihtiyaçlarını karşılamak için farklı bir mekanizma geliştirmişlerdir. Burada en güçlü aktör devlet gibi görünse de mekânsal açıdan en büyük belirleyici işçi olmaktadır. Dağınık yerleşim alanları her ne kadar 1930'ların modernleşmesinin geometrik düzenine sahip olmasa da işçilerin yaşam ihtiyaçlarına ve ekonomik durumlarına yanıt verecek yapılardan oluşmaktaydı.

Değişen Modernleşme Öngörülleri ve Karmaşıklığın Azalması

2000'lerden sonra devlerin konut üretimine el atması bileşenler arasındaki dengeyi altüst etmiştir. Zamanla eskimiş ve içinde yaşamış insanların belleğinde önemli anılar oluşturmuş cumhuriyet dönemi konutları yeni ve parlak binalar uğruna yıkılmıştır. Kentin zaten kısa olan tarihi ve bu kadar kısa sürede oluşmuş olan bellek "nostaljiden" biraz daha fazlasını hak ediyor, örneğin eleştirel bir çalışma gibi. Fakat Kırıkkale'deki durum büyükşehirlerdeki gibi değildir. Yıkılan yapıların yerine yine

fabrikaya ait tesisler veya park gibi alanlar yapılmaktadır. Fakat Toplu Konut İdaresi'ne ait konut binaları diğer şehirlerden farklı değildir. Bu belki silah fabrikalarının dolaylı olarak ürettiği şiddetin bir başka şeklidir. Modernleşmenin çıktılarında birisi geleneksel olanın reddetmesi ve basit ve akılcı formlar üretmesiydi; fakat Kırıkkale örneğinde 1930'ların modern tarzda binaları sanki gelenekselmiş, bugünün yeni binaları modernmiş gibi bir durum var.

Görsel 6'da, Görsel 4'de ilk inşa edilmiş hali görülen işçi konutlarının 2015'teki durumu görülmektedir. Yukarıda bahsedilen Robert Venturi tanımının tersi olması gibi, bugün de "yıkarak inşa etmek" durumunda da ters-modernleşme gibi bir durum söz konusudur. Şu anki devlet politikası muhafazakâr bir söylemde fakat yine de cumhuriyet tarihini oluşturan modern yapılardan kurtulma çabasıdır. Fabrika ile birlikte yeni mahallelerin kurulması, yeni yaşam alışkanlıklarını destekleyen bir pratiktir (İmamoğlu 2009). Denilebilir ki 1950'lere kadar devlet politikasının yönü mekânsal olarak bir ortak bellek oluşturmaktı. Görsel 5'te görüldüğü gibi yeni yapılar ile farklı bir mimari altyapı oluşturma çabası vardır.



Görsel 6.
Kırıkkale'de
1940'larda inşa
edilen işçi
konutları (Görsel
4), 2015.
Fotoğrafın
çekiminden kısa
bir süre sonra
yıkımları
gerçekleşti.
Fotoğraf:
Melodi Pak
Karaöz



Görsel 7.
Yıkılan işçi konutlarının yerine yapılan yeni MKEK tesisi ve park, 2019. Fotoğraf: Melodi Pak Karaöz

Devletin modernleşme görüşü değiştikçe eski binaların yerinde veya kentteki boş alanlarda farklı binalar üretiliyor. Bu da bir çeşit modernleşme düşüncesi ama bellek silinince karmaşıklık azalıyor ve kentte bulunmak haz vermiyor. Bu haz duygusu, Bradbury'nin yazarlık için bahsettiği bireysel bir duygudan ziyade pek çok insanı –daha önce yaşamış nesiller de dâhil– kapsayan bir durum. Fakat yazarlıkla ortak noktası, içinde emek içeriyor olmasıdır. Yani ortaya çıkan ürün, kendisi için harcanan emek ne kadar fazlaysa o denli karmaşık oluyor.

Bu inceleme, ODTÜ Mimarlık Fakültesinde Prof. Dr. Güven Arif Sargın yürütücülüğünde devam eden doktora çalışmalarından yola çıkarak üretilmiştir.

Kaynakça

- Öktem, Sezen. 2009. "Karabük Demir Çelik Fabrikaları ve Yerleşimi". *Fabrika'da Barınmak. Erken Cumhuriyet Dönemi'nde Türkiye'de İşçi Konutları: Yaşam, Mekan ve Kent* içinde, yazar Ali Cengizkan, 157-176. Ankara: Arkadaş.
- Benevolo, Leonardo. 2006. *Avrupa Tarihinde Kentler*. Çev. Nur Nirven. İstanbul: Literatür.
- Boratav, Korkut. 2015. *Türkiye İktisat Tarihi, 1908-2009*. Ankara: İmge.
- Bradbury, Ray. 2017. *Yazın Sanatı ve Yaratıcı Yazarlık*. Çev. Deniz Kurt. İstanbul: Altıkırkbeş.
- İmamoğlu, Bilge. 2009. "Seyfi Arkan ve Kömür İşçileri İçin Konut: Zonguldak; Üzülmüş ve Kozlu." *Fabrika'da Barınmak. Erken Cumhuriyet Dönemi'nde Türkiye'de İşçi Konutları: Yaşam, Mekan ve Kent* içinde, yazar Ali Cengizkan (der.), 130-155. Ankara: Arkadaş.
- İmamoğlu, Bilge, ve Elvan Altan. 2007. "Mimarlık Tarihi Araştırma Stüdyosu Çalışmasının Düşündükleri: Ankara'da Mimarlık, 1950-1980." *Mimarlık*, No. 337 56-59.
- Jach, Antoni. 2001. *Şehrin Katmanları*. Translated by Devrim F. Denizci. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Kuhn, Thomas S. 2019. *Bilimsel Devrimlerin Yapısı*. Çev. Nilüfer Kuyaş. İstanbul: Kırmızı.
- Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı. 1951. «30, 18, 1, 2, 126, 64, 15.» Anon.
- . 1951, 8. «30, 18, 1, 2, 126, 64,15.» Anon. Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı.
- . 1951. «30, 18, 1, 2, 127, 87, 8 ve 30, 18, 1, 2, 118, 85, 10.» Anon. Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı.
- . 1954. «30, 18, 1, 2, 136, 54, 1.» Anon. . Türkiye Cumhuriyeti Cumhurbaşkanlığı Devlet Arşivleri Başkanlığı.
- TDK. 2006. *Türk Dil Kurumu Genel Türkçe Sözlük*. 26 Eylül. Erişildi: Mayıs 10, 2019. http://www.tdk.gov.tr/index.php?option=com_gts&kelime=KOMPLEKS.
- Tekeli, İlhan, ve Selim İlkin. 2009. *Savaş Sonrası Ortamında 1947 Türkiye İktisadi Kalkınma Planı*. İstanbul: Bilge Kültür Sanat Yayınları.

Venturi, Robert. 2005. *Mimarlıkta Karmaşıklık ve Çelişki*. Çev. Serpil Merzi. Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı.

THE PURSUIT OF BEAUTY IN ARCHITECTURE

TUĞBA ÖZER

“There is, perhaps, no subject on which persons are more apt to differ in their opinions than on the beauty of a building.”

- Joseph Gwilt, in Chambers and Gwilt 1825/1862, 1.

In the first century BC, the Roman architect and engineer Marcus Vitruvius Pollio (90BC-20BC) wrote a treatise on architecture called “*De architectura libri decem*” (The Ten Books on Architecture) to raise architecture to a body of knowledge and a respectable science. (Suna Güven, a lecture on Vitruvius, March 1, 2017). The treatise is a collection of ten books that explains the rules of architecture (Vitruvius 1914/1960, 4). It is the first known treatise written for architecture, which is, indeed, considered as a “paradigm shift” as Vitruvius led the way in compiling architectural knowledge (Ayşen Savaş, a lecture on Vitruvius and Alberti, March 29, 2017). It is plausible to claim that the treatise is grounded on three principles, so is architecture. These three principles forming the backbone of architecture are “*firmitas*”

(durability), “*utilitas*” (convenience), and “*venustas*” (beauty). This paper will dwell upon the third principle, “beauty” and how its understanding has changed throughout history. The paper will follow the reader of the course “Architectural Research II”, conducted by Ayşen Savaş at Middle East Technical University. In the light of the reader, the paper tries to reveal the similarities and the differences on the given matter. In this regard, this paper^[1] is to be judged as a work of synthesis.

Beauty of Proportions

While defining the principles of architecture, Vitruvius maintains that a building is beautiful “when the appearance of the work is pleasing and in good taste, and when its members are in due proportion according to correct principles of symmetry” (Vitruvius 1914/1960, 17). Vitruvius’ definition of beauty refers to the beauty of proportions, which manifest themselves in a human body as it is expressed by Plato: “The body of the world was created, and it was harmonized by proportion.” (Plato, quoted in Weber and Lerner 1993, 148)

In the third and fourth books of the treatise, Vitruvius speaks of the very proportions of the human body and how these proportions guide for the construction of a perfect building (Vitruvius 1914/1960, 72). He makes an analogy between the human body and the perfect building in terms of their proportions: “[...] since nature has designed the human body so that its members are duly proportioned to the frame as a whole, it appears that the ancients had good reason for their rule, that in perfect buildings the different members must be in exact symmetrical relations to the whole general scheme.” (Ibid, 73) He explicitly mentions how the proportions of the Doric order were decided as so:

Wishing to set up columns in that temple, but not having rules for their symmetry, and being in search of some way by which they could render them fit to bear a load and also of a satisfactory beauty

of appearance, they [Dorians] measured the imprint of a man's foot and compared this with his height. On finding that, in a man, the foot was one sixth of the height, they applied the same principle to the column, and reared the shaft, including the capital, to a height six times its thickness at its base. Thus the Doric column, as used in buildings, began to exhibit the proportions, strength, and beauty of the body of a man. (Ibid, 103)

From Vitruvius' arguments, it is possible to claim that these certain proportions provide harmony, making the "body of the human" and the "perfect building" look beautiful. According to Vitruvius, the perfect building should be beautiful for the sake of the eye, which is always "in search of beauty": "For the eye is always in search of beauty, and if we do not gratify its desire for pleasure by a proportionate enlargement in these measures, and thus make compensation for ocular deception, a clumsy and awkward appearance will be presented to the beholder." (Ibid, 86)

Almost fifteen centuries later than Vitruvius' treatise, in 15th century AD, the Italian artist, poet, and architect Leon Battista Alberti (1404-1472) also wrote a treatise on architecture called "*De re aedificatoria*" (On the Art of Building in Ten Books). Alberti's treatise is also a compilation of ten books, prescribing how the future buildings are to be built (Rykwert, in Alberti 1450/1988, xix; Westfall 2013, 1). Like Vitruvius, Alberti refers to the building's appropriateness, durability, and beauty (Alberti 1450/1988, 155).

