

Editör
Dr. Tamer KAVURAN

Editör Yardımcıları
Dr. İmran UZUN, İsmail BİRLİK, Dr. Yahya HİÇYILMAZ, Savaş KESKİN

Yıl/Year: 1 Sayı/Issue: 1
2020 Aralık/December
www.iletisimvesanat.com

Editör Kurulu'ndan...

Değerli bilim insanları,

Uluslararası İletişim ve Sanat Dergisi Aralık 2020 tarihli ilk sayısı ile akademik yayıncılığa merhaba demenin mutluluğunu yaşamaktadır. İletişim, sanat ve sosyal bilimlerin tüm alanlarına açık olan Uluslararası İletişim ve Sanat Dergisi, ilk sayısında beş araştırma makalesi ile yayımlanmıştır.

Ülkelerin çağdaş dünya içerisinde ön sıralarda yer alması iletişime, sanata, kültüre ve bilime verdiği değerlerle ilintilidir. Sanat ve iletişimin günümüzde her zamankinden daha fazla iç içe geçişen disiplinler olduğunu görmekteyiz. Temel hedefi uluslararası boyutta iletişim ve sanat alanında nitelikli yayınlarla akademik dünyaya katkı sunmak olan Uluslararası İletişim ve Sanat Dergisi'nin sonraki sayılarında siz değerli bilim insanlarını yazar ve hakem olarak yanımızda görmek ve eleştirilerinizle kendimize daha doğru bir yol çizmek bizim için mutluluk kaynağı olacaktır.

Dergi bünyesinde, editöryel süreci yürüten "Editör Kurulu"nun yanı sıra, derginin yayın politikalarını belirleyen ve yayımlanmasında görev üstlenen "Yayın Kurulu" yer almaktadır. Her iki kurul üyeleri de tamamen gönüllülük ilkesi ile çalışmalarını sürdürmektedir. Dergide kısa sürede değişik ülke üniversitelerinde görev üstlenen akademisyenlere ve sanatçılara ulaşma hedefi ile hakem kurulunu geliştirme çabasına girilmiş; bu kapsamda, farklı üniversitelerden, alanında yetkin isimlerin yer aldığı bir hakem kurulu oluşturulmuştur. Derginin, gelecekte ulusal ve uluslararası saygın indekslerde yer alması hedefiyle, dünyanın birçok ülkesindeki özgün ve nitelikli bilimsel eserler üreten akademisyenlere ulaşılması amaçlanmaktadır. Uluslararası İletişim ve Sanat Dergisi'nin, siz değerli akademisyenlerin özgün çalışmaları ile kısa sürede akademik anlamda önemli katkıları olacak uzun soluklu bilimsel bir yayına dönüşeceğiinden eminiz. Sizlerin değerli görüşleriniz, eleştirileriniz ve katkılarınız bu sürece hız kazandıracaktır.

Sizlerden aldığımız güç ve destekle çıkardığımız bu dergimizin ilk sayısına destek vererek onurlandıran yazarlarımıza, değerlendirme aşamasında kıymetli vakitlerini ayıran hakemlerimize ve tüm emeği geçenlere teşekkürlerimizi sunuyoruz.

Uluslararası İletişim ve Sanat Dergisi'nin ilk sayısının bilim dünyasına hayırlı olmasını dileriz. Saygılarımızla...

Uluslararası İletişim ve Sanat Dergisi Editör Kurulu adına

Dr. Öğr. Üyesi Tamer KAVURAN

Editör

Dr. Tamer KAVURAN

Editör Yardımcıları

Dr. Yahya HİÇYILMAZ

Dr. Üyesi İmran Uzun

Öğrt. Gör. Savaş KESKİN

Alan Editörleri

Müzikoloji: Doç. Dr. Seher TETİK IŖIK

Görsel İletifim ve Tasarım: Prof. Dr. Fatih ÖZDEMİR

Fotoğraf: Prof. Dr. Ata Yakup KAPTAN

Sanat Eğitimi: Dr. Yahya HİÇYILMAZ

Gösterge Bilim: Prof. Dr. Mustafa YAĞBASAN

Resim: Doç. Muhammed TATAR

Heykel: Dr. Öğr. Üyesi D. Tülay Özkul

Sahne Sanatları: Dr. öğr. Üyesi Tamer TEMEL

Grafik: Doç. Zafer LEHİMLER

Müzik: Öğr. Gör. İbrahim ODABAŖI

Mimarlık: Prof. Dr. Faris KARAHAN

Geleneksel Sanatlar: Doç. Dr. Hüseyin ELİTOK

Gazetecilik: Dr. Öğr. Üyesi İbrahim Ethem ZİNDEREN

Sinema: Dr. Öğr. Üyesi Türker ELİTAŞ

Halkla ilişkiler: Dr. Öğr. Üyesi Serpil KIR ELİTAŞ

Yeni Medya: Öğr. Gör. Savaş KESKİN

Seramik: Doç. Dr. Nevin AYDUSLU

Yabancı Dil Uzmanı

Mustafa Gani GENÇER

Grafik Tasarım

Uzman Bülent Polat

İÇİNDEKİLER

Ahmet Nadir Özkul -Zafer Lehimler

Kamusal Alan Heykellerinde Eser ve Künye İlişkisi: Tasarım Yönlü Bir Değerlendirme,
The Relationship between Artwork and Imprint in Public Space Sculptures: A Design Based
Evaluation

S. 1-17

Savaş Keskin -İsmail Birlik

Televizyonun Azınlıklarından Azınlıkların Televizyonuna: Türk Hıristiyanların Öz-Temsil Pratiğini
İzlemek,
From Minorities of The Television to The Television of Minorities: To Watch the Self-Representation
Practise of Turkish Christians

S. 18-32

İsmail Birlik -Kıvanç Ően

Bir Sanat Nesnesi Olarak Taramalı Elektron Mikrografileri
Scanning Electron Micrographies As An Art Object

S. 33-42

İmran Uzun

Fotoğraf Sanatında Soyutlayıcı Anlam Yaratıları ve Kavramsal Denemeler: Semiyolojik Bir Analiz
Abstractive Meaning Creations and Conceptual Essays in Photography Art: A Semiological

S. 43-58

Fatih Taşçı

Farklı Kùltürler Ve Farklı Nesneler: Anish Kapoor
Different Cultures And Different Objects: Anish Kapoor

S. 59-70

Öğr. Gör. Ahmet Nadir ÖZKUL

Bayburt Üniversitesi, Teknik Bilimler MYO Grafik Tasarım Pr.
ahmetnadirozkul@gmail.com

Doç. Dr. Zafer LEHİMLER

Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Tasarım ASD
zaferlehimler@gmail.com ORCID: 0000-0002-8016-0607

**KAMUSAL ALAN HEYKELLERİNDE ESER VE KÜNYE İLİŖKİSİ: TASARIM
YÖNLÜ BİR DEĞERLENDİRME***

ÖZET

Künyeyi kamusal heykelin organik parçası, eklenti, donatısal ve grafiksel unsur olarak birçok türüyle düşünen bu araŖtırmada, Kamusal alandaki heykellerin kimlik sorunlarına ve grafik tasarımın uygulama alanlarındaki yenilikçi düşünceye bir katkı sunması hedeflenmektedir. Bu bakımdan araŖtırma, kamusal heykellerdeki künye kullanımının grafik tasarım açısından nasıl değerlendirilmesi gerektiğini ölçmeye çalışmaktadır. Çalışma evreni Ankara'nın Çankaya İlçesi'ndeki kamusal heykellerden oluşmaktadır. Evreni temsil etmesi ve araŖtırma amaçlarına katkı sunması amacıyla, olasılıksız örnekleme türlerinden olan amaçlı örnekleme kriterlerine göre belirlenen 53 heykel çözümlenmeye dâhil edilmiştir. Kamusal heykel incelemeleri için farklı açılardan fotoğraflanarak kayda alınan 53 heykele ilişkin veriler, kodlama cetveli kullanılarak yapılandırılmış ve nicel ölçümlere tabi tutulması sağlanmıştır. Kodlama cetvelinde yapılandırılan kamusal heykel ve künye ilişkisi, grafik tasarım odağında kategorilerle ölçümlenecek bir formata sokulmuştur. Kamusal heykellerden kodlama cetveli ile toplanan veriler, içerik analizi türlerinden frekans analizi ilkeleriyle çözümlenmiştir. Bulgular, künye-heykel ilişkisini grafik tasarım açısından değerlendirirken öncelikle künyenin varlık durumuna bakılmasını gerektirmektedir. Çünkü çoğu heykelde 'künye yokluğu' sorunu vardır.

Anahtar Kelimeler: Heykel, Kamusal Alan, Ankara, Künye, Grafik Tasarım.

* Bu çalışma, 'Kamusal Alanlardaki Heykellerin Künye ile Olan İliŖkisi: Ankara Kent Örneği' isimli yüksek lisans tez çalışmasından uyarlamalarla yapılandırılmıştır.

THE RELATIONSHIP BETWEEN ARTWORK AND IMPRINT IN PUBLIC SPACE SCULPTURES: A DESIGN BASED EVALUATION

ABSTRACT

In this study, which thinks of the personal records as an organic part of public sculpture, add-on, equipping and graphical elements, it is aimed that sculptures in the public sphere contribute to identity problems and innovative thinking in the application areas of graphic design. In this respect, the research tries to measure how the use of personal records in public sculptures should be evaluated in terms of graphic design. The study population consists of public sculptures in the Çankaya district of Ankara. In order to represent the universe and contribute to research purposes, 53 sculptures determined according to purposeful sampling criteria, which are among the unlikely sampling types, were included in the analysis. Data for 53 sculptures that were photographed from different angles and recorded for public sculpture studies were structured using the coding ruler and quantitative measurements were made. The relationship between public sculpture and personal records structured in the coding chart is put into a format that will be measured by categories in the focus of graphic design. The data collected from the public statues with the coding ruler were analyzed with frequency analysis principles of content analysis types. The findings require a first look at the presence of the personal records when evaluating the relationship between the imprint and the sculpture in terms of graphic design. Because most statues have the problem of 'lack of Personal Records'.

Keywords: Sculpture, Public Sphere, Ankara, Personal Records, Graphic Design.

GİRİŞ

Modern sosyal insan, diğerleriyle kurduğu ilişkiler yoluyla biçimlenen ve kendini eklemlediği sosyal formun biçimlenmesine yardımcı olan çoğulcu bireysellikler çerçevesinde anlamlıdır. Kent yaşamının çevrelediği mekânlarla kurduğu ilişkisinde kendini kentsel mevki ve kentsel mekânın tasarlanmış ve yapaylıklarla örülü akışkanlığında anlamlandırılan birey, anlamın doğasını sembolik kodlarla bütünlemektedir. Kentin atomize olarak böldüğü ve çeşitli mekân tiplerinde tabakalaştırdığı birey, kent içi aksiyonlarında sembollerin etkileştiği anlam üretim alanlarını takip etmek ve davranışlarını bu yönde düzenleyerek kentli olma özellikleri üretmektedir. Nitekim kentsel mekânlarda varlığı sürdürmenin koşulları, kentsel sembollerin bağlamına haiz olmak ve sembolik kitle protokollerini yerine getirerek kent dokusuna entegre olmaktır. Özel alanların ve mevkilerin dışında, kamusal müzakerelerin ve kolektif uzlaşma/çatışmaların serbest zaman etkinlikleri olarak kümelendiği kamusal mekânlar, bireylerin demokratik eylemliliklerini belirleyen oldukça sembolik bir kent deneyimidir. Bu alanlar, kamu olarak bölünen ve karmaşıklaşan toplum yapısındaki kitlesel mutabakat ve mücadelenin sıcak temas anlarını barındırır. Bu nedenle kamusal mekânlar, özel alan ve devlet alanı dışında kalan sivil toplum erkini simgeler. Bu alanlarda yer alan heykeller ise kamusal alanın yapısal dönüşümlerine, egemenlik mücadelesine, demokrasi bilincine ve kamusal alana hükmeden fikrin, pratiğin sembolik ifade edilişlerine ışık tutar.

Heykellerin kamusal alanlardaki varlığını da sembolik ritüeller ve kamusal alanın kurulma biçimleriyle örtüştürür. İdeolojik, tarihsel, kültürel ve politik temsiller olarak heykellerin devlet ve halk, birey ve toplum ya da yerli ve yabancı arasındaki düşünselliği somutlaştıran sembolik işlevleri, bu yaratılara yalnızca sanatsal bir oluşum gözüyle bakmayı yetersiz kılar. Çünkü heykeller, özellikle de kamusal alanlarda/meydanlarda bulunanlar, kamu fikrinin gelişimi ile birlikte toplumun kamusal alandaki kolektif bilincini ve devlet erkini bu bilincin neresinde konumlandığını anlatır. Heykellerin tasarım yönü ise simgesel etkisini ve temsil gücünü pozitif veya negatif yönleriyle görelile hale getiren bir pratiktir.