From among the three principles of architecture, Alberti considers "beauty" as the most necessary and the noblest principle. He relates its importance to the fact that it is the first to be recognized in a building (Ibid). Besides, the beauty of a building may even be effective to prevent the enemy from damaging the building (Ibid, 156). Attributing this much importance to beauty, he enunciates what he means by beauty. He

does not refer to “arbitrary” beauty, but beauty that is grounded on reasons (Ibid, 302).

His definition of beauty is similar to Vitruvius’ as Alberti also relates beauty of a building to the “beauty of proportions”. Unlike Vitruvius, he refers to the proportions gathered from nature and he explains his reason as so: “Neither in the whole body nor in its parts does *concinnitas* flourish as much as it does in Nature herself; thus I might call it the spouse of the soul and of reason.” (Ibid). Following Pythagoras’ sayings on nature and her proportions, Alberti maintains that once nature is examined, her “consistency” can be perceived through her proportions and once these proportions are studied—as Pythagoras did in musical harmony—, they can be the source of the beauty in architecture. By claiming "the numbers by means of which the agreement of sounds affects our ears with delight, are the very same which please our eyes and our minds," Alberti is fully aware of it (Alberti, quoted in Wittkower 1940, 1).

In this respect, Alberti’s definition of beauty reveals his agreement with nature and her proportions: "Beauty is a form of sympathy and consonance of the parts within a body, according to definite number, outline, and position, as dictated by *concinnitas*, the absolute and fundamental rule in nature." (Alberti 1450/1988, 302, 422) Besides, he asserts that nothing should be added or taken away from the beautiful as it has the “reasoned harmony” of the parts to the whole (Alberti 1450/1988, 156, 420). Alberti canonizes the pure beauty and he argues that it is something difficult to achieve (Ibid, 156).

Following Alberti, the Italian architects Sebastiano Serlio (1475-1554) and Andrea Palladio (1508-1580) speak of the beauty of proportions in their treatises “*I sette libri dell'architettura*” (Seven Books of Architecture) and “*I Quattro libri dell'architettura*” (The Four Books of Architecture) respectively. Praising the Golden Mean, Serlio states at the

beginning of his sixth book that there should be a perfect proportion and harmony in a building (Serlio 1600/2001, 3). Considering “beauty” as one of the three principles of architecture, Palladio also gives weight to it (Palladio, 1570/1997, 6). His following argument is a testament to his understanding of beauty of proportions:

Beauty will derive from a graceful shape and the relationship of the whole to the parts, and of the parts among themselves and to the whole, because buildings must appear to be like complete and well-defined bodies, of which one member [membro] matches another and all the members are necessary for what is required. (Ibid, 7).

Additional Beauty

When Alberti defines beauty, he expresses it clearly that it is “inherent,” and nothing should be removed from it and added to it. Nevertheless, he also speaks of “added” or “applied” beauty, that is, “ornament”. He considers ornament as an additional element, which is used to hide the ugly or to polish the pretty:

Had ornament been applied by painting and masking anything ugly, or by grooming and polishing the attractive, it would have had the effect of making the displeasing less offensive and the pleasing more delightful. If this is conceded, ornament may be defined as a form of auxiliary light and complement to beauty. (Alberti 1450/1988, 156).

From Alberti’s words, it is possible to assert that ornament has the power to give delight. Alberti does not deny it. Yet, he emphasizes the fact that ornament is an “additional” element and it cannot substitute beauty. He, indeed, makes an explicit distinction between beauty and ornament: “From this it follows, I believe, that beauty is some inherent property, to be found suffused all through the body of that which may be called beautiful; whereas ornament, rather than being inherent, has the character of something attached or additional.” (Ibid) In this manner,

the distinction between beauty and ornament can be likened to the distinction between natural beauty and the painted beauty of a woman.

Although it is an additional element, ornament should not be underestimated. Having four books on the ornament in his treatise, Alberti speaks of the ornament as the necessary element of a building. He mentions the importance of the ornaments and how they should be “added” and “applied” to the buildings. He even poses a rhetorical question to point out its position: “Who would not claim to dwell more comfortably between walls that are ornate, rather than neglected?” (Ibid). Besides, he considers architectural elements such as “openings” and “columns” as “ornaments”. (Ibid, 180, 183) Although he regards ornament as an additional beauty, this additional beauty may even emerge from architecture’s own nature. In this sense, his understanding can be considered “rational”, being a source of inspiration to 20th-century architects.

Like Alberti, Serlio considers columns as ornaments: “It is absolutely clear that the noblest and most beautiful ornaments for buildings are columns.” (Serlio, 1600/2001, 258) Yet, Serlio does not make a specific connection between beauty and ornament as Alberti did. What is clear in Serlio’s treatise is that he uses ornament and different degrees of ornament to reveal the “social status” of the building, starting from the lowliest cottage and rising to the most ostentatious palace for a prince (Hart and Hicks, in Serlio, 1600/2001, xxvi; Serlio, 1600/2001, 1). Though, he avoids excess use of ornament and praises the beauty of the “simplicity”: “I would conclude that the elements which are ‘simple’ but well conceived will always be more praiseworthy than things which are ‘confused’ and ‘affected’.” (Serlio, 1600/2001, 280) His criticism towards the excess use of ornament is clearly elaborated below:

Let us take for example a beautiful, well-formed woman who in addition to her beauty is adorned with sumptuous – but august rather

than lascivious – clothing, and she has a beautiful jewel on her forehead and two beautiful and expensive pendants hanging from her ears... However, if many jewels were placed around her temples, on her cheeks and on other parts superfluously, tell me please, would she not be monstrous? Yes, unquestionably. But if a beautiful and well-proportioned woman is, in addition to her beauty, ornamented in the way first mentioned, she will always be praised by men of ‘judgment’. (Ibid).

Positive Beauty and Arbitrary Beauty

In the 17th century, knowledge has started to be acquired through experience and observation, which has an influence on the French architecture by courtesy of the French architect and scientist Claude Perrault (1613-1688) (de Zurko 1975, 289). Being mostly known for his translation of Vitruvius’ “*De architectura libri decem*” into French in 1673 and his contribution to the design of the east façade of Louvre in Paris between 1668 and 1680, Perrault is a key figure in French architecture. He is considered to cause “paradigm shift” in the architectural theory, which is mentioned by Alberto Pérez-Gómez as so: “Perrault was concerned with nothing less than the definition and implementation of a new kind of architectural theory, a theory that challenged the nature of the discourse that had emerged in architectural treatises from Vitruvius to the mid-seventeenth century.” (Pérez-Gómez in Perrault 1683/1993, 1; Ayşen Savaş, a lecture on Perrault, April 12, 2017).

Perrault’s arguments on beauty have evidential value for his positivist approaches. In his book, Perrault rejects the traditional understanding of architectural beauty gathered from the proportions (Pérez-Gómez in Perrault 1683/1993, 24). According to Perrault, each architect introduces his proportions, having changed “like fashion” (Ibid; Perrault 1683/1993, 52-53). For the very reason, he argues that the beauty gathered from these diverse proportions is relative and these

proportions are not sufficient to provide a universal understanding of beauty in architecture. His example of the human face elucidates his argument:

A face can be both ugly and beautiful without any change in proportions, so that an alteration of the features—for example, the contraction of the eyes and the enlargement of the mouth—can be the same when one laughs as when one weeps, with a result that can be pleasing in one case and repugnant in the other; whereas, the dissimilar proportions of two different faces can be equally beautiful. Likewise, in architecture, we see works whose differing proportions nevertheless have the grace to elicit equal approval from those who are knowledgeable and possessed of good taste in architectural matters. (Perrault, 1683/1993, 47).

What is more, Perrault considers numerical systems in proportions as “invisible”, making him claim that invisible proportion cannot provide “positive beauty” in architecture. (Pérez-Gómez, in Perrault 1683/1993, 24). He believes that although these invisible proportions of nature create beautiful music, they cannot constitute beautiful architecture approved by all (Ibid, 32). Therefore, according to Perrault, man should set up his rules for achieving “positive beauty” in architecture. He believes that beauty should be grounded on positive reasons, it should be universally acknowledged, and the rules should be established to have universally valid beauty.

Although it must have been understood insofar, it has to be stated that Perrault defines two kinds of beauty: “arbitrary beauty” and “positive beauty”. (Perrault 1683/1993, 53-54). While positive beauty is the visible beauty that is grounded on positive reasons and can be recognized by anybody, arbitrary beauty is the beauty changing according to customs (Pérez-Gómez, in Perrault 1683/1993, 33). Perrault regards beauty of proportions as “arbitrary beauty”, changing through decades.

For Perrault, positive beauty can only be achieved by “visible” principles, which are “the richness of building materials, the size and magnificence of the building, the precision and cleanness of the execution, and symmetry” (Perrault, 1683/1993, 50). He claims that it is owing to these principles that the first works of architecture are admired and considered as beautiful:

The first works of architecture manifested richness of materials; grandeur, opulence, and precision of workmanship; symmetry (which is a balanced and fitting correspondence of parts that maintain the same arrangement and position); good sense in matters where it is called for; and other obvious reasons for beauty. As a result, these works seemed so beautiful and were so admired and revered that people decided they should serve as the criteria for all others. (Ibid, 53).

Although Perrault considers beauty of proportions as “arbitrary”, it is plausible to assert that what Alberti regards as *concinnitas* is very well associated with Perrault’s “positive beauty”. It has to be stated that *concinnitas* can be achieved through the composition of certain properties, which are “number,” “outline,” and “position.” (Alberti, 1450/1988, 302). It is also Alberti, who claims that beauty does not come to light with a “mere fancy”, but with the result of “reasoning”. (Ibid). Though, it seems like Alberti’s reasoning is not enough to persuade Perrault to consider “beauty of proportions” as “positive beauty”.