Kamusal alanlardaki heykellerin kamusallığını tartışırken, tasarıma ayrı bir başlık açmak gerekir. Çünkü tasarımın içerdiği donatısal ve kavramsal kodlar, heykelin konumlandığı toplumsal doku ile uyumunu saptar. Heykelin kamusal alanın belirleyici sembolü olması için gereken temsil gücü, renk, görkemli büyüklük, gerçekçilik ya da gerçeküstülük gibi birçok tasarım hamlesine bağlanabilir. Heykelde tasarımı belirleyen sanatsal kavrayış ve temsili olay ya da durum kadar, kimliğin üretildiği bir uzuv olan künyenin önemini tartışmak için ayrılan zamanın ise artması gerekir. Çünkü eklektik sanatların hibrid biçimler şeklinde kendilerini güncellediği post-modern çağda, resim ile fotoğrafı, sinema ile fotoğrafı, resim ile heykeli, müzik ile sinemayı yakınlaştıran hamleler, grafik tasarım ile heykeli de birbirine yakınlaştırarak yeni bir sanatsal stil oluşturabilir. Kamusal heykelin kimliklenmesi için gerekli bir figür olan künyelerin göz ardı edildiği tasarım süreçleri, heykelin kamusal etkilerini de nispeten sönmüleyebilir. Bu araştırma, heykelde yeterince özen gösterilmediği gözlenen künyenin kamusal alanlardaki kullanım biçimleri incelenmektedir. Çünkü her görsel tasarım, kendi sanatsal dilini konuşabildiği gibi yazılı/sözel açıklayıcılara/belirteçlere ya da sıfatlara ihtiyaç duyar. Künye, kamusal alandaki heykelin ‘nereden geldiği’, ‘kim tarafından yapıldığı’, ‘ne zaman yapıldığı’, ‘neyden yapıldığı’, ‘nasıl yapıldığı’, ‘hangi mesajı verdiği’ ya da ‘neyi temsil ettiği’ gibi bilgileri görselden bağımsız olarak anlatan özgün tasarımıdır. Bu tasarımın heykelle bütünleşen bir grafik tasarıma dönüşmesinin heykelin görsel etkisini yükselteceği varsayıldığında, saha incelemesinde tespit edilen kullanım biçimleri üzerinden yapılacak yorumların önemi artacaktır.

Bu araştırma kapsamında Türkiye Cumhuriyeti’nin kamusal birikimleri açısından yoğunluklu bir mekân olan Başkent Ankara’daki kamusal heykellerde kullanılan künyeler, biçimsel uyum, içerik, tasarım ve heykelle ilişkisi bağlamında incelenmiştir. Betimsel model esaslarına göre yapılandırılan araştırmada, kodlama cetveli ile kategorik olarak kodlanan veriler, kategorisel içerik analizi yaklaşımıyla çözümlenmiştir. Araştırmada, kamusal alandaki örnek uygulamalar özelinde, heykel-künye ilişkisinin grafik tasarım odaklı estetik, etki, görsel uyum, biçimsel uyum ve içeriksel uyum bağlamında haritalandırılması amaçlanmıştır.

Kamusal Alan Kavramı ve Kamusal Bir Eser Olarak Heykel

Kamu adı verilen oydaşma kültürünün temsili bir niteliği vardır. Topluluk çıkarlarının aleni katılımlar organizasyonu ve sınıfsal farklılıkların parantez içine alındığı eşitlikçi yaklaşımlar odağında müzakere edildiği kamusal alanlarda, fikirlerin ve kanaatlerin bir nihayete erdirilmesi için temsili aksiyonlar yaşanır. Kamusal alanlar, sembollerin birliği ya da mücadelesi üzerinden temsili niteliğini sürekli yineler. Meydanlardaki heykellerin tasarlanması ve taşıdıkları kilit sembolik değerler, toplumsal hafızanın derinliklerindeki bir kolektifi desteklemek ya da yıkmak üzere kurgulanmış olabilir (Habermas, 2000: 62-65).

Habermas’ın ‘Kamusal Alanın Yapısal Dönüşümü’ adlı yapıtında (2000) bir sınır olarak çeşitli alanlar formüleştirmesi, esasında mücadelecilik deneyiminin, kolektif paylaşım ilişkilerindeki belirleyici özelliklerinden kaynaklanır. Kamu denilen şeyin halk kitlelerinden çok daha ayrı bir kategori olarak, toplum içinde beliren çeşitli sorunların çözümüyle ilgilenen ya da kendilerine farklı ilgi alanları yaratarak ortak bir amaç etrafında hareket eden kitleler olduğunu söyler. Bu yönüyle edebi kamuları, siyaset kamularını, medya kamularını, ekonomi kamularını ve güncel örgütlü yaşam disiplininin çok çeşitli kamularını ortak tabanda bütünleştirerek bir grup kolektifi oluşturan kamusal alanlarla bağdaştırır. Çünkü bireylere ortak dünya görüşü oluşturan ve toplumsal uzlaşının anahtar kelimesi sayılan kamuoyu, kamusal alanlarda üretilir ve kamusal alanlar çoğu zaman fiziksel ve coğrafi uzamlarla sınırlı olmaktan çıkar, kitle iletişim sistemine ve basına doğru genişler. Ancak konvansiyonel anlamda kamusal

alanların kent meydanları ve parlamento binalarının çevrelediği sokak kültürüyle yakından ilişkisi vardır (Habermas, 2000: 127).

Kamusal Alanı tarihsel süreçte birçok kez yapısal dönüşüme uğrayan, ancak temelde sivil toplumu temsil eden yapısıyla ‘özel alan’ ve ‘devlet alanı’ dışında kalan bir özerk alan olarak düşünür (Habermas, 2000: 158). Kamusal alan düzenli ve süt liman bir anlaşma modu değildir. Aksine sınıfların sürekli çatıştığı, egemenlik mücadelesi kurmaya çabaladığı ve burjuvazi çıkarlarının önde tutulduğu devlet örgütlenmesinin işçi sınıfı üzerinde dönüştürücü hamlelerde bulunduğu komplike ve gerilimli bir alandır. Bu nedenle kamusal alandaki özel alan, devlet alanı ve sivil toplum ilişkisini okumak için eleştirel kuram cenahının görüşlerine bakmakta fayda vardır.

Kamusal alanın tarihsel biçimlenişi hakkında bir gelişme çizgisi yaratan Habermas (2000: 298), kamusal alanın yapısal revizyonunun tarihin dönemlerinde egemen olan üretim ilişkileri ve üretici güç yapılanmalarından yola çıkarak anlaşılacağını ifade eder. Çünkü maddi toplumun bir araya geldiği ve temaslar ekseninde toplumsal varlığına gelişim ağları ördüğü etkileşimler, kamusal mekânlara atfedilen niteliklerde dönemsel değişimlere neden olur. Habermas İlk Çağ’da elitlerin kontrolünde olan kamusal alanın, demokrasi kültürüyle birlikte burjuvazi sınıfın sevk ve idare faaliyetlerini yoğunlaştırdığı politik uzamlara evrildiğini belirtir. Orta Çağ’da kilisenin kontrolünde bulunan kamusal alanlar, Sanayi Devrimi ve sonrasında egemen sınıfların kontrol altında tuttuğu ve devlet kontrolündeki göstermelik sivil toplum organizasyonuna geçiş yapmıştır. Medyanın temsili özelliklerinin kamusal alanların somut ya da teritoryal yer olma özelliklerini aşması, kamusal alan kavrayışının basını da içine almasıyla sonuçlanmıştır. Basın, sınıflar arası uzlaşmaları, egemen tasarımlar yoluyla kitlelere kabul ettiren bir yapı olması itibarıyla burjuvazi kamusal alanının en somut örnekleri arasındadır (Habermas, 2000: 121-138).

Marks’ın ‘Tarihsel Materyalizm’ görüşünü benimseyen Habermas ve diğer eleştirel kamusal alan teorisyenleri, esasında ideoloji gibi kamusal alanın da müstakil bir tarihi olmadığını ve olağan varoluşun izlerini takip ettiğini vaaz ederler. Marks ve Engels’in Alman İdeolojisi eserinde belirttikleri ‘Tarihsel Materyalizm’ nosyonu, tarihsel süreçlerin maddi üretim pratikleriyle birlikte başladığını ve insanlığın üretim mücadelesiyle tarihsel bir mücadeleye giriştiğini ifade etmektedir (Marks ve Engels, 2004: 71-78). Marks’a göre tarih ancak üretim ilişkileriyle birlikte anlam kazanmaktadır. Bu nedenle maddi üretimden önce insanlık tarihinden söz etmek mümkün değildir. Zihinsel üretimin maddileşmedikçe yani pratiğe dökülmedikçe tarihsel manada bir aktiviteye dönüşmeyeceğini vurgulayan Marks, maddeden bilincin de tarihsel koşullar içindeki varlığını tartışmıştır. Marks’a göre her madde kendi düşüncesini yaratmaktadır (Marks ve Engels, 2004: 76). Nitekim Marks’ın Yanlış Bilinç olarak adlandırdığı ideoloji de maddi pratiklerin bir gölgesi olarak ortaya çıkmaktadır. Marks, tarihsel süreçleri, üretici güçlerin gelişim ve dönüşüm evrelerine bağlı olarak bölümlendirirken, her yeni üretici gücün kendi tarihselliğini yarattığını belirtmiştir. Tarihsel materyalizm nosyonunun özü de bu özgül tarih anlayışından kaynaklanmaktadır.

Üretim koşullarının yeniden üretiminin ideolojik bir zorunluluk olduğu eleştirel ekonomi politik görüşün temelini teşkil etmektedir. Nitekim kapitalist rejim, varlığını devam ettirebilmek için var olan üretim ilişkileri ve üretici güçleri sürekli yeniden üretmekle yükümlüdür. Böylece, bir sınıfın diğeri üzerindeki egemenliğini sağlamlaştırabilmesi için; sosyal artık ürünün, bir azınlığın mülkiyetine geçmesinin kaçınılmaz, değişmez ve doğru bir şey olduğuna, sömürülen sınıfın üyeleri olan üreticilerin inandırılmalarının mutlak suretle zorunlu olduğu belirtilmektedir. Bu bağlamda da devletin yalnızca bir baskı işlevi yürütmekle kalmayışının bunun yanı sıra ideolojik işlevini yerine getirişinin nedeni ortaya çıkmış olmaktadır (Althusser, 2006: 42-56). Devlet ideolojik bir işlevi yerine getirmek için,

ücretlendirme politikaları ve eğitimle yeni iş gücünü sürekli güncellemekte, emeğin üretimini kontrol ederek, var olan üretici güçler ve üretim ilişkilerinin devamlılığını sağlamaktadır. Bu noktada Althusser'in de ideolojik maddiliği, ekonomik üretim ilişkileri bağlamında değerlendirdiği görülmektedir. Maddilik, Marksist kuramcılar açısından ekonomik temelli ilişkilerde işlerlik kazanmaktadır.

İdeoloji ve toplumsal süreçleri anlamlandırma Marks'ın temel bilimsel yaklaşımlarından birini oluşturmaktadır. Bu nedenle ekonomi ve ekonomik çerçevesinde geliştirilen üretim ilişkilerini başat anlam mekanizması olarak konumlandırılan Marks, Altyapı ve Üstyapı Metaforunu kullanarak farklı bir nosyon ortaya koymuştur. Marks'a göre tüm toplumsal süreçleri ve bu süreçlere dinamizm katan birimler birer üstyapı unsuru olarak, her bir kerte de ekonomik altyapıya bağımlıdır ve bu altyapının uğraklarını oluşturmaktadır (Marks ve Engels, 2004: 83). Bu temel kavrayıştan hareketle; ideoloji, kültür, dil, sanat, edebiyat, müzik, hukuk v.b. diğer tüm toplumsal birimleri üst yapı olarak konumlandırılan Marks, ekonomik altyapının üst yapı bileşenlerini determine ettiğini ve hiçbir üstyapı unsurunun ekonomik ilişkiler görmezden gelinerek açıklanamayacağını savlar (Yaylagül, 2008: 131). Bu bağlamda, Marks'ın ideolojik önermelerinin ekonomi ile bağlantılı bir düzleme oturtulması gerekmektedir. Çağlar boyunca tartışılan madde-zihin diyalektiğinin çıkmazlarından biri olan 'belirleyicilik' konusu, Marks'ın ekonomik üretimi kutsayan yaklaşımıyla birlikte, maddenin mübadelesi şeklinde gerçekleşen ekonomi lehine taraflandırılmıştır.

Alkar'a göre; heykel "Boşlukta kütle düzenleme sanatıdır. Bir hacim sanatı olan heykel, estetik yaşantı oluşturması amaçlanan üç boyutlu nesne yapıt olarak ya da taş, tunç, bakır, kil, alçı gibi maddelerden yontularak, kalıba dökülerek ya da yoğrulup pişirilerek biçimlendirilen yapıt, yontu olarak tanımlanabilir. Sanatsal anlatım tarzı olarak heykele Sanatçılar ve Sanat Tarihçileri tarafından farklı birçok anlam yüklemiştir. Bu anlam yükleme eylemi malzeme, içerik ve biçim gibi kavramlar üzerinden oluşturur. "Heykel boşlukta kütle düzenleme sanatıdır. Bir hacim sanatı olan heykel, estetik yaşantı oluşturması amaçlanan üç boyutlu nesne, yapıt olarak tanımlanabilir" (Alkar, 1991: 21-78). "Heykel, üç boyut içinde ışığın göze yansımalarıyla beliren, değişik yönlerden ve açılardan sürprizler yaratarak sürekli yer değiştirirken değişen mesajlar ileterek devinen bir hacim-mekan olgusudur" (Demirbaş, 1985: 10-11).

İnsanlık tarihi kadar heykelin geçmişi de çok eski dönemlere dayanmaktadır. Dünyanın birçok yerinde elde edilen arkeolojik buluntularda, pişmiş toprak, maden, ahşap gibi farklı malzemelerden yapılmış heykellere rastlanmaktadır. Bunlar ve diğer heykeller üzerinde yapılan incelemelerde, heykellerin büyük bir kısmının çeşitli insan topluluklarının yaratıcı olarak tanıyıp tapındıkları varlıkları betimledikleri, bazılarının kral-kraliçe gibi hükümdar ailelerini, kahramanları ve kahramanlık olaylarını, bir kısmının da çeşitli insan ve hayvanları tasvir ettikleri görülmüştür.

Heykel, geçmişte olduğu gibi, günümüzde de çağın şartlarına uygun olarak Dünya'da ve Türkiye'de hızla yaşanan sosyo-kültürel değişimler içerisinde kendini yeniden yapılandırmaktadır. Heykel artık şehrin gündelik yaşantısında, şehir insanının yaşamına katılarak geleneksel anlamlarını daha ötelere taşımaktadır. Bu bağlamda heykellerle beraber kamusal alanlar da bir değişim sürecine girmiştir. Rönesans ve öncesinde heykel yer aldığı mekânın bir parçası olarak görülmekteyken, günümüzde bulunduğu mekânı dönüştürerek onu yeniden anlamlandırmaktadır. Heykel, varlığıyla çevresine yeni bir anlam kazandırmakta, kendine özgü bir alan yaratmaktadır. Heykel anlam boyutunu derinleştirirken, kamusal alanlarda yüksek bir estetik düzeye ve güçlü bir toplumsal içeriğe kavuşur. Bu açıdan kamusal alanda sanatın kentsel mekân ile ne şekilde buluşacağı hem mekânsal parametreler açısından hem de üretilecek eserin içeriğini oluşturacak olan etkiler anlamında dikkatle ele alınmayı gerektirir (Yalçın, 2012: 2).

Heykel sanatı için bir kırılma noktasına işaret edilen böyle bir dönemde kamusal alan için tasarlanmış ve uzun süren tartışmaların kaynağı olarak bir türlü yerine konulamamış olan Rodin'in Cehennem Kapıları ve Balzac heykelleri günümüzde anıt mantığının sonu olarak değerlendirilmektedir. Bu tartışmalara ekleyebileceğimiz Rodin'in Kale Burjuvaları isimli heykeliyle de kaidesinden kurtulmayı başaran heykel, sanayi kenti insanının göz hizasına inmiş, tepeden bakmayı bir kenara bırakmış; ancak bu sefer de anlamı kendinde saklı, göçebe, modernist heykeller olarak sanat dünyasında yerini almaya başlamıştır (Altıntaş, 2016: 915).

YÖNTEM

Künyeyi heykelin organik parçası, eklenti ve donatısal unsur olarak birçok türüyle düşünen bu çalışmada, Kamusal alandaki heykellerin kimlik sorunlarına ve grafik tasarımın uygulama alanlarındaki yenilikçi düşünceye bir katkı sunması hedeflenmektedir. Bu bakımdan araştırmanın temel sorusu, kamusal heykellerdeki künye kullanımının grafik tasarım açısından değerlendirilme biçimlerini ölçmeye çalışmaktadır. Burada, tasarım değerlendirmesinden çok daha önce, künyenin heykelde var olup olmadığı sorusuna bakılmalıdır. Çünkü Türkiye geleneğinde gözlemlenen şey, kamusal heykellerde künyenin bir zorunluluk olarak düşünülmediğidir. Bu bilincin eleştirisini de içeren bu araştırma, künye kullanılan heykelleri grafik tasarım bağlamında, taşımayan heykelleri ise kimlik bunalımı bağlamında ele almaktadır. Bu bağlamda araştırmanın problemi, "Ankara ilindeki kamusal heykellerde künye kullanım durumu nasıldır? Kullanılan künyelerin grafik tasarım açısından yetkinliği hangi düzeydedir? Ankara ilindeki kamusal heykellerde kullanılan künyelerin grafik tasarım açısından gelişmeye açık yönleri nelerdir?" soruları etrafında kurulmaktadır.

Bu çalışmada, kamusal heykellerde kullanılan künyelerin grafik tasarım açısından uygunluğu ve geliştirilebilir taraflarının ortaya konulması amaçlanmaktadır. Araştırmanın bir diğer amacı ise, künye kullanımına ilişkin eksiklikleri tespit ederek bir farkındalık oluşturmak ve grafik tasarım yüklü künyelerin kamusal heykellerdeki kullanımını yaygınlaştıracak çözüm önerileri üretmektir. Bu bağlamda, araştırma amaçlarına yönelik olarak öncelikle çalışma sahasındaki mevcut uygulamaların bir çözümlemesi yapılmıştır.

Bu araştırma, kamusal heykelin içinde bulunduğu gizil kimlik bunalımına grafik tasarım perspektifinden yaklaşması ve tasarımın indirgendiği geleneksel boyutları çok yönlü bir yöntemle açığa çıkarması bakımından önemlidir. Yenilikçi post-modern sanatta önemli bir yer tutan ve görsel kültürün yükselişiyle birlikte sanatsal özelliklerini her geçen gün yeni bir trend olarak sanata ekleyen grafik tasarımın kamusal heykellere entegre edilmesinin akademik yollarını aralayan bu çalışma, gündelik pratikteki ve literatürdeki ilgilere bir yenisini eklemesi yönüyle de önemlidir. Nitekim araştırma, müstakil alanyazındaki birikime özgün bir katkı sunmayı amaçlamaktadır.

Kamusal heykel ile künye ilişkisini grafik tasarım bağlamında inceleyen bu araştırma, betimsel model esaslarına göre modellenmiştir. Niceliksel bir araştırma modeli olan betimsel modelde, halihazırdaki bir durumun farklı yönlerden anlaşılması ve görünümünün tanımlanması amaçlanmaktadır.

Araştırmanın kamusal heykel incelemelerini kapsayan saha incelemesi Ankara ili Çankaya İlçesindeki kamusal heykeller ile sınırlandırılmıştır. Sınırlandırmadaki kıstas, Ankara ilinin başkent olarak kamusal birikimin kolektif hafızasını en fazla barındıran iller arasında ilk sıralarda yer alması ve Türkiye'nin kamusal düşüncesini biçimlendiren siyasi, kültürel ve tarihsel aksiyonların özellikle Cumhuriyet Dönemi kapsamında bu ilde yoğunlaşmasıdır. Bunun yanı sıra, kamusal heykelin Türkiye'de geniş bir alana yayılması dolayısıyla ortaya çıkan zaman, maliyet ve saha kontrolü problemlerini etkin ve geniş temsil içeren bir sahada

değerlendirme amacı da sınırlandırmada etkili olmuştur. Araştırmanın kamusal heykel incelemesindeki zamansal sınırlandırma ise Cumhuriyet Dönemini kapsamaktadır. Kamusal heykel bilincinin Cumhuriyet döneminde dönüşüm geçirmesi ve mevcut heykellerin büyük çoğunluğunun bu dönemi yansıması nedeniyle sınırlandırmaya gidilmiştir. Bu dönemdeki kamusal heykeller yalnızca künyenin grafik tasarım açısından değerlendirilmesi ile sınırlı tutulmuş, tarihsel, ideolojik ve siyasi düşünce ve değerlendirmeler kapsam dışında bırakılmıştır.

Araştırmanın kamusal heykel incelemelerini içeren analiz bölümü, niceliksel araştırma paradigmasında önemli bir yer tutan betimsel modele göre modellenmiştir. Bir olgu ya da durumun hali hazırdaki durumunu tanımlama ve kuramsal bilgiye ulaşma imkânı sunan betimsel modelleme, kamusal heykellerdeki künye kullanımının mevcut durumunu anlamaya yardımcı olmaktadır.

Bu araştırmanın analiz bölümü iki farklı ayak üzerine bina edildiği için, evren ve örneklem tipleri de farklılık göstermektedir. Ankara ilindeki kamusal heykel incelemelerindeki çalışma evreni, Çankaya İlçesi'ndeki kamusal heykellerden oluşmaktadır. Evreni temsil etmesi ve araştırma amaçlarına katkı sunması amacıyla, olasılıksız örnekleme türlerinden olan amaçlı örnekleme kriterlerine göre belirlenen 53 heykel çözümlenmeye dâhil edilmiştir. Örneklem seçim işlemi, amaçlı örneklemenin 'maksimum çeşitlilik' içeren tarzı uygulanmıştır. Örneklemdeki temsil gücünü ve çeşitliliği arttırması ve araştırma problemine göre dizayn edilen amaçlara doğrudan veri üretebilmesi için seçim işlemi araştırmacının inisiyatifinde gerçekleşmiştir.

Kamusal heykel incelemeleri için farklı açılardan fotoğraflanarak kayda alınan 53 heykelle ilişkin veriler, kodlama cetveli kullanılarak yapılandırılmış ve nicel ölçümlere tabi tutulması sağlanmıştır. Kodlama cetvelinde yapılandırılan kamusal heykel ve künye ilişkisi, grafik tasarım odağında belirlenen alt problem kategorileriyle ölçümlenecek bir formata sokulmuştur.

Kamusal heykellerden kodlama cetveli ile toplanan veriler, içerik analizi türlerinden frekans analizi ilkeleriyle çözümlenmiştir. "İçerik çözümlemesi, sosyal gerçeğin belirgin içeriklerinin özelliklerinden, içeriğin belirgin olmayan özellikleri hakkında çıkarımlar yapmak yoluyla sosyal gerçeği araştıran bir yöntemdir" (Gökçe, 2001: 25). George'ye göre ise (2003: 10), "İçerik analizi, çözümleyicilerin gönderilen mesajların içeriğinden ileti kaynağının amaçlı davranışlarının açık veya örtülü görünüşleriyle ilgili ayrıntılı çıkarımlar yapmak için teşhis aracı gibi kullandıkları bir araştırma yöntemidir". Bu araştırmada, kodlama cetvelinden alınan veriler SPSS 25.0 paket programında analiz edilerek frekans ve yüzde tablolarına dönüştürülmüştür.

BULGULAR VE YORUM

Aşağıdaki Tablo 1'de heykeltıraşın demografik özelliklerine bakarak künye-grafik tasarım ilişkisine korelasyon tabanlı bir açıklama sunması düşünülen heykeltıraş uyruk dağılımı verilmektedir. Çünkü, heykeltıraşın uyruğunun heykelde künye kullanımına ve grafik tasarım etkinliğine ilişkin bazı farklılıklara neden olacağı varsayımı ile hareket edilmektedir. Künye kullanımında heykeltıraş uyruğu üzerine gerçekleştirilen chi-square testinin sonuçlarına göre ($p=0,598>0,05$), heykelde künye kullanımı uyruğa göre farklılık göstermemektedir. Bu bakımdan uyruğa göre dağılım frekans düzeyinde aşağıdaki gibi verilmiştir.

Tablo 1.

Heykeltıraşın Uyruğu

| | | Miktar | Yüzde |
|-------|----------------------|--------|-------|
| Uyruk | Türkiye Cumhuriyeti | 36 | 67,9 |
| | Diğer Ülke Uyrukları | 7 | 13,2 |
| | Belirsiz | 10 | 18,9 |
| | Toplam | 53 | 100 |

İncelenen heykeller içerisindeki heykeltıraşların uyruklarını gösteren tablo sonuçlarına göre, Türkiye Cumhuriyeti uyruklu (%67,9) heykeltıraşların yoğunlukta olduğu gözlenmektedir. Tablodaki bir diğer yoğunluk parametresi ‘belirsiz’ kimlik düzeyinde (%18,9) gözlenmektedir. Heykelin heykeltıraşının belirsiz olması, eserin kimlik düzeyindeki temsilini olumsuz etkileyen ve kamunun heykelle kurduğu bağlarda tanımsız boşlukların oluşmasına neden olan ‘yalnızlaştırıcı’ bir sorundur. Bu durumda heykelin, onu biçimlendiren ve var eden sanatçı ile bağları kesilmekte ve kimliksizlik profili öne çıkmaktadır. İncelenen heykeller içerisinde Diğer Ülke Uyruklarına mensup (%13,2) heykeltıraş sayısı da azımsanmayacak miktardadır. Bu gösterge, Ankara ilindeki kamusal heykellerin uluslararası sanatsal nitelikler taşıdığını ve farklı ülkelerin ekollerinden izler taşıdıklarını ifade etmektedir.