But still, there is Perrault’s contemporary, the French architect François Blondel (1618-1686), who regards “beauty of proportions” as “positive beauty”: “[...] Blondel steadfastly believed that number and geometry, the regulating principles of nature and the embodied human being, linked both poles of creation and were, therefore, a cause of positive beauty.” (Pérez-Gómez, in Perrault 1683/1993, 34) In fact, there

is a well-known controversy between Perrault and Blondel on the issue of beauty (Zurko 1975, 291; Pérez-Gómez, in Perrault 1683/1993, 13). While Perrault makes a clear distinction between positive beauty and arbitrary beauty and recognizes only positive beauty, Blondel accepts the possibility of various beauties (Pérez-Gómez, in Perrault 1683/1993, 14). Unlike Perrault, Blondel claims that although numerical systems are invisible, they are the “primordial source of beauty” (Ibid, 14-15, 35). He maintains that beautiful buildings have proportions that are not found in the ugly ones (Ibid, 35). He has a point, but his opposing arguments are hardly enough to answer Perrault’s claims.

Beauty of the “Functional”^[2] and the “Economical”

As noted earlier, the foundations of positivist approaches to obtain knowledge in architecture were laid in the 17th century. Towards the end of the 18th century, these approaches have started to construct “science of architecture” (Madrazo 1994, 12). The French architect Jean-Nicolas-Louis Durand (1760-1834) can be considered as one of those, forming the science of architecture. He systematizes architectural knowledge employing scientific methods (Ibid). His methods are considered to provide a concept of “rationalization of building,” which is much clearer through his principles of architecture, namely “*covenant*” (functionalism) and “*économie*” (economy) (Hernandez 1969, 154).

In Durand’s approach, his principles of architecture are regarded as the only source of beauty in architecture. He, indeed, considers “economy” as the principal cause of beauty (Durand 1802-5/2000, 86). Antonio Hernandez speaks of this relation between beauty, economy, and function below:

What is new with Durand is that he derives an aesthetic from these concepts. Here he stands on the modern notions of the “beauty of the functional.” The understanding of the functionality of a building

becomes an aesthetic pleasure. For Durand, the question is of the compatibility of beauty and usefulness, the question is of their order of rank. Indeed, the question is irrelevant, since the useful cannot be recognized as anything other than beautiful. (Hernandez 1969, 154)

According to Durand, since “the true decoration of a wall resides in the appearance of its construction,” there is no need for decoration to make the building “more beautiful” (Durand 1802-5/2000, 116). What is more, he argues that beauty sustains a loss through additional elements:

That, when a building has all that it needs, and nothing but what it must have; and when everything necessary is disposed in the most economical— which is to say, the simplest—manner, then that building has the kind and degree of beauty appropriate to it; and that to seek to add anything but the ornaments of painting and sculpture is to weaken and sometimes to obliterate its style, its character, and, in a word, all the beauties that are desired for it. (Ibid, 134)

Durand does not recognize beauty of proportions and, like Perrault, he considers them as “fictitious imitation,” which is incapable of giving delight (Ibid). He strictly criticizes the usage of ornament:

When the composition of a building incorporates all that is necessary and nothing but what is necessary, and when those necessities are disposed in the simplest arrangement, it is impossible for it to lack the kind and degree of beauty that it requires. The architect, therefore, will never concern himself with so-called architectural ornament, which, serving no purpose and resembling nothing, entails an expense as huge as it is absurd. (Ibid, 188)

In her lectures, Ayşen Savaş often maintains that the origins of the ideas forming Modern Architecture date back to 17th and 18th-century architecture. Her argument, indeed, reveals itself through Durand’s positivist approaches. Referring to Durand’s arguments on beauty, it is

probable to argue that the traces of Modern Architecture, especially “Functionalism” and “Minimalism”, have emerged throughout his relation between function, economy, and beauty. It is also probable to notice how Adolf Loos’ opinions on ornament share similarities with Durand’s: “But in economic respects it (ornament) is a crime, in that it leads to the waste of human labour, money, and materials.” (Loos 1908/2012, 44)

By revealing the arguments on “beauty,” this paper has tried to collect similar and differing ideas, how these ideas emerge, and how they embody each other. Throughout the arguments of the selected architects and/or architectural theorists, it is plausible to conclude that although what the architect calls “beauty” has changed throughout the history, “beauty” always exists as one of the Vitruvian principles in one way or another.

References

- Alberti, Leon Battista. (1450) 1988. *On the Art of Building in Ten Books*, translated by Joseph Rykwert, Neil Leach, and Robert Tavernor, introduction by Joseph Rykwert. Cambridge: The MIT Press.
- Chambers, Sir William and Joseph Gwilt. (1825) 1862. *A Treatise on the Decorative Part of Civil Architecture*, revised and edited by William Henry Leeds. London: Lockwood and Co.
- de Zurko, Edward R. 1975. "The Theory of Claude Perrault by Wolfgang Herrmann." *The Art Bulletin*, 57, no. 2 (June): 289-291.
- Durand, Jean-Nicolas-Louis. (1802-5) 2000. *Précis of the Lectures on Architecture*, translated by David Britt, introduction by Antoine Picon. Los Angeles: The Getty Research Institute.
- Hernandez, Antonio. 1969. "J.N.L. Durand's Architectural Theory: A Study in the History of Rational Building Design." *Perspecta* 12: 153-160.
- Loos, Adolf. (1908) 2012. "Ornament and Crime." In *Introducing Architectural Theory: Debating a Discipline*, edited by Korydon Smith, 42-47. New York: Routledge.
- Madrazo, Leandro. 1994. "Durand and the Science of Architecture." *Journal of Architectural Education* (1984-) 48, no. 1 (September): 12-24.
- Palladio, Andrea. (1570) 1997. *The Four Books on Architecture*, translated by Robert Tavernor and Richard Schofield. Cambridge: MIT Press.
- Perrault, Claude. (1683) 1993. *Ordonnance for the Five Kinds of Columns after the Method of the Ancients*, translated by Indra Kagis McEwen, introduction by Alberto Pérez-Gómez. Santa Monica: Getty Center for the History of Art and the Humanities.
- Serlio, Sebastiano. (1600) 2001. *Sebastiano Serlio on Architecture: Books VI-VII of "Tutte l'opere d'architettura et prospetiva" Volume II*, translated by and introduction by Vaughan Hart and Peter Hicks New Haven: Yale University Press.
- Vitruvius Pollio, Marcus. (1914) 1960. *The Ten Books on Architecture*, translated by Morris Hicky Morgan New York: Dover Publications.

Weber, Ralf and Sharon Larner. 1993. "The Concept of Proportion in Architecture: An Introductory Bibliographic Essay." *Art Documentation: Journal of the Art Libraries Society of North America* 12, no. 4: 147-154.

Westfall, Carroll William. 2013. "Beauty and Proportionality in Architecture," *American Arts Quarterly* 30, no. 1 (Winter).

Wittkower, Rudolf. 1940. "Alberti's Approach to Antiquity in Architecture." *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 4, no. ½ (October 1940 - January 1941): 1-18.

Notes

[1]This is the shortened version of the original paper.

[2]In his article, Antonio Hernandez uses the term "beauty of the functional". (Hernandez 1969, 154).

MİMARLIKTA PRATİK PARODİSİ YA DA YARATICI AKLIN KIŞ UYKUSU

MEHTAP SERİM

I

Victor Hugo'nun *Notre-Dame de Paris* (1831)'de modern baskı kültürünün, mimarlığa karşı kazanacağı zafer öngörüsü hakkında konuşmak, zaman geçtikçe daha da ilginç ve verimli bir hal aldı. Çünkü bu görünün binalara biçtiği akıbet basılı kitabın da sonunu getirecek olan bir sürecin başlangıcıymış meğer. Victor Hugo bölüm ilerledikçe mimarlığa, varlığını bir şarta bağlı olarak sürdürme ihtimalini de hatırlatır (Levine 1984, 148-51). Bu şart mimarlık için bütünüyle kendi kurallarına uydurduğu dünyadan vazgeçmek ve yazın kurallarına tabi olmayı kabul etmektir. Mimarlığın verdiği cevabı, bahsedilen ödünü vermiş olmak olarak okumak, (mekân kurucu karakteri yerine, dolaşıma girecek olan mekânsallık imajlarını üretmek) kitle iletişim araçları ve bilgi teknolojileri bakımından sunduğu sonsuz olanaklarla, alabildiğine karmaşıklaşan günümüz dünyasını anlamaya çalışmaktan kaçmak demektir. Bu yüzden bu metnin amacı bahsedilen ilişkinin çok boyutlu yapısına yaklaşmayı denemek ve bu yapının günümüz koşullarında mimarlık imgesinin oluşumuna katkısını ele almaya çalışmaktır.

Yeniden üretimi mekanik olarak olanaklı kılan her aparat ya da mecra, gerçekliği dönüştüren radikal eşikler olarak okunabilir. Bir sonraki aşama, dönüşen gerçekliği çevre edinen dolayımın da değişeceği şartların oluşumudur. Yukarıda bahsedilen ilişkilerin çok boyutluluğu bu yüzden kolay çözülemez. Her aparatın, içinde işlem yaparak gerçekliği dönüştürdüğü alanın (bilgi alanı, anlam üretme pratikleri) özgül parçası ile ilişkisini ayrı ayrı ele almak şüphesiz mümkün ve akademik olarak bilgi alanları bunu çeşitli şekillerde yapmakta. Ancak matbaadan bugüne yeniden üretim tarihi yazınının, gerçekliğin dönüşümü bağlamında kırılma kabul ettiği bazı eşikler bulunmaktadır. Bunlar doğrudan etkilerin yanı sıra bütüncül bakmayı sağlayacak olan, dolaylı etkileşimleri de kapsadığı için aydınlatıcıdır.

Mimarlık ve matbaa ilişkisi üzerine öncü çalışmalardan birini yapan Mario Carpo, Rönesans ile başlayan süreci “imgelerin standardize edilmesi” (Carpo 2001, 7) olarak okur. Ansiklopedi’nin metaforuna dönüşeceği Bilimsel Devrim’i ise “şeylerin standardize edilmesi” (Carpo 2001, 13) sürecinin başlangıcı olarak görür. Yeniden üretim malzemesinin, yani imgelerin düzenlenmesinin, şeylerin düzenlenmesinden önce gerçekleşmiş olması çoğunlukla şaşırtıcı bulunur. Carpo, bu yüzden 15. yüzyılı muzip bir şekilde “hatalı çıkış” (Carpo 2001, 12) olarak adlandırır. Belli ki araç ve mesaj arasındaki öncelik ilişkisi sonraki yüzyıllarda da benzer bir sırayı paylaşacaktır. Mecra kendisinin de değişeceği muhakkak olan süreçte mesajın kendisidir.