Aşağıdaki Tablo 2’de örnekleme dahil edilen kamusal heykellerin kimliklerini tayin eden bir diğer gösterge olarak yapıldıkları döneme ilişkin verilerin dağılımı gösterilmektedir.

Tablo 2.

Heykelin Yapıldığı Dönem

| | | Miktar | Yüzde |
|-------|-----------------|--------|-------|
| Dönem | 1923-1940 | 4 | 7,5 |
| | 1941-1960 | 1 | 1,9 |
| | 1961-1980 | 5 | 9,4 |
| | 1981-2000 | 20 | 37,7 |
| | 2001 ve Sonrası | 10 | 18,9 |

| | | |
|----------|----|------|
| Belirsiz | 13 | 24,5 |
| Toplam | 53 | 100 |

İncelenen heykellerde yapım dönem aralıklarını gösteren bu tablo sonuçlarına göre büyük bir kısmının 1980'den sonra yapıldığı gözlemlenmektedir. Verilerde dikkat çeken bir diğer unsur ise (%24,5) azımsanmayacak bir kısımda yapım dönemi hakkında belirsizlik göstermesidir. Heykellerin yapım dönemlerinin belirsiz olması eserin varoluş ve kamusal alandaki aidiyetliği açısından varlıkla yokluk arasında hapsolmasına sebep olmaktadır. Bu belirsizlik heykeli gözlemleyen toplumun hafızasında yer etmesi bağlamında bir sorundur. Bu belirsizlik aynı zamanda Ankara ilindeki heykellerin tarihsel konjonktürde yerini alabilmesi ve kronolojik olarak kendini ifade etmesi bakımından sorunlar yaşadığını göstermektedir.

Aşağıdaki Tablo 3'te örnekleme dâhil edilen kamusal heykellerin kimliklerini tayin eden ana unsur olarak künyenin varlığı ve yokluk durumuna ilişkin verilerin dağılımı gösterilmektedir.

Tablo 3.

Heykelde Künyenin Varlık Durumu

| | | Miktar | Yüzde |
|--------|--------|--------|-------|
| Varlık | Var | 27 | 50,9 |
| | Yok | 26 | 49,1 |
| | Toplam | 53 | 100 |

İncelenen heykellerde künyenin varlığını veya yokluğunu gösteren bu tablonun sonuçlarına göre eserlerin önemli bir kısmında (%49,1) künyenin olmadığı gözlemlenmiştir. Sanat eserlerinde künyeyi eserin kimliği olarak birlikte düşünen sanatsal kavrayış ve kavramsal tavır hatırlandığında ve kamusal alanda konumlanan heykellere izleyici tarafından bakıldığında heykelin kimliksizliği nedeniyle özdeşleşememe ve hafızada tanımlayamama gibi bir boşluk hissi yaratılacaktır. Çünkü izleyici heykelle tanışmak isteyecek ve sorgulayacaktır. Ankara'nın başkent olması izleyici popülasyonunu yoğunlaştıracığı için alana yabancı insanlar ilk defa gördükleri eseri tanımak isteyecek ve bir kimlik arayışına girebilirler. Kimin tarafından yapılmış, ne zaman yapılmış, malzeme olarak ne kullanılmış gibi merak konusu olacak bilgiler silsilesinin arayışı içindeki izleyici, alamadığı cevap karşısında kendini esere ve alana yabancı hissedebilir. İncelenen heykellerin büyük bir kısmında künyenin olmadığına saptanması, eserin bulunduğu kamusal alanda yalnızlaştığı ve kimlik düzeyinde karmaşık ve kontrolü kestirilemeyen yorumlara açık hale geldiği söylenebilir.

Aşağıdaki Tablo 4’te örnekleme dâhil edilen kamusal heykellerin kimliklerini tayin eden ana unsur olarak künyenin varlığı ve yokluk durumuna Ek olarak varsa nasıl bir bağı var sorusuna yanıt aranmıştır.

Tablo 4.

Künyenin Heykelle Kurduğu Holistik Bağ

| | | Miktar | Yüzde |
|--------------|---|--------|-------|
| Holistik Bağ | Heykelin Organik Parçası | 12 | 22,6 |
| | Ayrı Bir Grafik Tasarım Olarak Heykelle Eklenti | 3 | 5,7 |
| | Çevresel Donatının / Kaidenin Parçası | 12 | 22,6 |
| | Toplam | 27 | 50,9 |
| Künye Yok | | 26 | 49,1 |
| Toplam | | 53 | 100 |

Aşağıdaki Tablo 5’te örnekleme dâhil edilen kamusal heykellerin kimliklerini tayin eden ana unsur olarak künyenin eser üzerindeki konumu incelenmiştir. İncelenen heykeller içerisinde künyenin var olduğu (%50,9) kısmında aranan kimlik bakımından künye olarak tanımlanabilecek bir kimlik esasen görülmemesine karşın, az da olsa künyeyi çağrıştıran tasarımlardan söz etmek mümkündür. Heykellerde incelendiği üzere heykeltıraşların isimlerini ve eserin yapılış tarihlerini tipografik veya kaligrafik diyebileceğimiz kalıp öncesi heykelin belirli bir kısmına yazdıkları ya da yazdırdıkları görülmektedir. Heykelin yapıldığı hammadde özelliklerini taşıması nedeniyle eserin donatısal anlatısının tamamlayıcı uzvu olarak görülen bu tür künyeler, organik bir bileşen formunda (%22,6) yorumlanmaktadır. Burada grafik tasarımın etkinliği düşerken, heykeltıraşın tasarımdaki baskınlığı artmakta ve heykel ile künyenin yakınlaştığı tespit edilmektedir. Yine aynı yüzdeler diliminde çevresel bir donatı olarak bilgilendirici tabela şeklinde yakınlarında konumlandırılmış veya üzerinde bulunduğu kaideye monte edilmiştir. Grafik tasarımı daha yakından ilgilendiren bu uygulamada, künyenin konum olarak heykelden otonom bir yerleşke edindiği ve özgün anlamıyla heykelin kimliklenmesine yardımcı olduğu ifade edilebilir. Çünkü bu durumda heykelin sözel anlatısını barındıran künye, grafik tasarım müdahaleleriyle birlikte ‘ayrı bir tasarıma’ ve kendi kimliğini üreten bir iletkende dönüşecektir. İnceleme içerisinde en az oranda ise (%5,7) ayrı/özgün grafik tasarım elemanları kullanılarak bir eklenti şeklinde künye oluşturulduğu görülmektedir. Bu oran, grafik tasarımın

doğrudan uygulandığı künye tiplerinin henüz kamusal bir kültüre ve sanatsal cazibeye erişmediğini göstermektedir. Künyenin eserle kurduğu ilişkiyi farklılaştırması beklenen grafik tasarımın az sayıda heykele yansıtılması nedeniyle bu alanda büyük bir boşluğun kendine yer edindiği belirtilmelidir.

Tablo 5.

Künyenin Heykel Üzerindeki Konumu

| | | Miktar | Yüzde |
|-----------|----------|--------|-------|
| Konumu | Ön Yüz | 8 | 15,1 |
| | Arka Yüz | 3 | 5,7 |
| | Yan Yüz | 16 | 30,2 |
| | Toplam | 27 | 50,9 |
| Künye Yok | | 26 | 49,1 |
| Toplam | | 53 | 100,0 |

Künyenin heykel üzerindeki konumunu gösteren tablo sonuçlarına göre heykellerde var olan künyenin (%30,2) çoğunlukla tercih edilen konum yan yüz olarak gözlemlenmiştir. Kalan (%15,1)'inde ön yüz, (%5,7)'sinde ise heykelin arkasında bir konum tercih edilmiştir. Künyenin görünürlüğü açısından önem arz eden bu yön odaklı konum, esas olarak künyenin çok fazla göz önünde tutulmadığı ancak arka planda da bırakılmadığı sonucunu içermektedir. Heykelin tasarımına karşılık künye tasarımının baskınlığını önlemek adına, yan yüzde ve görülebilir bir alanda konum tercih edilmiştir. Bu alan, grafik tasarımın uygulanacağı künyelerin heykelle uyumunu bozmamak adına ideal bir konum olarak görünmektedir.

Aşağıdaki Tablo 6'da örnekleme dâhil edilen kamusal heykellerin kimliklerini tayin eden ana unsur olarak künyenin varlığına ek olarak özel bir grafik tasarımın varlığı incelenmektedir.

Tablo 6. Künyede Özel Bir Grafik Tasarımın Varlık Durumu

| | | Miktar | Yüzde |
|----------------|-----|--------|-------|
| Grafik Tasarım | Var | 3 | 5,7 |
| | Yok | 24 | 45,3 |

| | | |
|-----------|----|------|
| Toplam | 27 | 50,9 |
| Künye Yok | 26 | 49,1 |
| Toplam | 53 | 100 |

İncelenen heykeller içerisinde varlığı belirlenen fakat özel bir grafik tasarımlı künye arandığında tamamına yakın bir oranda özel olarak düşünülmüş ya da bir grafik tasarımcıdan destek alınarak tasarlanıp, reklamcı aracılığı ile yapılmış künye varlığına rastlanmamıştır. Çok küçük bir kısmında varlığı tespit edilen (%5,7) özel grafik tasarım, sanatçıların yaptıkları heykeller için grafik tasarım bağlamında künye oluştururken özel bir tasarım aramadan künye oluşturduklarına ve eserin bu özelliğini tamamlamadıklarına işaret etmektedir.

Aşağıdaki Tablo 7’de örnekleme dâhil edilen kamusal heykellerin kimliklerini tayin eden ana unsur olarak künyenin tasarlayanın kim olduğu incelenmektedir.

Tablo 7.

Künyenin Tasarımcısı

| | | Miktar | Yüzde |
|-----------|------------------|--------|-------|
| Tasarımcı | Heykeltıraş | 5 | 9,4 |
| | Grafik Tasarımcı | 3 | 5,7 |
| | Belirsiz | 19 | 35,8 |
| | Toplam | 27 | 50,9 |
| Künye Yok | | 26 | 49,1 |
| Toplam | | 53 | 100 |

İncelenen heykeller içerisinde künyenin tasarımcısı kim sorusuna aradığımız yanıtta, gözlemlere göre (%35)’lik bir dilimde belirsizlik göstermektedir. Buradan da görülmektedir ki heykellerin künyeleri olmadığı gibi künye diyebileceğimiz var olan materyaller içinde fazlaca fikir yürütülememektedir. Sanatçının kendisinin oluşturduğu gözlemler sonunda tahmin edilen (%9,4) künyelerde tipografik açıdan yetersiz, kimlik bağlamında içerik olarak kendine yetmeyen tasarımlar ortaya çıkmıştır. Grafik tasarımcı (reklamcı v.s) tarafından oluşturulan künyelerin (%5,7) basit bir tabela, etiket şeklinde eserin kimliğini temsil etmesi için eserle bulunduğu gözlemlenmiştir. Bu bağlamda, incelenen heykellerin büyük kısmında künyenin

olmamasının yanı sıra künye varlığını temsil eden materyallerin de yetersiz ve özensizce yapıldığı, anlatımcı olarak sanatçı ve heykeli yeteri kadar ifade etmediği söylenebilir.

Aşağıdaki Tablo 8’de örnekleme dâhil edilen kamusal heykellerin kimliklerini tayin eden ana unsur olarak künyenin basım ya da oluşum şekli incelenmektedir.

Tablo 8.

Künyenin Basım Tipi

| | | Miktar | Yüzde |
|------------|--------------------------|--------|-------|
| Basım Tipi | Kalıp | 15 | 28,3 |
| | Elle Yapım | 10 | 18,9 |
| | Bilgisayar/Dijital Baskı | 2 | 3,8 |
| | Toplam | 27 | 50,9 |
| Künye Yok | | 26 | 49,1 |
| Toplam | | 53 | 100 |

İncelenen heykellerde varlığı tespit edilen künyelerin basım tipini gösteren tablo sonuçlarına göre kalıp kullanılarak yapılmış künyelerin yoğunlukta (%28) olduğu gözlenmiştir. El ile yapıldığı tahmin edilen künye oranı ise (%18)’ dir. Bilgisayar ve dijital baskı kullanılan künyeler azınlıkta kalmaktadır. Grafik tasarımın CGI (Computer Generated Imagery/ Bilgisayar Üretimli Görselfleme) mantığıyla giderek daha fazla dijitalleştiği hesaba katıldığında, heykellerde kullanılan künye tiplerinin biçimsel ve tasarımsal açıdan grafik sanatı odaklı bir kaygıdan uzakta oluşturulduğu ifade edilebilir. Bu bakımdan, heykelle bütünleşik bir künye profili oluşturmak amacıyla genellikle kalıp uygulamalar ve heykeltıraşın eliyle uyguladığı kaligrafik tasarımlar gözlenir.