Eski modellerin değişen derecelerdeki yaratıcı yetkinliklerle kopyalanarak taklit edilmesi hümanizmin mimarlık teorisinin temelini oluşturuyordu. Bir yapının güvenilir kesinlikte görüntüsüne, artık onu kişisel olarak görmeden ulaşmayı sağlayan, bir kez kalıplandıktan sonra onun sınırsızca kopyalanarak tekrar üretimini mümkün kılan baskı olanaklarıydı. Güvenilir bir kesinlikle üretilmiş resimlerin ve bilginin sınırsız sayıda kopyası bu sayede galakside yerini almış oldu. Bu durum aynı za-

manda daha başta çoğaltılmak için üretilmemiş kadim nesnelere farklı olarak, çoklu olarak tekrar üretilebilirliğin dünyasının tasarımlarının da önünü açtı. Sebastiano Serlio'nun beş Rönesans kolon düzeni sistemi (Carpo 2001, 42-78), standardize edilmiş bir mimari içeriğin kataloğu olarak çok sayıda kopyalanarak birçok mimarlık ilgisine ulaşmış oldu. Amaçlanmamış olsa da bu kolon düzeni sistemi standardize edilmiş tasarım elemanlarının üretimi sayesinde, bir grup zanaatkâr ve taş ustasının el becerisine de düzen getirdi. Çok eğitilmiş olmayan inşaat ustalarının yetişmesi Serlio'nunki gibi risalelerin pedagojik amaçlarını da aşan toplumsal kazanımlar olarak kendini gösterdi.

18. yüzyılda daha da belirgin bir hale gelecek olan yeni bir değişim sürecinin tetiklenmesini sağlamak, matbaa ile ilişkisi bağlamında Rönesans için kabaca üç asır sürdü. Tecrübe ve dinlemeye dayalı anlam dünyasının, matbaa ile okurluğa dönüşmesi kalabalıkların oluşturacağı bir popüler kültürün habercisiydi. Çünkü hem sınıflandırılmış ve sistematize edilmiş bilgi ile öğrenme pratiğinin olanaklı kılınması, hem de bu bilginin baskı yöntemiyle yaygınlaşabilir hale gelmesi, modern anlamda eğitimi dar bir alandan çıkararak kitlelere ulaştırdı. Bilgiyi şeyler arası ilişkilerin kodlanması olarak tanımlarsak, okumak yazılan bu kodun çözülmesi, anlamak ise yeniden kodlanması anlamına gelir. Bilginin bu şekilde işlenmesi kulaktan göze, resimden söze doğru bir kayışı gösteriyor. Özellikle resmin okur-yazarlık öncesi eğitimin temel aracı olduğu düşünüldüğünde bu anlamlı bir kayma gibi gözükse de bu yer değiştirme yine de çok uzun ömürlü olmayacaktır (Eisenstein 2005, 40-42).

19. yüzyıl ile kitleler ve iletişim araçları bu alma-verme (kodlama-çözme-kodlama) ilişkisinde kazanacakları uzmanlık sayesinde Habermas'ın "kamusallığın yapısal dönüşümü" (Habermas 2005) dediği süreci başlatırlar. 19. yüzyılda kitleleri aynı zeminde buluşturan iletişim araçları özellikle resimli yeni basın aracılığıyla sadece metni değil, aynı zamanda resimleri de nüfusun geniş bir kesimine yayabilir hale gelir. Ge-

çen birkaç yüzyılda yerini yazıya bırakmış gibi gözüken resim, yazı ile göndergesel ilişkisi farklılaşmış olarak iletişim araçlarında tekrar yerini alır. Yeniden üretim araçlarının fotomekanik sürecine kadar, resmin gravürün söz dizimine tabi oluşu, ürettiği imge çeşitliliğini azalttığı için William Ivins tarafından bir kusur olarak görülür ve yine Ivins gravürün resim üzerindeki söz dizimsel tiranlığına fotoğraf ve film teknolojilerinin son verdiğini belirtir (Ivins 1953, 93-112).

Alfabeye bağlı okuma pratiğine karşı, resmin bir imge üretim mecrası olarak sayısını ve dolaşımını artıran 19. yüzyıl sonu fotoğraf ve film teknolojisi, bu kez anlamı farklı bir şekilde kodlayan görsel bir metin çıkarır ortaya. Walter Benjamin, resmin nitelik ve nicelik olarak göstereceği artışı öngörerek, bu yeni görsel metni okuma bilgisinin eksikliğini, “resim ümmiliği” olarak adlandırır ve geleceğin “bir tür cahilliği” olarak görür (Benjamin 1980, 215). Sayısı ve üretim teknolojisindeki değişim ile yeni bir anlam örüntüsü sunan resmin ve bu sayede diğer duyuları ikincileştirerek gözü öne çıkararak iletişim dünyasının, düşünceleri de görselleştiren bir etki uyandıracığını yine Benjamin öne sürer (Tschofen 2016, 140). Dolayısıyla resim-yazı ilişkisi imge üretiminin yeniden sorsallaştırılması bakımından, 20.yüzyılda yeniden teorize edilmeye muhtaç bir alana dönüşür. Benjamin resimsel bir yanı olmayan “düşünen imge”lerden bahsederken, Marshall McLuhan televizyon ve bilgisayarın etkisi üzerinden görsel medya kültürünün alfabe kültürüne galip geleceğini ifade eder (McLuhan 2001) ve bu baskın çıkışı yazılı kültürün geleceği açısından bir sorun olarak görmez. Nedeni ise Ken Ward’dan yararlanarak şöyle açıklanabilir: Okur-yazarlığın bilgiye ulaşma yolunda insanı bireyselleştirerek toplumdaki koparmasına karşın, yeni elektronik medyanın insanların sinir sisteminin teknolojik uzantısı gibi davranarak, onları kaynaşmış bir topluluğun parçası kılmasıdır (Ward 1994, 195-96). McLuhan bir felsefeci olarak bu bir aradalıkta olumlu bir taraf görür. Soğuk Savaş Dönemi’nin önemli medya kuramcılarında Vilém Flusser’in bakış açısı bu konuda Benjamin’e yakındır. McLuhan gibi fo-

notik alfabenin görsel karakterinden değil, genel olarak medya evreninden başlayarak, yazının geleceğini tartışır. Yeni medya tarafından ön plana çıkarılan resme dayalı görsel kültürü, “tarihsel bilinç ve eleştirel düşünceye karşı büyük bir meydan okuma olarak görür” (Sjoukje 2010, 186). Benjamin’in açtığı yoldan McLuhan karşıtı bir medya teorisini, tarihsel bilinci korumak ve eleştirel düşünceyi beslemek için formüle etmek Flusser’in amaçlarından birine dönüşür.

Gerçeklik üretimi konusunda sahip olduğumuz tek yöntem olarak, görsellik bağımlısı yeniden üretimin eseri olan simülasyon kültürü 1960’larla yeni bir boyut kazandı. Muhtelif kopyalama makinalarının, maliyetleri düşük yeniden üretim teknikleri olarak piyasaya girmesi mimarlık-medya ilişkisinin daha da iç içe geçmesine sebep oldu. Görevleri mimari görüntüleri dolaşıma sokmak olan mimarlık dergileri bu arayış doğrultusunda mimarlık piyasasına adeta bir dedektif gibi girdi. O güne kadar adları dolaşımda olmayan mimarlar ya da inşa olmamış projeler, mimarlığın nesne ve aktörlerini tekrar sorguya açtı. Ulaşılan kitlenin karakterinin belirleyicisi olarak mecranın ekonomik değeri önemsizleşti ve mimarlığın kitlelere ulaşması için zemin olmaya başladı. Fanzin, broşür ya da dergi sayfaları mimarlığa, adapte olabileceği yeni ufuklar açtı. Çoktandır aşına olduğu bir anlatı formunu terk edip mekânsal bir kurgu türüne dönüştü mimarlık. Mimarlığın büyük anlatılarla arasının açılması da bir kurgu türüne dönüşmesi ile aynı zamana rastlar.

Savaş sonrası dünya mimarlığının şekillenmesinde etkin olan; kullanıcı, işlev, ekonomi, çevre, doğa gibi unsurların; tasarım ve deneyim sürecinde sürekli yeniden şekillenmeye açık ideal kurgular olduğuna dair mimarlar arasında örtük bir uzlaşıdan bahsetmek mümkündür. Bu unsurlar en hafif anlamıyla, eğitimde bir iletişim zemini, inşai süreçte göze kestirilen bir başlangıç noktası ve toplumun nazarında olumlu görülen değerler olarak pazarlama sözcükleriydi. Tasarım tercihlerinin gerekçesi olarak kullanılan ilkelerin keyfi versiyonları da aynı sonla karşılaştı.

Ancak bugün ister keyfi ister gerekçelendirilmiş olsun, bütün ilkeler gerçeklik arzusunun mimarlık imgelemine saldırma biçiminden başka bir şey değil artık. Paranın ekonomi politikası ile nasıl ilgisi kalmadıysa, mimarlığın da tasarım ilkeleri ile bir ilgisi kalmadı. Bu ilişki zaten hiçbir zaman yoktu da denebilir. O zaman şöyle ifade etmek gerekir: Tasarım pratiğinin herhangi bir ilkenin arkasına saklanmaya ihtiyacı kalmamıştır. Ancak bu unsurların ya da ilkelerin kavram olarak içerikleri aşırılaştırılarak boşaltılmış olmalarına rağmen, gösterdikleri varsayılan içerikler, sözcüklerin kendilerinin kullanımına gerek dahi kalmadan, adeta risk kovucu olarak mimarlık imgelemine işgal etmekte. Rahatlık, işlevsellik, ucuzluk, doğa dostu olmak gibi sıfatları kullanmak için gerçekte onlardan eser miktarda bile olması şartı aranmaz oldu. Her birinin işareti bollaşıkça, şimdiye kadar ele geçirilememiş olanın parodisini yapmak için sahneye akın ediyorlar adeta. Marul yetiştirecek kadar toprağın olmadığı gökdelenlerin çatısında, ulu ağaçlar yetiştirmek için bir mimarlık ofisinin ihtiyaç duyacağı tek şey görselleştirmeden sorumlu yeni mezun bir mimar. Hatta büyük ve orta ölçekli ofislerde bu işe ayrılan departmanların genişliği, görselleştirme adı verilen bu garip iş kaleminin ne kadar önemli olduğunu göstermekte (Minkjan 2016, Knikker ve Davidson 2016).