Aşağıdaki Tablo 9’da örnekleme dâhil edilen kamusal heykellerin kimliklerini tayin eden ana unsur olarak künyenin içeriği incelenmektedir.

Tablo 9.

Künyenin İçeriği

| | | Miktar | Yüzde |
|--------|-------------------|--------|-------|
| İçerik | Sanatçı İsmi/İmza | 20 | 37,7 |

| | | |
|-------------------------|----|------|
| Eser İsmi | 1 | 1,9 |
| Olay ya da Durum Öyküsü | 6 | 11,3 |
| Toplam | 27 | 50,9 |
| Künye Yok | 26 | 49,1 |
| Toplam | 53 | 100 |

İncelenen heykellerde künye içeriğini gösteren bu tablo sonuçlarına göre sanatçı isminin yoğunlukta (%37,7) olduğu görülmektedir. Heykellerdeki künyelerin (%1,9) kısmında eser ismi, (%11,3)'ünde ise olay ya da durum öyküsü şeklinde künye içerikleri gözlemlenmiştir. Bu tabloda sanatçının kendi isminin var oluşunu önemseydiği ifade edilmektedir. Künye ve eser arasındaki bağa kimlik bağlamında baktığımızda eserin yaratıcısı olarak heykeltıraşların eserleri hakkında bilgi vermemeleri onu kamusal alan boşluğunda tanımsız bırakmış ve sanatçının öz kimliğini esere nakşetmiştir. Kamusal alandaki izleyici, eser hakkında bilgi almak istediğinde sadece” kim yapmış?” sorusuna yanıt aramaz. Yanıt bulamadığı diğer sorular yüzünden heykel ile bağı azalır. Heykel hakkında bilgi sahibi olmadığı için benimseyemez, betimleyemez. Bu eserin kamusal alanda yalnızlaşmasına, ötekileşmesine yol açmaktadır. Olay ya da durum öyküsü anlatılan heykellerin azda olsa kendini ifade fırsatı bulmuştur. Eser isimlerine nerede ise yer verilmediği gözlemlenen heykeller kamusal alanın büyüklüğünü göz önüne aldığımızda kimliksiz kalarak temsil ettikleri kamusal alanda bir figüran gibi kalmaktadır

Aşağıdaki Tablo 10'da örnekleme dâhil edilen kamusal heykellerin kimliklerini tayin eden ana unsur olarak künyede kullanılan grafik tasarım öğeleri incelenmektedir.

Tablo 10.

Künyede Kullanılan Grafik Tasarım Öğeleri

| | | Miktar | Yüzde |
|--------|------------------|--------|-------|
| Öğeler | Yazı / Kaligrafi | 26 | 49,1 |
| | Sembol / Logo | 1 | 1,9 |
| | Toplam | 27 | 50,9 |
| | Künye Yok | 26 | 49,1 |
| Toplam | | 53 | 100 |

İncelenen heykelerde künyede kullanılan grafik tasarım öğelerini gösteren bu tabloda tamamına yakın bir oranda (%49,1) sanatçının ismi birincil, çoğunlukta tek öge olarak kullanılmış tipografi ve kaligrafi diyebileceğimiz tasarım unsurları kullanıldığı göze çarpmaktadır. Sembol ve logo kullanılan eser ODTÜ yerleşkesindeki Atatürk anıttır. Grafik tasarımın görsel kompozisyonlarına künyede yer verilmeyişinin temel nedeni üzerine bir sorgulama yapıldığında, iki farklı görselliğin çatışmasından beklenen imaj karmaşasının heykelde inşa edilen anlamı zedeleyeceği düşüncesi ağır basar. Heykellerdeki baskın görselliğin eserin kendisi olması nedeniyle, künyedeki görselliğin kendini imar edemediği saptanmaktadır.

SONUÇ

Kamusal heykelin kimlik sorunsalını otonom bir bağlamda ve eklektik sanat yaklaşımıyla grafik tasarım yönünden inceleyen bu araştırmanın bulguları, kamusal alanlardaki simgesel üretim ve paylaşım ilişkilerinde yaşanan sivil toplum ve demopedi eksikliğinin heykellerin kimlik kurulumuna da yansıdığını göstermektedir. Kamusal heykelin kimliğini kuran donatısal ve tasarımsal kodların birer kültürel kalıtım olarak nelere karşılık geldiğini grafik tasarıma indirgeyerek tartışma fikri, Türkiye akademi geleneğinde henüz yeni bir uğraşıdır. Çünkü heykelin kamusal niteliğine kafa yoran düşünürler, araştırmacılar ya da ideologların referans aldıkları kod üretiminin boyutları genellikle politik, ekonomik ya da sınıfsal mücadelenin sembolik gerilim ve uzlaşma aksında sıkışmaktadır. Türkiye’de kamusal heykeli sorgulayan bilimsel yazıların ilgi odaklarında tasarımın ‘yalnızca tasarımsal’ yönüyle sınırlı kalmak oldukça zordur. Çünkü heykelin sanatsal kullanımından çok daha fazlasını taşıyan kamusalılık özelliği, toplumsal hareketlerin, iktidar ilişkilerinin, sosyo-politikanın, demopedik sanatın, ideolojik düşünce rejimlerinin sanatı soğurduğu bir süreci kurgular. Bu nedenle kamusal heykeldeki sanatla kurulan ilişkiler sönmümlenme sorunu yaşayarak, ideolojik ilişkiler öne çıkar. Türkiye’de kamusal heykellerin sanatsal bir tasarımdan çok ulus devlet bilincini yaşatan sosyo-politik figürler ve tarihsel temsiller olduğu gerçeği, künye üzerine yapılacak konuşmaların düğümlerini çözmeye yardımcı olur.

Araştırmanın temel problemini bütünleyen alt problemlere yanıt sunmak amacıyla oluşturulan kodlama cetveli aracılığıyla toplanan veriler, incelenen 53 heykelin tasarımında künyenin ‘mütemmim’ ve ‘olmazsa olmaz’ parçası olarak düşünülmediğini göstermektedir. Görsel sanatlarda, sözel sembollerle konuşulan dilsel düzeyin ötesine geçilerek görüngülerin, biçimlenişlerin ve estetik kolajların inşa ettiği bir anlam tabanında anlaşma sağlanması alışılmış bir durumdur. Ancak bütün bunlarla birlikte grafik tasarım yazıyla sınırlanamaz ve görselin yükselişiyle birlikte kültürün ayrılmaz parçası haline almıştır. Grafik tasarımın görselliği ile heykelin görselliği arasında organik bir bağ kurulamaz gibi görünse de tasarımın uygulama biçimleri, alanları ve aparatlarının yansıdığı yüzeyde bağdaşık bir bütünleşme yakalanabilir. Heykelin eklektik bir sanat olarak grafik tasarımla sinerjik birlikteliğini ifade eden künye, sanatın melez formlar üretmesinin de önünü açarak eserden kaynaklanan imajların anlam boyutunu genişletecektir. Buna karşın, Türkiye’deki kamusal heykelleri temsil etmesi amacıyla Ankara ilinden seçilen heykellerin neredeyse yarısında ‘künyeye yer verilmemiştir’. Buradaki sorun özensizlik ya da istenilen düzeyde grafik temsiline ulaşma değildir. Kamusal heykellerin önemli bir kısmında anlamlandırmaya yardımcı olması beklenen künyenin eserde bulunmayışı, sanatsal boyutun ve sanatçının pek fazla önemsenmediği gibi bir sonuç çıkmasıyla birlikte ideolojinin ve tarihsel temsilin de önemsenmediğini gösterir. Çünkü eserin sanatsal, ideolojik,

politik ya da ekonomik boyuttaki temsilde mutlak surette bir kimliğe ve künyeye ihtiyacı vardır. Neticesinde heykelin kendini anlatan görsel dili, kamusal alanda mevcudiyet söz konusu olduğunda yetersizleşir ve o mevkide/kamusal alanda konumlandırılmış olmanın gerekçesini açıklayan bir belirtece ihtiyaç duyulur. Bu belirteç, görsel estetik ve tasarım kültürünün yükseldiği bir çağda salt yazıya indirgenemez. Gündelik hayatta dolaşımda olan hemen hemen her görselin efektif müdahalelere tabi tutulması, heykelde kullanılan künyenin de grafik olarak düşünülmesini ve tasarlanmasını gerektirir. Sosyal medya platformlarında paylaşılan görseller bile altlarındaki kapsül bilgilerle kimliklenir ve tanımlanır. Heykelin alt bilgisi olarak işlevlendirilen künyeyi grafik tasarımla birlikte sanatsal hüviyete büründürmek de önemli bir kazanım olacaktır. Bu nedenle kamusal heykellerdeki tüm künyelerin esasında yeniden düşünülmesi ve tasarıma dönüşmesinin fayda sunacağı ifade edilebilir. Heykellerde künye bulunmayışına ilişkin en önemli gerekçeler arasında, kamusal alandaki heykellerin önemli bir kısmının sanatsal tasarımcıdan yoksun olarak kalıp şeklinde dökülmesi ve gelişigüzel olarak kentten değişik noktalarına ‘estetik (!)’ eklentiler olarak dağıtılmasının etkisi ayrıca düşünülmalıdır.

İncelenen heykellerde künyenin heykelle kurduğu holistik bağa ilişkin bulgular önemli bir ilişkiyi açığa çıkarmaktadır. Bulgulara göre heykellerde halihazırda künye için özel bir grafik tasarım uygulanma oranı epeyce düşüktür. Künyenin heykelin organik bir parçası olarak tasarlanmasında heykeltıraşın künye ile heykeli bütünleştiren yaklaşımı etkiliyken, ayrı bir donatısal/çevresel unsur olarak düşünülmesi grafik tasarım için büyük bir fırsatı beraberinde getirmektedir. Mevcut heykeller arasında büyük oranda çevresel unsur olarak konumlanan künyeler, heykelin yapısal bütünlüğü ve görsel estetiğini etkilemeden ‘özgün’ bir grafik tasarımla yeniden yapılandırılabilir. Bu sayede heykelin sanatçısıyla bağı organik düzeyde kalırken, künyenin tasarımda tamamlayıcılık etkisi kendini daha fazla hissettirecektir.

İncelemede künyeye ilişkin belki de en önemli ve hareket gerektiren bulgu, mevcut künyelerin tasarımcısı ile ilgilidir. Künyelerin önemli bir kısmının ‘belirsiz’ tasarımcı içermesi büyük bir sorundur. Bu durum künyenin heykelle ilişkisindeki kimlik inşasının doğru manada idrak edilemediğini de yansıtır. Uygulayıcılar ve kamusal hizmet sağlayanların bu meselede grafik tasarımcılarla kuracakları iş birliğinin görsel etkinin yükselmesine ciddi katkıları olacaktır. Belediye ve valiliklerin anlaşacakları grafik tasarımcıların kuracağı bir organizasyon ile bu dönüşümün duyurumu ve halkla ilişkiler çalışmaları yapılabilir. Bu alanda dünyada öncü olmak, kentsel turizme ve imaja da katkı oluşturacaktır.

Heykelde kullanılan malzemenin genellikle metal ve mermer olması, grafik uygulamayı kolaylaştırması bakımından önemlidir. Mermerin işlem olarak oyma işlemlerden geçmesi, künyedeki grafik tasarımın heykel etkisini de arttıracaktır. Nitekim yeni dijital teknolojilerin gelişmesiyle birlikte ortaya çıkan üç boyutlu modelleme ve baskı teknolojileri ile birlikte grafik tasarım ve heykel sanatı arasında bir yakınlaşma olmuştur. Grafik tasarımcılar 3D Modelleme kalemleri ile doğrudan uygulama yapabilmektedir. Bu şekilde bir künye tasarımı yaratacağı ilgi ve heykelle uyumu bakımından etkili olması itibarıyla kamusal alanlarda denenebilir. Nitekim mevcut incelemede dijital uygulamaların oranının kalıp döküm ve elle uygulamaya nazaran azınlıkta kaldığını göstermektedir. Bu noktada dijital uygulama yüzeyleri daha dayanıksız gibi görünse de anında müdahaleye açık olması ve sürekli güncellenebilir özellikleri nedeniyle çağın tarzlarına göre biçimlenmeye imkan verir. İncelemedeki diğer başlıklarda heykellerdeki künyelerin büyük oranda ilk halleriyle korundukları ya da daha doğrusu korunamadıklarını göstermektedir. Künyelerdeki yıpranma, aşınma, deformasyon göz önüne alındığında dijital ya da 3D modellemelerin farklı bir ekol ve pratik olarak kent sanatlarına yeni soluklar getirmesi mümkündür.