Dijital iletişim teknolojilerinin devreye girmesi mimarlığın kurgusal karakterine eklenerek, internet aracılığı ile bu akını güçlendiren yeni bir görsellik kültürü ile parodiye yeni bir boyut kazandırdı. Dijital resimler olarak, mimari fotoğraf, render, çizim ve grafiklerin Web’de yayılma hızı ve ulaştığı kitlenin genişliği, yüzeysel bir okuma tarzını zorunlu kıldı. Hızlı yayılan bütün imgelerle rekabet ve alımlandıkları yüzeyin imgeleri süzme biçimi basit, hafızada kalır, düşük çözünürlüklü ancak her daim göz alıcı olmayı öncelikli özellik haline getirdi. Zayıf imgelerin üretimini ve bunların yüzeysel olarak anlaşılmasını sağlayan şartlar hem ikonik yapıların motivasyonu olmuş hem de Charles Jencks’in kullandığı biçimi ile bu yapıları bir ‘enigmatik gösteren’e (Jencks 2006) dönüştürmüştür. Yani prizmanın ışığı kırması ile oluşan çeşitliliği çağrıştıran an-

lam saçılmasının önlemi olarak mimar, imge üretmek yerine oyalayıcı nitelikli, anlam ihtimaline dair his üretmekle yetinir oldu.

İkonik yapılar, II. Dünya Savaşı sonrası ile uzun süre çok konuşacağının ipucunu veren mimarın, görünürlüğü azalmasa da susacağına işaretiydi. Mimar 80'lere kadar mimarlığın, dışarıdan kurulan ilkelerle örtüşme potansiyeli üzerinde konuşmuş, sonrasında alıcı kitlenin zevke dönüşen göreceli ilkeleri, mimarın konuşma ve mimarlığın konuşulma zeminini genişletmiştir. Ancak bugün mimari resimler daha baştan, henüz sorulmamış soruların cevabını masaya koyarcasına, akılları durdurmayı kendine görev bilen bir imge kontrol mekanizması çalıştırmakta. Bu bütün detayların düşünülmüş olduğu bir sonucun doğmasının arzusu değil şüphesiz. Kendini; aşırı tasarlanmışlık ya da yeniden üretilmişlik olarak gösteren, “nesneyi yakalamak için başvurduğumuz en incelikli yöntemler aracılığıyla bizle dalga geçen ve kendisini çözümlenmeye yönelik nesnellik iddiamızı ciddiye dahi almayan” (Baudrillard 2006, 93) tekniğin alaycılığı sadece.

II

Türkiye’de mimarlık eğitimi 80’lerle başlayıp 90’larda yoğunlaşarak, yeni teknolojiler ışığında temsil bilgisinin uygulama alanı ile olan ilişkisinin sorgusunu, büyük ölçüde temsil alanını dönüştürmek için kullandı. Bu sorgulamanın somut karşılığı birçok dersin, çalışmanın ve yöntemin eğitimde gerekliliğinin tartışılması, kimi zaman bütünüyle kaldırılması ya da nadiren yenilerinin eklenmesi olarak kendini gösterdi. Ancak son on yılda uygulama alanını temellük etmek için üniversitelerde kurulan ve pratik laboratuvarlarında gerçekleştirilen uygulama parodileri ilk kez mimarlık eğitiminin piyasa mimarlığına negatif radikalleşme formunda yönelttiği bir saldırıya dönüştü. Baudrillard’ın teorize ettiği biçimiyle simulacrum içinde her pratiğin anlam üretim faaliyetinin parodi yanı vardır. Fakat üniversite çok uzun süredir bilgiyi yeniden sunarak gerçek-

lik üretimi konusunda uzman bir yapı olduğu için bu konuya eleştirel bakmak açısından öncelik sahibi kılınmalıdır.

En kaba ifadesiyle hem iletişim hem de inşai teknoloji üretmekte kısıtı bulunan Türkiye gibi bir ülkede bu laboratuvarlar, indirgeme işine (mimar pratisyenleri aratacak kadar) pozitivist bir çerçeve kazandırdılar. Basit somutların imge değerini artırma ilgisinin son izleri önceki iki on yılda zaten ortamdaki tamamıyla kovulmuştu. Dolayısıyla çokluğun değer üretmede önkoşul olduğu bir ortamda, ilişkileri tartışmayı tali sayan bir azlıkla baş başa kalmış olduk. Bu azlık, gerçekliğin temsil alanına aşırı genişlemesi ile birlikte mimarlık pratiğinin imge değeri yüksek üretimler yapmasını olanaksız kıldı. Bu durumu bütün dünya mimarlığı için kısmen geçerli sayabiliriz. Ancak bizim kültürel iklimimizde açığa çıkma biçiminin farklılık taşıdığını görmezden gelemeyiz.

Hem tasarımın bir gerçeklik artırma sorunu olarak anlaşılması hem de aşırı denetim altındaki nesne (bina, kent) üretim pratiklerinin sonucu olarak mimari imgelem bütünüyle tutuldu. Bu durum Türkiye’de sıkça geçmiş değerlere özlemin bir tür dışarı vurulma formu olarak kendini nostaljik arzular şeklinde gösteriyor. Ancak sorun sadece imgeyi açığa çıkaran yaratıcı pratiklerin işleme tarzında yatıyor. Yeniden üretimin doğası ile zıtlık içinde ya geçmişin hayaletlerini ya da şimdinin olgularını imgenin kontrolü için sibop olarak kullanıyor. Tam da bu yüzden mimarlık eğitimi veren birçok okul, çizimi kendi içinde bir son olarak gören bir akademizme doğru çekildi. İmgenin kitlesel yeniden üretimini artıran bu saklanma hali bu kez alternatif mimari biçimler ve pratikler tanımlamanın yoluna dönüşse de estetik alanda politik bir pozisyon almaktan uzaklaştıkça gücünün en fazla olabileceği dönemde aksine etkisizleşti. Kolektif yapılan her entelektüel pratik gibi kendi yaratıcı sosyalliği içinde bir motivasyon kaybı yaşamaya başladı ve eğitim ortamı bakışına sadece piyasa mimarlığından karşılık beklemeye koyuldu. Fakat bu beklenti için dahi artık çok geç. Mimarlık pratiği, müşteri kaprisine sahip olamayacak

kadar kendisi ile karşılaşma olanağını bulamamış bireylerle, aşırı düzeltilmiş, tarihi olanın bile pürüz yaratamadığı fiziksellik arasında sıkışarak artık mimarlık eğitiminden hiçbir şey beklememekte. Daha çocuk yaşlarında tanıştığı dijital platformlarla, neredeyse kodunu çözemeyeceği programın kalmadığı bu dünyanın mimar adayları, sonsuz yaratıcılık arz eden ufuklara dalamadan ofis ya da kof söylem işçisi olacaktır.

Bauhaus bir yüzyıl önce benzer bir krizin içinden parlamıştı. II. Dünya Savaşı'nın eşiğinde imgelerin, gerçekliğin kuruluşundaki etkinliğini hem sorun etmiş hem de olanaklarını öngörmüş ve yeni kitlesel iletişim araçlarını bu soruna yaklaşırken açıkça sahiplenen ilk okul olmuştur. Bauhaus'un bulunduğu çağa getirdiği yenilik; sadece yeni nesnelere bulması ve onları üretmesi değil aynı zamanda yeni medya aracılığı ile yeniden üretilebilecek ve dolaşabilecek olan işaretleri yaratmasıdır. Yeni kitle iletişim araçlarının sağladığı olanakları çok ciddiye alarak, dönemin eğitim, yöntem ve kurumlarını da yıkıcı bir eleştiriye tabi tutmuştur. Hedef aldığı kurumların yöntemlerini kullanmayarak hem farklı bir yapma biçimi için kendisini mecra kılmış hem de ürettiği işaretlerin yaygınlaşması ile kitlenin imgeleminde o işaretlerin karşılık bulmasını sağlamıştır.

Baudrillard'a göre "Bauhaus'tan önce tam olarak nesneden bahsetmek bile mümkün değildir" (Baudrillard 1981, 185). Şeylerin, bir anlam ve form statüsüne kavuşmasını sağlayarak onları ilk kez Bauhaus anlayışı nesne haline getirilmiştir. Nesne haline gelen şeyler, kitle iletişim araçları içinden yeniden üretilir ve bu sayede oluşan bütün çevre bir semantik yapı içine yerleştirir. Bauhaus bütün bu etkiyi bina ve nesnenin fiziksel üretiminden çok, baskı ve yayını öncelikli kılarak yapar. Onca gelişkinliğine rağmen okul içindeki bütün işliklerin sadece tasarım öğrenmek ve beceri artırmak amaçlı olduğu, üretimin ikincil görüldüğü eğitimciler tarafından en çok vurgulanan hassasiyetidir (Ruedi 1998, 271-72). Buna rağmen, bir yüzyıldır bütün tasarımcıların büyülediği nesne, mekân ve

kentleri abartmak pahasına da olsa Bauhaus'un eseridir. Nesneyi mal statüsüne getiren semantik yapı, yeniden üretim mecrasında nesneye yüklediği şüphe ile imgelemi beslemeye devam eder. Mal ve imge birlikte 'düşsel kolektifi' biçimlendirirken kitlelere kurumların yerine geçecek yapılar sunmazlar (Ruedi 1998, 125). Bauhaus tam da bu yüzden kullanıcı, tasarımcı ve üretici arasında yeni bir sosyal ilişki biçimini besleyen eğitim ve imge üretim yöntemi idi. Ancak bir sonraki çağa aktarılacak imgesi, yine kendisinin kullandığı araçların indirgediği iki boyutluluğun tayin ediciliğinde şekillenir. Özellikle okulun kapanması ile Birleşik Devletler'e taşınan arşiv, belgelenmesi olanaklı olmayan birçok aktivite ve eğitim yönteminin filtresi görevini gördü. Bu arşive dayanarak yapılan 1938 sergisi ve dünyaya o indirgenmişlikle imgesini taşıyan birçok mimar sayesinde, Bauhaus sadece dayandığı ekonomik üretim zemininin metalarını fetişleştiren ve uzman kapitalist tüketiciler yaratan bir mecra olarak yeni çağa yansıdı.

III

Bugün gerçekliği üreten ve onun yeniden üretilebilirliğini de mümkün kılan ekonomi, bir meta olarak gerçekliğin pazarında işlem yapmaktadır. Tekrar hatırlamak gerekirse: İçinde bulunduğumuz yüzyıla kadar değer, uzun süre ya aşkın bir zeminden tanımlanarak bir hakikat gibi değişmezlik ilkesine dayanıyordu ya da bir yerine geçme edimi olarak, temsil pratiklerinin zeminini hepi topu birbirinin ancak modeli olabilme ilişkisine indirgiyordu. Aralarında bir temsil ilişkisi olmadan kurulan modeller arası irtibat ise karşılaştırmalı bir değer ekonomisinin etkin olduğu zeminsiz (her)şeyler dünyası olarak kendini gösterdi. Böyle bir dünya çoğunlukla gerçekliğin kaybı çevresinde şekillenen bir yakınma ile sarmalanmakta. Halbuki bu pazarda fiyatı belirleyen gerçeklik değeri olduğu için gerçeklik kendini bir azlık olarak gösterirken, gerçeklik arayışı bir çokluk olarak ortaya çıkar.

Yeniden üretim olanaklarının belirleyicisi olarak teknolojilerimiz geliştikçe ve gerçekliğin ancak bu üretim koşullarında ortaya çıktığına inancımız da tarihsel olarak sağlamlaştıkça, “gerçek olanın gerçekleşmesine daha da yaklaşmak için bir zorunluluk hissederiz” (Baudrillard 2000, 65). Baudrillard bu duruma “gerçeklikten aşırı büyülenme” adını verir. Gerçeklik arzusu da olsa bu büyülenen gerçekliğe eleştirel bakmamız gerektir. Çünkü gerçeklik ancak yine sistemin gerçekliğidir ve onun sunduğu aşamalar içinden üretilir. Bu aşamaların tamamı, hem gerçeklik üretim mekanizmalarıdır hem de gerçeklik hissimizin azalmasına bizzat sebep olanlardır. Hissinin azalması ile arzusunun, büyüleyiciliğinin artması birlikte olur. Bu aşamalar içinden “gerçeklik kendini imgesel olan lehine yok etmez, ancak ve ancak daha da gerçek olanın lehine yok eder” der Baudrillard. O da dünyamızın hipergerçekliğidir (Baudrillard 2008, 29).

Oxford Sözlüğü’nün 2016 yılının sözü seçtiği *post truth* nesnel gerçekliğin belirleyiciliğinin azaldığı, duygular ve kişisel kanaatlerin etkin olduğu ve özellikle yalanla biçimlenebilir bir kamuoyunun oluşumunu ifade ediyor. İnsanlığın tarihi kadar eski olması gereken yalan pratiğini, bugün bu kadar etkili kılan yalanın yalan olarak meşruluk kazanması değil elbette. Daha çok eskinin yalanı, popülist ve talep temelli olarak üretilen bugünün doğrusuna dönüştü. Yalan, gerçeklik arzusu ile kitlesel yeniden üretim araçlarında, gerçeklik işleminden geçirilerek doğrulanıyor. Ancak Baudrillard’ın dediği gibi “gerçeklik katsayısı gerçekliğin sahip olduğu özgül düşsellik rezervinin ağırlığıyla doğru orantılı” (Baudrillard 2008, 133). Her şeyin gerçek ve doğru olabildiği dünyadan kovulan sadece imgelem. Eğer düşünsel pratikler bir çıkmazda ise bu gerçeklik azlığından çok, imgelem yokluğundan kaynaklanmakta.

Kaynaklar

- Benjamin, Walter. 1980. "A Short History of Photography." *Classic Essays on Photography*, Haz. Alan Trachtenberg, 199-216. New Haven: Leete's Iskand Books.
- Carpo, Mario. 2001. *Architecture in Age of Printing: Orality, Writing, Typography, and Printed Images in the History of Architectural Theory*. Çev. Sarah Benson. Cambridge & London: MIT Press.
- Eisenstein, Elizabeth L. 2005. *The Printing Press as an Agent of Change Volume 1*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Baudrillard, Jean. 2008. *Simgesel Değiş Tokuş ve Ölüm*. Çev. Oğuz Adanır. İstanbul: Bogaziçi Üniversitesi Yayınları.
- Baudrillard, Jean. 2008. *Fatal Strategies*. New York: Semiotext(e).
- Baudrillard, Jean. 2006. *Kusursuz Cinayet*. Çev. Necmettin Sevil. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Baudrillard, Jean. 2000. *The Vital Illusion*. New York: Columbia University Press.
- Baudrillard, Jean. 1981. *For A Critique of the Political Economy of the Sign*. Çev. Charles Levin. St. Louis: Telos Press.
- Habermas, Jürgen. 2005. *Kamusallığın Yapısal Dönüşümü*. Çev. Tanıl Bora. Mithat Sancar. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ivins, William M. Jr. 1969. *Prints and Visual Communication*, Cambridge: Harvard University Press.
- Jencks, Charles. 2006. "The Iconic Building is Here to Stay." *City: Analysis of Urban Trends, Culture, Theory, Policy, Action*, Vol.10, No.1 (April): 3-20.
- Knikker, Jan., Davidson, Alex. "In Defense of Renders and Trees On Top of Skyscrapers." *ArchDaily*, 2 Mart, 2106. <https://www.archdaily.com/783045/in-defense-of-renders-and-trees-on-top-of-skyscrapers-mvrdv>
- Levine, Neil. 1984. 'The Book and the Building: Hugo's Theory of Architecture and Labrouste's Bibliothèque St Geneviève', *The Beaux-Arts and Nineteenth-century French Architecture*. Haz. Robin Middleton. 138-73. London: Thames and Hudson.
- McLuhan, Marshall. 2001. *Gutenberg Galaksisi: Tipografik İnsanın Oluşumu*. Çev. Gül Çağalı Güven. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Minkjan, Mark. "What this MVRDV Rendering Says About Architecture and the Media." *FailedArchitecture*, 15 Şubat, 2016. <https://failedarchitecture.com/what-this-mvrdv-rendering-says-about-architecture-and-media/>

Ruedi, Katerina. 1998. "Bauhaus Dream-House: Architectural Education in the Age of Image Repraduction". Doktora Tezi, University College London.

Tschofen, Monique. 2016. "The Denkbild (Thought-Image) in the Age of Digital Reproduction." *Theory Culture and Society*. Vol 33(5) 139-157.

Van der Meulen, Sjoukje. 2010. "Between Benjamin and McLuhan: Vilém Flusser's Media Theory." *New German Critique* 110, Vol. 37, No. 2 (Summer): 181-207.

Ward, Ken. 1994. *Mass Communications and the Modern World*. London: MacMillan



YAZARLAR HAKKINDA

E. MURAT ÇELİK (EDİTÖR)

Ankara Üniversitesi DTCF Felsefe Bölümünde çalışmaktadır. Çalışma alanları Estetik, Sanat Felsefesi, Edebiyat Felsefesi, Hermeneutik ve Fenomenolojidir. Lisansını ODTÜ Felsefe Bölümü'nde tamamlamış, 2005-2007 yıllarında Bilkent Üniversitesi Türk Edebiyatı Bölümü yüksek lisans programında okumuştur. Bu bölümü derecesini almadan bırakan Çelik, Yüksek Lisans eğitimini Amerika'da Stony Brook Üniversitesi Sanatlar ve Felsefe Bölümü'nde tamamlamış, Doktora Derecesini ise Sanat-Etik ilişkisi üzerine yaptığı çalışmayla İngiltere'de Sussex Üniversitesi Felsefe Bölümünden almıştır. Çelik son iki dönemdir SANART Estetik ve Görsel Kültür Derneği'nin başkanlığını yürütmektedir.

ÖZGÜR YAREN (EDİTÖR)

Film çalışmaları alanda araştırmacı ve Ankara Üniversitesi'nde Profesör. Doktora derecesini Ankara Üniversitesi'nde "Avrupa Göçmen Sineması" (2008) teziyle aldı. UC Berkeley'de 2011 ve 2014-2015 yıllarında iki kez doktora sonrası misafir araştırmacı olarak bulundu. Film ve fotoğraf üzerine dersler veriyor. Sinema tarihi, estetik ve sanat sosyoloji alanlarıyla ilgileniyor. Son dönemlerde sömürü filmleri, kültürel meşruiyet ve sanat alanında muhafazakâr beğeni üzerine çalışıyor. *Altyazılı Rüyalar: Avrupa Göçmen Sineması* (De Ki, 2009) kitabının yazarı. Ayrıca *Camera Obscura*, *The Journal of Popular Culture* ve *European Journal of Cultural Studies* gibi dergilerde çok sayıda özgün makalesi, pek çok kitap ve makale çevirileri bulunuyor. SANART Estetik ve Görsel Kültür Derneği'nin yönetim kurulu üyesi.

JALE N. ERZEN

Ressam, sanat tarihçisi; Art Center College of Design, Los Angeles, Lisans, Lisansüstü; İTÜ, Doktora; ODTÜ Mimarlık Bölümü Öğretim Üyesi: 1974-2020; Uluslararası Estetik Kurumu Başkanı; 1980-84 Boyut dergisi editörü; Osmanlı Mimarisi, Çevre Estetiği, Modern Sanat ve Estetik konusunda yayınları; *Sabri Berkel* (Mas, 1988), *Erol Akyavaş* (Enlem 80, 1995), *Mimar Sinan Estetik Bir Analiz* (Şevki Vanlı, 1996), *Fotoğraf Notları* (Say, 2004) ve *Çevre Estetiği* (ODTÜ, 2006) adlı kitapları vardır. Resimleri özel ve resmi koleksiyonlarda bulunmaktadır.