KAYNAKÇA

Alkar, B. (1991). 2000'li yıllarda Ankara Kenti'nin Açık ve Yeşil Alanlarında Heykelin Yeri ne Olmalıdır?, *Peyzaj Mimarlığı Dergisi*, 21(30), 77-78.

Althusser, L. (2006). *Devlet ve Devletin İdeolojik Aygıtları*. Çeviren: Alp Tümertekin. 2. Baskı. İstanbul: İthaki Yayınları.

Altıntaş, Z. (2016). Kamusal Bir Yaşam Alanı: “Herkes İçin Barış” Heykeli. *İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi*, 5(4), 915.

Demirbaş, M., (1985). “Mete Demirbaş ile Görüşme”, *Yeni Boyut Plastik Sanatlar Dergisi*, 4 (32), 10-11.

George, A. L. (2003). İçerik Çözümlemesinde Nicel ve Nitel Yaklaşımlar. Der: Murat S. Çebi, (İçinde) *İletişim Araştırmalarında İçerik Çözümlemesi*, Ankara: Alternatif Yayınları

Gökçe, O. (2001). *İçerik Çözümlemesi*. Konya: Sel-ün Yayınları.

Habermas, J. (2000). *Kamusallığın Yapısal Dönüşümü*. Çev.: Mithat Sancar & Tanıl Bora. İstanbul: İletişim.

Marks, K. ve Engels, F. (2004). *Alman İdeolojisi*. Çeviren: Sevim Belli. 5. Baskı. Ankara: Sol Yayınları.

Yalçın, R. (2012). *Heykelle Resimlenen Kamusal Alan ve Kayseri Örneği*, Yüksek Lisans Tezi.

Yaylagül, L. (2008). *Kitle İletişim Kuramları*. İstanbul: Dipnot Yayınları.

Yayın GeliŖ Tarihi / Article Arrival Date
Yayın GeliŖ Tarihi:2-12-2020

Yayınlanma Tarihi / The Publication Date
Yayınlanma Tarihi:20-12-2020

ISSN: 2757-6000 Doi Number: <http://dx.doi.org/10.29228/iletisimvesanat.48340>

Öğr. Gör. Savaş KESKİN

İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo TV Sinema ABD, Doktorant.
skeskin3323@gmail.com ORCID: 0000-0003-0335-9062

Öğr. Gör. İsmail BİRLİK

Bayburt Üniversitesi Teknik Bilimler MYO Fotoğrafçılık ve Kameramanlık Pr.
ismailbirlik@bayburt.edu.tr

TELEVİZYONUN AZINLIKLARINDAN AZINLIKLARIN TELEVİZYONUNA: TÜRK HİRİSTİYANLARIN ÖZ-TEMSİL PRATİĞİNİ İZLEMELİK

ÖZET

Bu çalışma, Türk Hıristiyan kimlikli azınlıkların ‘yerli’ ve ‘yabancı’ olma halini eşzamanlı deneyimledikleri bir öz-temsıl pratiğini anlama çabasının ürünüdür. Hıristiyan kimliğine ilişkin tarihsel ve modern hafızayı kuran meta-anlatılar, ister Oryantalist isterlerse de Oksidentalist olsunlar, Türk Hıristiyanlar hakkında hep bir yanlışlık söz konusudur. Çünkü Türk Hıristiyanlar, Anadolu’daki paniği besleyen Batı geleneğinin bir parçası değildirler. Aynı zamanda Türk olmalarına rağmen Batıdaki paniği besleyen Türk-İslam kültürünün de tam anlamıyla bir parçası değildirler. Bu nedenle Türk Hıristiyanları anlamak için, kendileri hakkında konuştukları bir öz-temsıl alanını incelemek en gerçekçi atılım olacaktır. Bu çalışma, Türk Hıristiyanların kendileri, diğerleri ve şeyler hakkında konuştukları ve hikâyeler ürettikleri SAT-7 Türk televizyonundaki öz-temsıl süreçlerini betimlemeyi amaçlamaktadır. SAT-7 Türk, Türk Hıristiyanları tanımak için birincil kaynaklar içermesi bakımından ve Türkiye’deki en güçlü azınlık yayın organlarından biri olmasından dolayı etkili bir birikim alanıdır. Çalışmanın bulguları, SAT-7 Türk ekranında konuşulanların, dışında konuşulanlardan ve Hıristiyan kimliği hakkında söylenenlerden kimi yönlerden farklılık gösterdiğini, kimi yönlerdense farklılık göstermediğini ortaya koymaktadır.

Anahtar Kelimeler: Televizyon, Hıristiyan, SAT-7 Türk, Öz-Temsil, Azınlık

FROM MINORITIES OF THE TELEVISION TO THE TELEVISION OF MINORITIES: TO WATCH THE SELF-REPRESENTATION PRACTISE OF TURKISH CHRISTIANS

ABSTRACT

In this study, which thinks of the personal records as an organic part of public sculpture, add-on, equipping and graphical elements, it is aimed that sculptures in the public sphere contribute to identity problems and innovative thinking in the application areas of graphic design. In this respect, the research tries to measure how the use of personal records in public sculptures should be evaluated in terms of graphic design. The study population consists of public sculptures in the Çankaya district of Ankara. In order to represent the universe and contribute to research purposes, 53 sculptures determined according to purposeful sampling criteria, which are among the unlikely sampling types, were included in the analysis. Data for 53 sculptures that were photographed from different angles and recorded for public sculpture studies were structured using the coding ruler and quantitative measurements were made. The relationship between public sculpture and personal records structured in the coding chart is put into a format that will be measured by categories in the focus of graphic design. The data collected from the public statues with the coding ruler were analyzed with frequency analysis principles of content analysis types. The findings require a first look at the presence of the personal records when evaluating the relationship between the imprint and the sculpture in terms of graphic design. Because most statues have the problem of 'lack of Personal Records'.

Keywords: Sculpture, Public Sphere, Ankara, Personal Records, Graphic Design.

GİRİŞ

Bu metin, televizyonun kimlikler arası mücadele ve temsil ilişkilerinde üstlendiği sistemsel görevlerini tanımlamak için kullanılan reflektif yaklaşımlar hakkında bir eğretileme içerir ve bu eğretileme, azınlıklara ilişkin kimlik meselesini berraklaştıran bir anlamla yüklüdür. Hall'e göre, televizyonun da içerildiği çizgisel ve anadamar medya kolektifindeki temsil olayları iki farklı sistem yaklaşımıyla açıklanabilir: yansımacı yaklaşım ve amaçlı/kasti yaklaşım. Hall, medyanın gerçekliğin olduğu haliyle ve basitçe yansıtıldığı bir ayna olduğu yaklaşımını kuşkulu bularak mimetik çağrılmaya itiraz etmektedir. Çünkü medya, dolayimsal¹ kodlamalarla ve kasıtlı manipülasyonlarla gerçeklik bileşenlerinin yeniden yaratıldığı bir kırık ayna olarak egemen anlamların üretilmesine aracılık etmektedir (2017). Ekranı 'yansıyan' gerçekliğin tesadüfi ve doğrusal olamayacağına dair eleştirel görüş, seçkiciliği ve müdahaleci araçsal eylemin zımnı yaratıcılığını savunan bu metnin teorik danışmanlığını yapmaktadır. Ancak Hall'in 'kırık ayna' eğretilmesi, bu metnin teorik cereyanlarının alt alanlarında 'dev aynası' olarak yeniden yapılandırılabilir. Çünkü televizyon, eşitsizlikler üzerine kurulu temsil yapısıyla kimlikler arasındaki kurumlanma ilişkilerin ve alt-üst konumlarının tesis edildiği yanılmalı bir 'büyüteç' ve aynı zamanda 'küçülteç' görevi üstlenir. Bazı kimliklerin dev

¹ Dolayımamayı şair Gertrude Stein'in sözlerine atıf yaparak açıklayan Hall, medya ekolojisinde 'Bir Gül'ün asla yalnızca 'Bir Gül' olamayacağını; 'Bir Gül'ün ancak 'Bir Gül olan Bir Gül' olabileceğini salık vermektedir.

aynalığını yapan majör ekran olaran televizyon, ötekiler/azınlıklar için minör bir hareket alanıdır.

Bu metin, Türkiye'nin ana akım medya geleneğinde genellikle bir azınlık olaran edilgen haliyle temsilleştirilen Hıristiyan kimliğinin, kendi medyatik ekranındaki öz-temsili incelemektedir. Çünkü incelemeye konu edilen SAT-7 Türk ekranı, bilinenin aksine, Hıristiyanların majör oldukları bir tersine dünya temsili olarak, azınlıkların 'cenneti' gibi çalışır. 'Yerli Yabancılık' olarak kavramsallaştırılabilen azınlıklar meselesi, Türkiye medya konjonktüründe dönemsel tartışmalara konu olan ancak rutin akışta bir sorun olarak işaretlenmeyen gizil sorunsallar arasındadır. Bu sorunsallar özellikle temsiliyet mevzubahis olduğunda, azınlıklar nazarında daha keskin hatlarla kendini belli etmektedir. Türkiye'de seçkinlerin tanımlandığı alanyazın örnekleri dışında, azınlık kimliğinin kapsamına bakıldığında, Osmanlı'daki Millet-i Hakime (Oran, 2010: 2) geleneğinden beri olagelen 'Millet-i Mahkûme' olarak bir Gayri-Müslim sınıfı göze çarpmaktadır. Hıristiyan azınlık, en yüksek nüfuslu Gayr-i Müslim kategorisini oluştururken, azınlık durumunun yalnızca de facto olarak değil, de jure olarak da tanındığı ifade edilebilir.

Öz-temsilin geleneksel medyada pahalı bir kolektif eylem olması, azınlık grupların sosyal medyayı bir 'konuşma aracı' olarak kullanmalarına ve alan olarak mesken tutmalarına neden olmaktadır. Ancak bu metinde azınlık grupları temsilen örneklem alınan Türk Hıristiyanların sahip olduğu 'SAT-7 Türk' televizyonu, azınlıkların kendileri ve ötekileri hakkında konuşabildikleri, ayrıcalıklı bir geleneksel medyadır. Metnin, azınlıklar ve televizyon temsili ilişkisine odaklanması ve Türkiye'de ulusal azınlık televizyonu olma özelliği taşıyan en güçlü örneğin SAT-7 Türk² olması, örneklem seçme sürecinde belirleyici olmuştur. Tepe Yapım olarak gösterilen 'bağımsız sermaye yapısı', kanalın yayın politikası ve içerikte kodlanan anlamlar; egemen olandan özerk bir şeylerin olup bittiğinin habercisidir. Bu nedenle metnin genel amaçları; Hıristiyan azınlığın kendisi hakkında hangi argümanlarla ve ne konuştuğunu anlamak, SAT-7 Türk kanalının Hıristiyan temsiliyetini kurgulayan içerik üretimi ve yayın biçimlerini saptamak, egemen kimlik tasarımlarının sunulduğu kesitleri açıklamaktır.

Televizyon, bireylerin diğer toplumsal aktivitelerden arta kalan boş zamanları değerlendirmek için kullandıkları sığ bir eğlenme aracı olmakla sınırlandırılmaz. O aynı zamanda, ekrana bakanların gerçeklikle kurdukları bilişsel ilişkiyi de denetleyen ve çoğu zaman biçimlendiren bir sosyal aygıttır. Tomlinson'a göre (1999: 96), tarihin geldiği nokta itibariyle artık televizyon, toplumu yansıtmaz; aksine toplum, televizyonu yansıtır. Bu konuya ilişkin bir örnek sunmak gerekirse, televizyonun Türkiye'nin uzak noktalarından birindeki küçük bir toplulukla tanışma hikâyesini mizahi dille anlatan 'Vizontele' filminin yönetmeni Yılmaz Erdoğan'ın, filmin çekim sürecini konu alan bir belgeselde kullandığı ifadeler oldukça önemlidir. Erdoğan'a göre "Artık televizyona çıkmayan hiçbir şey gerçek değildir. Ancak televizyona çıkan hiçbir şey de gerçek değildir" (www.youtube.com). Uhdesinde, gerçek olana ve olmayana dair ikilemi aynı anda tutan televizyon, azınlıklar ya da diğer cemiyet içerenleri hakkındaki esaslı hakikatin bir karşıtlığa tabi olması gerektiği konusunda kitleleri ikna etmeye uğraşır.