ÖNAY SÖZER

Felsefe profesörü ve yazar. Son olarak Boğaziçi Üniversitesinde çalıştı. Alman ve Fransız üniversitelerinde Hegel diyalektiği ve fenomenoloji, semiyotik, ontoloji alanlarında dersler verdi. Sanat felsefesi ve psikanaliz ürün verdiği diğer konulardır. Uluslararası Hegel Derneği Yönetim Kurulu üyesidir. Kendi konularında, aralarında 29. Uluslararası Hegel Kongresi olmak üzere çeşitli uluslararası kongreler düzenledi katkıda bulundu. Felsefe yazılarının çoğu Almancadır. Adına hazırlanan *Bir Arada* adlı Festschrift'e Giorgio Agamben, Bernhard Waldenfels, Andreas Grossmann gibi dünya çapında felsefeciler katkıda bulundu.

ZEYNEP SAYIN

1961 İstanbul doğumlu, yazınbilimci, sanat kuramcısı, öğretim üyesi. İstanbul, Salzburg ve Viyana'da yazınbilim, sanat tarihi ve felsefe okudu. İstanbul'da çeşitli üniversitelerde ve Mardin Artuklu Üniversitesi Mimarlık Fakültesinde çalıştı. Bir süredir Leipzig'de Hochschule für Grafik und Buchkunst ve Viyana'da Akademie der Bildenden Künste'de ders veriyor. *Mithat Şen ve Bedenyazısı* (Kaknüs, 1999), *Noli me tangere* (Kaknüs, 2000), *İmgenin Pornografisi* (Metis, 2003) ve *Kötülük Cemaatleri* (Tekhne, 2016) adlı kitapları var.

TANSU AÇIK

Klasik filolog, Homeros, Platon, karşılaştırmalı dinler, mitolojiler tarihi, imbilim, karşılaştırmalı edebiyat, düşünce tarihi çalışma ve ilgi alanları

arasındadır. Yüksek lisansı Aristoteles'in retorik kuramı üzerine, doktorası Yunan tragedyalarında koronun işlevi üzerinedir.

GAMZA AYDEMİR

1989 yılında İzmir'de doğdu. Lisans ve yüksek lisans eğitimini Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Felsefe Bölümünde tamamladı. Dokuz Eylül Üniversitesi Felsefe Anabilim Dalı'nda başladığı doktora eğitimi sırasında DAAD bursu ile Berlin'de Alman dili üzerine eğitim aldı. 2020-2021 kış döneminde Viyana Üniversitesi'nde burslu konuk araştırmacı olarak bulundu. Estetik, Sanat Bilimi, Klasik Alman Felsefesi ve Kültür Felsefesi alanlarında çalışmaktadır.

GÜLİZAR KARAHAN BALYA

Doktora derecesini ODTÜ Felsefe Bölümünden almış olup aynı bölümde kısmi zamanlı öğretim üyesi olarak ders vermektedir. Çalışma alanları arasında sanat-felsefe ilişkisi, antik Yunan tragedyaya sanatı, Nietzsche ve çağdaş Fransız felsefesi yer almaktadır.

KEREM OZAN BAYRAKTAR

Sanatçı ve Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesinde akademisyen. Son dönemde *SAHA Studio*, *Berlin Senatosu Misafir Sanatçı Programı* ve *İstanbul Bienali Çalışma ve Araştırma Programı*'na katılan Bayraktar, geniş bir temsil nesnelere yelpazesıyla, doğal ve yapay varlıkların başkalaşımına, sınırlarına, çöküşlerine ve onları kavrama yöntemlerimize yoğunlaşan çalışmalar gerçekleştirir. Dijital medya ve sanat teorisi üzerine dersler veren Bayraktar, farklı kültür kurumlarında sergi, performans, gösterim ve seminerler gerçekleştirme, basılı ve çevrimiçi yayınlarda metinler yazmaktadır.

NEHİR BERA BİÇER

Orta Doğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Bölümünden 2016 yılında mezun olmuş, Yüksek Lisans eğitimini aynı kurumda 2019 yılında Prof. Dr. F. Cânâ Bilsel danışmanlığında yürüttüğü "An Exploration of Urban Soundscape in Ulus, Ankara" başlıklı tez çalışmasıyla tamamlamıştır. Halen doktora eğitimine aynı programda devam etmekte olup, doktora çalışmaları TÜBİTAK 2211-A yurtiçi doktora burs programı ile desteklenmektedir. Başkent

Üniversitesi Mimarlık Bölümünde araştırma görevlisi olarak çalışmaktadır. Başkent Üniversitesi ve Koç Üniversitesi Vehbi Koç Ankara Araştırmaları Uygulama ve Araştırma Merkezi (VEKAM) işbirliğiyle gerçekleşen “Ankara’da İz Bırakan Mimarlar” proje ekibi içinde yer almaktadır. Araştırma alanı; Çevre Psikolojisi, Kent Morfolojisi, Kent Okumaları, Mekanın Fenomenolojisi, Psikoakustik, Ses Peyzajı, Yaratıcı Haritalama alanlarında yoğunlaşmaktadır.

MELTEM ÇETİNEL

Meltem Çetinel lisans derecesini 2014 yılında İzmir Yüksek Teknoloji Enstitüsü Mimarlık Fakültesi Mimarlık bölümünden aldı. Yüksek Lisans eğitimini 2017 yılında “İstanbul City Hall: A Case for the International Style in Turkey” başlıklı tezi ile İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Tarihi Yüksek Lisans programında tamamladı. Doktora çalışmalarına Orta Doğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Tarihi programında devam etmekte ve İstanbul Kültür Üniversitesi İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü'nde Öğretim Görevlisi olarak çalışmaktadır.

ILEANA DASCĂLU

Ileana Dascălu is a lecturer in philosophy at the University of Bucharest, where she obtained her doctorate with a thesis on equality of opportunity and intergenerational justice. Her research has focused on philosophy of education, ethics, and philosophy of history.

PINAR KARABABA DEMİRCAN

1981 yılında Ankara’da doğdu. 2003 yılında Ankara Üniversitesi Çağdaş Yunan Dili ve Edebiyatı Bölümünden mezun oldu. 2006 yılında ODTÜ Kadın Çalışmaları Bölümü’nde yüksek lisans yaptıktan sonra 2015 senesinde ODTÜ Sosyoloji Bölümü’nde Anıt, Bellek ve Kentsel Mekânın Üretimi ile ilgilenen doktora tezini sundu. Mültecilerin sosyal hak ve hizmetlere erişimi üzerinde çalışan Gaziantep ve İstanbul’daki çeşitli sivil toplum örgütlerinde görev yaptıktan sonra 2018 yılında doktor öğretim görevlisi olarak akademide çalışmaya başladı. Halen Beykent Üniversitesi Sosyoloji Bölümü’nde görev yapmaktadır. Toplumsal Cinsiyet, Göç Yönetimi, feminist metodoloji ve Kent üzerine çalışmaları bulunmaktadır.

BERRAK ERDAL

Lisans ve yüksek lisansını ODTÜ Mimarlık Bölümünde tamamlamış olup doktora çalışmalarını sürdürmektedir. Aynı zamanda ODTÜ Müzik ve Güzel Sanatlar Bölümünde araştırma görevlisi olarak görev yapmaktadır. Doktora tezinde mimarlık bilgi formları ve Türkiye'deki halk kütüphaneleri ilişkisini araştıran yazarın çalışma ve ilgi alanlarını mekân politiği, Türkiye modernleşmesi, kültürel çalışmalar ve savaş sonrası Türkiye mimarlığı oluşturmaktadır.

NİSA YILMAZ ERKOVAN

Lisans eğitimini Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Mimarlık Bölümünde 2001 yılında, Y. Lisans eğitimini Atatürk Üniversitesi Arkeoloji Bölümünde 2006 yılında, doktora eğitimini Akdeniz Üniversitesi Arkeoloji Bölümünde 2017 yılında ve post doktora araştırmasını Ortadoğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Bölümünde 2019 yılında tamamladı. Araştırma ve yayınları arasında yerel mimari tarihi, geleneksel yapılar, arkeolojik restorasyon ve kırsal mimari çalışmaları bulunmaktadır. Bir çok arkeolojik kazı çalışmalarında mimar olarak yer almış ve 2019 yılından beri Nebraska Üniversitesinden Prof. Dr. Michael Hoff başkanlığındaki Antiochia Ad Cargum antik kenti 1. Kazı başkan yardımcısı olarak çalışmalarını yürütmektedir. Halen Alanya Alaaddin Keykubat Üniversitesi Mimarlık Bölümünde Dr. Öğretim Üyesi olarak görev yapmaktadır.

LEWIS JOHNSON

Lewis Johnson is a historian and theoretician of arts, media, and visual cultures, living and working in Istanbul. His specialisms include a wide range of pictorial arts, across modern and postmodern Western, Turkish and Middle Eastern cultures, the history and theory of modern institutions of art, installation and intervention art, and theories and practices of digital media arts, publishing in these fields with notable academic journals and publishers. Most recently, his essay on responses to terrorism in the work of Wassily Kandinsky and Gerhard Richter was published by Routledge in *Terrorism and the Arts* (March 2021). He has taught in several institutions of higher education in the United Kingdom and Turkey, where he is a docent. He was

recently appointed visiting Theodore Randall International Chair of Art and Design, Alfred University, NY, U.S.A.

MELODİ PAK KARAÖZ

2009 yılında Osmangazi Üniversitesi Mimarlık Bölümünden mezun olduktan sonra 2014'te ODTÜ Mimarlık Anabilim Dalı'nda yüksek lisansını tamamladı. Şu an ODTÜ Mimarlık Anabilim Dalı'nda doktora çalışmalarına devam etmekte ve ODTÜ Yapı İşleri Tasarım Ofisinde Araştırma Görevlisi olarak çalışmaktadır. Doktora çalışma alanı Türkiye'de savaş sonrası sanayi kentleridir.

BAŞAK KEKİ

Lisans derecesini 2003 yılında Bilkent Üniversitesinin Amerikan Kültürü ve Edebiyatı Bölümünden almıştır. Sonrasında İngiltere'de 2005'te Nottingham Üniversitesinde Eleştirel Kuram ve Kültürel İncelemeler dalında yüksek lisans çalışmalarını tamamlamıştır. İkinci yüksek lisans derecesini İngiltere'de Sussex Üniversitesinde felsefe dalında 2008'te aldıktan sonra aynı üniversitede felsefe alanında doktora çalışmalarını 2014'te tamamlamıştır. MEF Üniversitesinde ve İstanbul Bilgi Üniversitesinde yarı zamanlı ders vermektedir. Araştırma alanları 20. yüzyıl Avrupa felsefesi, kültür kuramı, bilim felsefesi ve estetikdir.