Tersine dönen bir gerçeklik değişmesinin televizyon davranışlarıyla ilintili olması, kuşkuyla bakmayı elinin tersiyle iten kitleler için bile hayati önem taşımaktadır. Bu önem

² Türk Hıristiyanların 'Kanal Hayat' isimli, Hotbird uydusundan yayın yapan bir kanalı daha olmasına karşın, Türksat uydusunda yayın yapan ve daha fazla yapılanan SAT-7 Türk kanalı örneklem alınmaktadır.

televizyonun, kitle iletişim araçları içerisinde gerçekliği aslına en uygun formda aktaran bir araç gibi algılanması ile birlikte belki de en çok çarpıtıcı araç olduğu düşüncesini giderek yaygın hale getirmektedir (Yurdigül 2011: 17). Çünkü gerçeğin neredeyse tüm göstergelerini yeterli ölçüde karşılayan bu yeni, denetlenebilir ve sürdürülebilir gerçeklik hali, asıl gerçeğin kırılmış ya da bükülmüş görüngüsünü içeren bir yanılsama ile birlikte anlamlıdır.

Günümüzde yaygın bir popüler kültür ürünü olarak ifade edilebilen televizyon, endüstrileşen yapı içerisinde, egemen ideolojik kodları kitlelere aktaran bir aygıt andırmaktadır. Popüler kültür, gerçeğin ‘aurasını’ (Benjamin, 2000) soğurarak, toplumsal üretimin önüne geçmekte ve bir yapıtın ‘gerçekliğini’ ifade eden, ‘şimdiliği’, ‘buradallığı’ ve ‘biricikliği’, yeniden-üretim teknikleriyle geçersizleşmektedir. Çünkü yeniden-üretim tekniği, yeniden üretileni geleneksel gerçeklik bağlamından soyutlamakta, böylece onun bir defaya özgü gerçek varlık durumu, kitlesel varlığa dönüşmektedir (Benjamin, 2000: 55). Televizyon içeriklerinin kitlesel üretimi ve özellikle de toplumsal süreçlerin bir süre sonra televizyon içeriğine dönüşmesi, egemen ideolojik kodların geniş kitlelere tesir etmesine ve kitleselliğini arttırmasına sebebiyet vermektedir. John Fiske’nin araçları tanımlarken kullandığı sunumsal, temsili ve mekanik araç nosyonları (1996: 36) televizyonun kitleselleşme sürecine atıfta bulunmaktadır. Sunumsal araçlar, beden dili, sözcük gibi kullanımları, temsili araçlar sinema, tiyatro ve opera gibi kullanımları ifade ederken mekanik araçlar ise televizyon, radyo ve internet gibi kullanımları ifade etmektedir. İlk iki aracın üçüncü araç içinde yer alması, kitleselliğe dönüşümü kolaylaştırmaktadır.

Azınlıkların televizyondaki edilgen temsiliyetinde bir eşitsizlik ve olumsuzlamacı tavır göz önüne gelirken, kültürel çoğulluk ve çeşitlilik yanlısı hareketlerin onarıcı bir düzeneği çalıştırdığı söylenebilir (Council of European Campaign, 2018). Onarımın ileri yöndeki iyileştirici sonuçları ise, öz-temsili pratiklerinin başarısı ile oranlanmaktadır. Temsildeki olay öyküsü ve aktörler, dil ve diğer göstergelere doğallık katarak hareketliliğini sağlar ve gerçekliği dinamik olarak üretir. Olay örgüsünde yer alan imgeler gerçeğe içkin gibi görünse de aslında gerçekliği yapı-bozuma uğratarak yeniden inşa eden kodlar olarak ön plana çıkarlar. Öykülü içerik türlerinde seyirci açısından önemli olan şey; imgelerin gerçek toplumsal yaşama özgü bir gerçeklik yerine, kurmacaya özgü yeniden üretilmiş yapay bir gerçekliği ve kendini gerçekten duygulandırabilecek kahramanların inandırıcı gerçekliğini ifade etmesidir (Adanır 2014: 3). Öyle ki, kahramanların kim oldukları ve neler yaptıkları çoğu zaman işlenen olay örgüsünün önüne geçmekte ve olayın gerekçeleri arka planda kalmaktadır. Bu durumun nedeni, mekan ve zaman bağlamında gerçeklik algısının hâkim olduğu bu kurmaca dünyasında, olayların karakterler etrafında şekillenmesi ve olayların özünden çok karakterlerin kişilik yapıları, olaylara müdahale biçimlerinin ön planda tutulmasıdır (Ellis ve Coward 1985: 88). Seyirlik gösterilerde seçkin kimliklere protagonistik şahsiyetler bindirilirken, seçkinliğin olağanüstü çekiciliği, azınlıklar ya da dezavantajlı kimlik gruplarına iliştilen düşman imgelerin zıt yönünde tasarlanır.

Televizyon, egemen anlamların olduğu kadar muhalif anlamların da temsil edildiği bir alandır. Bu anlamda televizyon, ideolojinin içeriğini destekleyen temsil biçimlerini yeğleyerek hâkim ideolojik gerçeğin yeniden üretimine katkı sağlayacağı gibi, alternatif temsiller aracılığıyla onu sarsmayı da amaçlayabilmektedir (Ryan ve Kellner 1997: 73). Egemen anlatıyı sunan anadamar televizyon içeriklerinin karşısında duran alternatif içerikler, gerek sayılarının, gerekse rekabet güçlerinin yetersiz olması nedeniyle izleyicilerin çoğunun farkındalık alanına hitap edemez. Bu televizyon içerikleri özgün ve görece küçük bir kitle üzerinde etkili olmaktadır. Deleuze ve Guattari’ye göre (2001: 24), azınlıklar için ‘kaçış hatları’ niteliğindeki

edebi alanlar olduğu gibi, bugün çok sayıda medyatik enstrüman da egemenin baskısından kaçabilmek için alternatif bir yaşam hattı görevi görür. Çalışmaya konu olan SAT-7 Türk, benzer doğrultuda düşünülmesi gereken ve tanımladığı kitlelere ‘konuşan’, ‘minör’ bir ekrandır; ancak nafile bir çaba değildir.

SAT-7 Türk ekranı, Žižek’in (2011:256) ifadesiyle dışlanmışlar olarak azınlıkların dağıttık varlıklarını merkezileştirecek bir yeni kimlikle birlikte güçlendirilmiş ‘Biz’ duygusunu üretmeleri için elverişli bir ekrandır. Çünkü bu ekran, Hıristiyan kimliğini geleneksel Yeşilçam filmlerinden ya da herhangi bir Oryantalist yönelimli Hollywood filminden seyredilemeyecek özgünlükte ve melezlikte sunar. Buna göre yerlileştirilmiş ya da en azından Türkçeleştirilmiş bir Hıristiyan kimliğini sergileyen medyatikler, özgün bir temsil yoluyla kimlikler arası cereyana yeni bir alan eklerler. Aslında bu durum, van Dijk’in (2011: 397-398) temsilde geçerli olan tutuma ilişkin tespitiyle yakından ilişkilidir. Çünkü temsil işinde, ‘Biz’ olumlu sunulurken, ‘öteki’ olumsuzluk anlamlarıyla yüklenir. Üstelik, ‘öteki’ olanın kendi dili yoktur ve onun adına ‘Biz’ konuşur. Bir azınlık grubu sıfatı taşıdığı için ‘öteki’ olmakla bağ kurması beklenen Hıristiyan kimlikliler, nüfusun genel çoğunluğunun dilinde bir ‘öteki’ olma ihtimalindeyken kendi dilinde ‘Biz’ olabilir. Bu bakımdan SAT-7 Türk ekranı yalnızca Türk Hıristiyanların ‘Biz’ hakkında konuştukları bir yer değildir; aynı zamanda ‘Biz olmayan’ ya da ‘Bizden olmayan’ hakkında da konuştukları bir yerdir. Bu konuşma, Hall’in (2017: 330) ‘diğerlerinin’ temsiline yönelik yaklaşımıyla ele alındığında, sempatik bir konuşma olarak değerlendirilemez. Çünkü diğerleri hakkındaki konuşmalar, diğeri olarak kurulması kararlaştırılan kişi ya da gruplarda yaratması umulan anlamın kendisi kadar antipatiktir.

Araştırma Tasarımı

Kimlik en temel düzeyde iki boyutta incelenebilir: bireysel ve kolektif kimlik. Bireysel kimlikler çok yönlü (aile, toplumsal cinsiyet, sınıf, bölge, din, ırk ve millet) ve sıklıkla durumsal nitelikte olup, farklı zaman dilimlerinde ortaya çıkan koşullara göre önem dereceleri değişkenlik göstermektedir. Kolektif kimlikler ise, (etnik, milli bağlar, grup aidiyeti) çoğu zaman durumsal bir nitelik yerine kapsayıcı bir nitelik taşımaktadır (Karaduman 2010: 2888). Bu noktada, kimliği televizyon içerisinde yeniden kurmak, izleyicilerin kim olduklarını, benlik algılarını, aidiyetlerini, etnik ve milli bağlılıklarını, dini değerlerini, toplumsal konumlarını ve ilişkilerini yeniden tanımlamak, bir başka ifadeyle onların bireysel ve toplumsal niteliklerini yeniden yaratarak, yeni bir kimlik isnat etmek anlamına gelmektedir. Bu metin, kolektif bir kimlik kategorisi olan azınlık olma halinin, televizyonla kurduğu ilişkiyi öz-temsili saflarından irdelemesi nedeniyle önemlidir. Bu metnin bir diğeri önem göstergesi ise, azınlıklarla birlikte anılan öz belirtim (self determinasyon), yani kendi kaderini tayin etme davranışını medyatik bağlama uyarlaması ve temsil ilişkilerini tanımlamakta kullanmasıdır. Çünkü kendileri hakkında konuşurken kimliklerinin yüz yüze olduğu mukadderatı de görece ellerine alan azınlıklar, gelecekteki varlıklarını garanti altında tutma konusunda sebat göstermektedir.

Ulusal alanyazında üzerine fazla gidilmeyen azınlık öz-temsiliyeti, metin içerisinde Hıristiyanlar özelinde ve etkili bir örnekle açıklanmaktadır. Nitel veriye ağırlık veren eleştirel paradigmaya göre biçimlendirilen bu metin, bir durum araştırması olarak tanımlanabilir. Metinde, SAT-7 Türk televizyonu ekranında akmakta olan görsel temsiller, Hıristiyan kimliğini modelleyen nitel bileşenler olarak kabul edilmektedir. Metnin kimliğe yaklaşımı; muktedir ya da azınlık ayrımının söz konusu olmadığı ve sosyal ilişkilere dayalı inşacı bir bakışı yansıtmaktadır. Araştırma tasarımı ve veri analitiği, kimliğe içerik sağlayan medyatik bağlamı açıklama ve anlamlı bir okumaya dönüştürme görevi görmektedir.

Metindeki öz-temsili haritalamasını besleyen veriler, doküman incelemesi tekniği ile toplanmıştır. Görsel dokümantasyon olarak değerlendirilen yayın içerikleri, Hıristiyan kimliğini tanımlayan kodları taşıma kriterlerine göre incelenmiştir. İnternet sitesinde depolanan ve kategori başlıklarında sunulan hareketli görüntüler, sosyal medya hesaplarındaki yayın paylaşımları ve televizyondaki yayın akışı birlikte takip edilerek kodlama yapılmıştır.

Metnin verileri, nitel analiz tekniklerinden biri olan içerik analizine tabi tutularak çözümlenmiştir. Çünkü yayın içeriklerini veri olarak tanımlayan metinde, anlamın tesis edildiği içerikteki kimlik temsili analiz edilmektedir. Farklı bakış açılarıyla teoriye dökülen nitel analiz süreçlerinden Dey'in (1993'ten akt. Özdemir, 2010: 330) yaklaşımını temel alan metinde, betimleme, sınıflandırma ve ilişkilendirme aşamaları uygulanmıştır. Metnin kuramsal yapısı ve problematik çerçevesine uygun biçimde betimlenen veriler, ortak özellikleri yönünde tasnif edilmiş ve aralarındaki benzerlik veya çelişkiler esas alınarak birbirleriyle ilişkilendirilmiştir.

Metinde tartışılan kimlikler arası ilişki, teolojik mukayeselerden, inanç doktrinlerinden ve karşılıklı ithamlardan muaf tutularak yalnızca temsiliyet ve tanınma döngüsünde düşünülmektedir. Hıristiyanların çalışma içerisindeki görünümü dinsel vurgular taşımamakta, bilakis bir etnik topluluğu/azınlığı çağrıştırmaktadır. Metinde mevzubahis edilen kimlikler, medyatik suretleri eşliğinde okunmakta ve teorik konuşmalar yalnızca televizyon öz-temsili özelinde bilimsel değer taşımaktadır. Örneklemde görülen kompost içerikler ve anlatılar dışındaki egemenlik ilişkileri, başka araştırmaların ilgisine bırakılmıştır. Metinde hemhal makamda sorgulanan azınlık ve öteki kimlikleri arasındaki yakınlık, içerisinde alt metinsel bir ilişkilendirme ile dolaylı olarak anılmaktadır. Ket vurulan ve baskı altında tutulan öteki'nin, umulmadık çehrede ortaya çıkma durumu merceğe alınmaktadır.