AHMET FEYZİ KORUR

1963 yılında İzmir'de doğdu. 1986 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümüne girdi ve 1992 yılında aynı bölümde araştırma görevlisi oldu. 1993 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans programını tamamladı. 1996 yılında Chico, California State University, Sanat ve Sanat Tarihi Bölümünde Resim Yüksek Lisans ve 2002 yılında The Ohio State University, Sanat Eğitimi bölümünde Doktora derecesini aldı. Halen Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümünde öğretim üyesi olarak çalışmaktadır.

SİBEL OKTAR

Sibel Oktar Thomas Orta Doğu Teknik Üniversitesinde 1989 yılında Psikoloji bölümünde lisans derecesini, 1992 yılında Felsefe alanında yüksek lisans derecesini tamamladı. Dr. Oktar felsefe üzerine doktora derecesini, yine Orta Doğu Teknik Üniversitesinde 2008 yılında aldı. 1991 yılında Türkiye Bankalar Birliği'nde Eğitim ve Tanıtım Uzmanı olarak başladığı görevine 1996 yılına kadar Eğitim Merkezi Yöneticisi olarak devam eden Dr. Oktar, 1996 yılında Aksigorta'nın tüm eğitim faaliyetlerinden ve İnsan Kaynakları altyapısından sorumlu yönetici olarak görev aldı. 1997 yılında Aviva Hayat ve Emeklilik'in İnsan Kaynakları bölümünün kuruculuğunu üstlendi. Dr. Oktar Ocak 2008'de Özyeğin Üniversitesine İnsan Kaynakları Direktörü ve Sosyal Bilimler Fakültesi Öğretim Üyesi olarak katıldı. Halen Özyeğin Üniversitesi İnsan ve Toplum Bilimleri Bölümünde, Dil felsefesi, Ludwig Wittgenstein, etik, metaetik, iş etiği konularında araştırmalar yürütmektedir.

KURT OZMENT

Kurt Ozment teaches humanities at Bilkent University. His interests include aesthetics; artists' and composers' writings; commentary; contemporary art, dance, music, and poetry; literary theory; musical notation; and photography.

TUĞBA ÖZER

2008 yılında Orta Doğu Teknik Üniversitesinde başladığı mimarlık ve müzik serüveni, değişik biçimlere evrilsede halen devam etmektedir. Bu süreçte; Mimarlık Bölümünden, 2014 yılında lisans derecesini, 2016 yılında yüksek lisans derecesini alır ve 2016 yılında yine Mimarlık Bölümü'nde doktora çalışmalarına başlar. Öğrenim hayatının belli dönemlerinde Milano Politeknik Üniversitesi (İtalya) ve Strathclyde Üniversitesinde (İskoçya) bulunur. Çeşitli gruplarla ve bireysel olarak konserler ve müzik dinletileri verir. Araştırma alanları çok farklı kollara uzanmak istese de son zamanlarda mimarlık, yabancılaşma ve gündelik yaşam kesişimlerini irdeler.

CEREN SELMANPAKOĞLU

Hacettepe Üniversitesi Seramik Bölümünde Lisans (1999), Bilkent Üniversitesi İletişim ve Tasarım Programı'nda Yüksek Lisans (2006) ve Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü'nde Doktora (2013) programlarını tamamladı. Doktora tezi, “Hiçliğin Özgürlüğü: Ajansal Sanat” başlığı ile Ayrıntı Yayınları (2014) tarafından yayınlandı. 2017 yılında Doçent unvanı aldı. Varoluşçu felsefe, sanat felsefesi, psikanaliz ve güncel sanat üzerine bildiriler verdi ve makaleleri yayınlandı. Bu bağlamda yaptığı sanat çalışmaları yedisi kişisel olmak üzere birçok karma sergide yer aldı. Çalışmalarını Hacettepe Üniversitesi Seramik ve Cam Bölümünde ve kendi atölyesinde sürdürmektedir.

MEHTAP SERİM

Lisans derecesini (2001) YTÜ Mimarlık Fakültesinden, Yüksek Lisans derecesini (2004) İTÜ Mimarlık Tarihi Programından almıştır. 2005 yılında İTÜ Mimarlık Tarihi Doktora programında başladığı çalışmasını, Bir Modernlik Zemini: Barok Aşırılık başlıklı doktora tezi ile 2016 yılında Mardin Artuklu Üniversitesinde tamamlamıştır. Modern sonrası mimarlık tarihi çalışma alanını oluşturmaktadır. 2005-2018 yılları arasında İTÜ ve MAÜ Mimarlık Fakültesi'nde asistan ve öğretim üyesi olarak çalışmıştır.

PINAR SEZGİNALP

İç mimar Pinar Sezginalp, doktora derecesini Orta Doğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Tarihi programında Prof. Dr. T. Elvan Altan danışmanlığında yazdığı “Transformation of Residential Interiors in the Moda District of İstanbul, 1930s-1970s” başlıklı teziyle 2017 yılında almış, 2015 ve 2016 yıllarında yarı zamanlı olarak Kadir Has Üniversitesi'nde Mimarlık ve İç Mekan Tarihi, Sanat ve Tasarım Tarihi, Temel Tasarım Stüdyosu; ve MEF Üniversitesinde iç mimarlık öğrencileri için Görsel İletişim Stüdyosu dersleri vermiştir. 2018'den bu yana Özyeğin Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi İç Mimarlık ve Çevre Tasarımı Bölümü'nde doktor öğretim üyesidir; burada Mimarlık Tarihi, İç Mimarlık Tasarım Stüdyoları ve Türkiye'de Modern Mimarlık ve İç Mekan Tasarımı dersleri vermektedir. Araştırmaları Türkiye'deki yirminci yüzyıl konutlarının iç mekanları ve evsel yaşamın dönüşümü, Türkiye modern mimarlık tarihi, yirminci yüzyıl konutlarının iç

mekanının cinsiyet ve mimarlık bağlamında incelenmesi ve iç mimarlık tarih yazımında arşiv meselesidir. DOCOMOMO Türkiye İç Mekan Komitesi üyesidir.

DUYGU HAZAL SİMSER

İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Bölümünden 2013 yılında mezun olmuştur. 2015-2020 yılları arasında Orta Doğu Teknik Üniversitesi Mimarlık Bölümünde araştırma görevlisi olarak görev yapmış ve lisansüstü çalışmalarını yürütmüştür. Halen Orta Doğu Teknik Üniversitesinde doktora çalışmalarına devam etmekte ve Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesinde tam zamanlı öğretim elemanı olarak çalışmaktadır. Mimarlığın medya ve teknolojik ortamlar ile etkileşimi üzerine çalışmaktadır.

GÜZİN ŞEN

Güzin Şen Orta Doğu Teknik Üniversitesi Endüstriyel Tasarım Bölümünde Öğretim Üyesi olarak görev yapmaktadır. Lisans (2012) ve yüksek lisans (2014) derecelerini ODTÜ Endüstriyel Tasarım Bölümünden, doktora derecesini (2019) Liverpool Üniversitesinden almıştır. İngiltere'deki Mühendislik ve Fiziksel Bilimler Araştırma Konseyi (EPSRC) tarafından desteklenen, Bentley Motors ve Virtual Engineering Centre iş birliğiyle yürütülen doktora araştırmasında lüks otomobil yolcuları için özelleşmiş yeni bilgi-eğlence sistemlerinin tasarımını ve bu sistemlerin sunduğu kullanıcı deneyiminin sanal gerçeklik yardımıyla prototiplenmesini incelemiştir. Şen, kullanıcı deneyimi, ürün ve etkileşim estetiği, deneyim prototipleme, genişletilmiş gerçeklik ve simülasyon alanlarındaki araştırmalarını sürdürmektedir.

BAHAR ŞENER-PEDGLEY

Orta Doğu Teknik Üniversitesi Endüstriyel Tasarım Bölümünde Öğretim Üyesi olarak görev yapmakta. Yakın zaman önce, University of Liverpool (Birleşik Krallık) ve Xi'an Jiaotong-Liverpool University (Çin) ile ortak yürütülen Endüstriyel Tasarım programının kurucu üyeleri arasında yer aldı. Kendisi Arçelik, BSH, Vestel, Procter & Gamble, Bentley Motors Ltd. gibi ulusal ve uluslararası firma iş birlikleri dahilinde çok sayıda tasarım ve

inovasyon projesine katkıda bulundu ve yöneticiliklerini yaptı. Aktif araştırma alanları içerisinde ürün tasarımında kullanıcı deneyimi, sağlık ve iyi-oluş için tasarım, endüstriyel tasarım sürecinin dijitalleştirilmesi ve dijital teknolojilerin kullanılması yer almakta.

ENGİN ÜMER

Ordu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümünde sanatsal ve teorik çalışmalarına devam etmektedir. Araştırma alanları ve ilgilendiği konular görsel sanatlar, sanat felsefesi, sanat teorisi ve kültürel araştırmalardır. Bu konular hakkında makaleleri bulunan Ümer'in "Tekinsiz ve Temsil" isimli bir de kitabı bulunmaktadır.

EZGİ YAVUZ

Ezgi Yavuz, Uludağ Üniversitesi Mimarlık Bölümünü bitirdikten sonra Gazi Üniversitesi Mimarlık Anabilim dalında yüksek lisans eğitimini tamamlamıştır. ODTÜ Mimarlık Tarihi Lisansüstü programından Prof. Dr. Elvan Altan'ın danışmanlığında yazdığı "An Aesthetic Response to an Architectural Challenge: Architecture's Dialogue with the Arts in Postwar Turkey" başlıklı doktora teziyle 2015 yılında mezun olmuştur. 2015-2019 yılları arasında Uluslararası Kıbrıs Üniversitesinde öğretim üyesi olarak çalışmış. 2019'dan bu yana Gebze Teknik Üniversitesi Mimarlık Bölümünde öğretim üyesi olarak görev yapmakta ve II. Dünya Savaşı sonrası dönemde mimarlık ve mimarlık-sanat ilişkisi üzerine çalışmalarına devam etmektedir.