SAT-7 Türk Kanalının 'Dev Aynacığında' Hıristiyan Yansımaları

Kanal, Hıristiyan inancının vaat ettiği 'Göklerin Egemenliği'ne kavuşma ya da yeryüzünde 'Cennetin Krallığı'nı kurma hususlarında müntesiplerine pek fazla yardımcı olamasa da televizyon ekranındaki 'Hıristiyan Egemen' bir dünyayı 'Kimliğin Cenneti'ne dönüştürebilir. Böylece, öbür dünyaya bırakılan cennet muhayyilesi, bir 'tele/uzak dünya' projeksiyonunda deneyimlenebilir. Yaygın televizyon alanına hükmeden egemen kimliğin 'Dev Aynası'na karşılık, kapasitesi yeterinde mütevazı sayılacak jenerikler üreten bir 'Dev Aynacığı' oluşturabilen Hıristiyan azınlık, seçkinliğin görünümünü ve azınlıkların taşımaktan yüksündüğü maduniyeti değiştirmeye uğraşmaktadır. Dev Aynacığı'na yansıyan büyük Hıristiyan gölgeleri, Dev Aynası'nın denetim alanında istenmeyen bir kırılma ve sapma olarak görülebilir. Hıristiyanların egemen tarafından istenmeyen bir seçkinlikle kendileri hakkında 'konuşabildiği' anlar, baskın tasarıların sürekli yeniden kurduğu ve perkitmeye uğraştığı birleşik cephelerin yarılması tehdidini beraberinde getirmektedir.

Metnin analitik uzvunu teşkil eden bu kısmında, SAT-7 Türk kanalının yapılanması, yayın kategorileri ve içerikleri, Televizyon ile kurulan ilişkiler, Hıristiyan kimliği ve bağlı kimliklerin temsilleri ile birlikte çoğullaştırılan ve katmanlara yayılan öteki'nin kuruluşu anlatılmaktadır. Kanaldaki Hıristiyan kimliği temsiliğini olgunlaştıran ve egemen kimlik tarafından aracılaştırılmaktan nispeten kurtaran içerikler, kimlik hakkında konuşulanların dağarcığını arttırması ve temsiliyet krizlerine ilişkin ipuçlarını haznesinde bulundurması bakımından önemlidir.

Kanal Yapılanması ve Yayın Haritası

Kanalın teknik örgütlenmesinin temsiliyet açısından önemli bir bütünlüğe kavuşturulduğu yapısal tasarım, yayın hizmetlerinin niteliklerinin yanı sıra birtakım arkaplan bilgileri hakkında çıkarım yapmaya izin vermektedir. Kanal yapılanmasına ilişkin öncelikle belirtilmesi gereken, sahiplik ilişkilerinin ve üretim mantığının mezhepsel bir yön izlemesidir. İçerik tanıtımları ve açıklayıcıların detaylarında göz gezdirildiğinde keskin hatlarla sezilmeyen bu mezhepsel yönelim, kanalın Protestan ağırlıklı³ bir sosyo-politik perspektifle faal olduğunu göstermektedir. Hıristiyan kolektif kimliğini desenleyen ve çeşitli kesitlemeler kullanarak kimlikler arası turnusoller üreten içerik dizgesi ve hakim söylemler, Protestan menşeli bir yapı bandında biçimlenmektedir. Bu yapılanma biçiminin içerik üretimi ile ilişkisi, birkaç tespitle açıklanabilir. Bunlardan ilki, vitrinde konumlandırılan Hıristiyan kimliğinin, Protestan ağırlıklı değerler sistemi ile kurgulandığı ve esasında geneli pek yansıtmayan ve bütünü temsilleştirmeyen bir sistemin varlığına içkindir. İkincisi, Protestan doktrinine bağlı olarak yaratılmakta olan toplumsal yapı şemaları, kimlikler ve dünya tecrübeleri geçmişten beri süregelen kronik mezhep gerilimlerinden nasibini almakta ve her ne kadar sevimli gösterilmek istenen mezhepsel birliktelik mesajları verilse de üst ve katalizör mertebesindeki Protestanlık, süreçlerde hacmini ortaya koymaktadır. Nihayetinde izleyicilerin seyretmekte olduğu temsiller, Protestan süzgecinden geçirilerek mezhepsel kamuflajla dolaylanmaktadır. Üçüncü tespit ise, Türkiye konjonktüründe misyonerlik başlığında tartışılan bir ‘yayılmacı’ eğilimdir. Katolik ve Ortodoks mezhepleri diğer ülkeler bazında yayılmacı karakterde olmakla birlikte, Türkiye özelinde etnik-dini azınlıkların aralarına dışarıdan yabancıları alma davranışından kaçındığı ifade edilebilir. Nitekim Keskin (2017) din değiştirenleri odak alan çalışmasında, Katolik azınlıkların dışarıdan gelenlere karşı kapalılık refleksi gösterdiği ve din değiştirmek isteyen birey ya da grupların yıllar süren bir güven sürecine tabi tutulduğu sonucunu paylaşmıştır. Genel itibarıyla İslam dini ya da diğer dinsel fraksiyonlardan birinden Hıristiyanlığa geçmiş bireylerin ağırlıkta olduğu Türkiye Protestanları ise, yayılmacılığı seven bir mizaçtır. Bu durum, kanal örgütlenmesindeki Türk Hıristiyanların demografik özellikleri ve yayın hedeflerinin dolaylı olarak hangi kimleri kapsadığı hakkında bir şerh olarak belirtilmelidir.

Kanalın müesses mevcudiyetinin kimliklendirilmesi açısından önemli bir bilgi kümesi oluşturan künye bilgileri, medyatik örgütlenmenin Türk kimliğini içine alan kolonlar üzerinde sağlamlaştırıldığını söylemektedir. Kanalın künye bilgilerindeki içerikler (www.sat7turk/künye), aşağıdaki Tablo’da sistemli bir şekilde verilmektedir.

Tablo. SAT-7 Türk Kanalının Künye Bilgileri

| | |
|--------------------------|---------------|
| Yayın ortamı/Lisans tipi | Uydu/U-TV |
| Yayın Türü | Genel |
| Sorumlu Müdür | Can Fırat |
| İzleyici Temsilcisi | Cüneyt Arıkan |
| Yayın Dili | Türkçe |
| Yayın Aktörleri | Türk |

SAT-7 Türk kanalının künyesi, yapılanmanın Türkiye Cumhuriyeti uyruklu vatandaşlar tarafından yönetildiğini göstermektedir. Lisanslı bir uydu kanalı olarak faaliyet gösteren SAT-7 Türk, yayın dilinde de işaret edildiği üzere Türkçe konuşan kitlelere hitap etmektedir. Hatta

³ Kanalda program hazırlayıp sunan kişilerin ağırlıklı olarak Pastör ünvanlı cemaat önderlerinden oluştuğu görülmektedir. Çoban olarak Türkçeleştirilen Pastör makamı, ‘Peder’ ve ‘Papaz’ makamlarının Protestan kiliselerindeki yakın karşılığıdır.

Türk kimliği, Hıristiyanlık ile birlikte en fazla telaffuz edilen kimlik türüdür. Örneğin; kanalda yayınlanan Lezzetli Sohbetler isimli kadın programının yazılı tanıtım jeneriğinde ‘*Kadına dair konulara değinerek [...] Türk kadınlarının sesi oluyor*’ ibaresi kullanılarak, menzildeki kitleye genişleme özellikleri kazandırılmıştır. Nitekim kanalın enformatik tanıtımlarında, üst kademe verilen Hıristiyanlık göstergelerinin dışındaki içeriklerde doğrudan ifadeleştirme yerine çağrışımlara başvurulmaktadır.

Künye bilgisinin Türk kimliği ile kurulan işlevsel bağların yanı sıra, yayın hizmetlerini düzenleyen resmi kuruluşlarla da ilişkisi vardır. Radyo ve Televizyon Üst Kurulu’nun denetim mekanizmalarının etkin bir ayağını oluşturan izleyici temsilciliği, kanalın örgütsel şemasında özellikle belirtilmiş ve içeriklere ‘resmi’ bir hüviyet giydirmiştir. İzleyici temsilciliğinin, egemen kimlikle sürtüşmelerden kaçınmayı tercih eden yönetici aklın, kurallara riayet gösterildiği mesajını iletmek için geliştirdiği bir taktik olma ihtimali de göz önünde tutulmalıdır.

Kanalın künye bilgisinde, yayın içeriklerinin tematik çerçevesine karşılık olarak yazılan ‘genel’ ifadesi, içeriklerin yalnızca dini bağlar ya da ritüeller üreten ‘kelam’ paylaşımlarıyla sınırlandırılmadığının bir işaretidir. SAT-7 Türk kanalı, tıpkı yaygın ana damar televizyon kanallarının, bir diğer deyişle egemenin ‘Dev Aynası’nın yaptığını yaparak, çok katmanlı bir temsil projesini yürütmektedir. Dinin doğrudan doğruya irdelendiği tematik bir kanal olmadığı görülen SAT-7 Türk, popüler yayıncılıkta ilgi gören formatların uyarlamalarını izleyicilerine göstermektedir. Kanalın program stokları (www.sat7turk.com/programlar) ya da yayın akışında (www.sat7turk.com/yayin-akisi) bir listesi sunulan format içerikleri, ekranda olup bitenleri haritalamaya yardımcı olmakla birlikte yayınlananların belgisini de gözle görülür bir şekilde tanımlamaktadır. Aşağıdaki kategorilerde, SAT-7 Türk’ün yayın haritasını içeren bir sınıflama söz konusudur.

- **Meslek:** Benim Mesleğim
- **Kadın/Yemek/Ev:** Kadınca, Lezzetli Sohbetler, Bir Mutfak Bir Hikaye
- **Din:** Mesih’le 180 Derece, Umut Dolu Sözler, Dua’nın Gücü, Anadolu’nun Vaizleri, Günlük Yolculuğumuz, Kutsal Kitaptan Okumalar, Kusursuz Plan, Çağrı mı? Meslek mi?, Yol, Kökler, Harikalar Tanrısı, Rable Görüş, Perdenin Arkası, Sözün Özü, Emmaus Yolunda, Sana Doğrusunu Söyleyeyim, Tanrı Halkına Mektuplar...
- **Bilim/Sosyal Medya:** Popüler Fikir, Maddelerin İç Dünyası...
- **Sanat:** Suya Çizgiler
- **Etnik:** Bir Asur Hikayesi: Süryaniler
- **Sağlık:** Doktor Var
- **Çocuk:** SAT-7 Türk Çocuk
- **Sosyal Sorumluluk.** Engelsiz Yaşam
- **Tarih:** Tarihin Dip Notları, Tarihte Bugün...
- **Kültür/Yaşam:** Hoş Sohbet, Anais Tanyer ile Hayata Dair...
- **Belgesel:** Keşif Hindistan, Bakhita: Afrikalı Hazine, Penguenler 3-2-1.

Yukarıdaki sınıflandırmada, yayın akışında yer alan programların tamamı ismen yer almamakta, benzer programlardan bazılarında temsilen yer verilmektedir. Program kategorileri, SAT-7 Türk ekranında sunulan temsillerin popüler televizyon kanalları ile benzerlikler taşıdığını söylemek mümkündür. Kanal bu yönüyle dar bir dinsel üretim yerine, tüm yaşamın ve kimliklerin Hıristiyanlık dolayımında yeniden tanımlandığı geniş bir üretim yelpazesi sunmaktadır. Program içeriklerinin manivelası olan dinsel tanımlayıcıların, dini formatlarla

sınırlı kalmadan tüm yaşam temsillerine sirayet etmesi, egemen temsiliyet anlayışının kanalın yayın politikalarında da kendini tekrarladığı ve egemenvari bir tutumu yönlendirdiği sonucunu, tartışmanın ön saflarına çekmektedir.

Kanalın yayın süresi ve alanının önemli bir bölümünü kaplayan dini programlar, gösterilmekte olan diğer alt kimlik temsillerinin içeriğini doldurması beklenen anlamların üretildiği ayrıcalıklı alanlardır. Bu alanlarda ifade edilen doğrusal dini değerler, yaşam ve kimlik temsillerinde tipleştirici örnekler eşliğinde tedavüle sokulmaktadır. Nitekim dini programların kendi içinde çoklu fraksiyonlara ayrılarak kalabalık bir çeşitliliğe neden olması, dini görseller ve söylem kalıplarının taşıdığı anlamların temas ettiği toplumsal reseptörlerin ve kanalların niceliğini yükseltmektedir. Dini programlar içerisinde, kutsal söz paylaşımları, dini öğretiler ve tekno-ibadet gibi çok sayıda ritüel üretilirken, Mesih’le 180 Derece adlı programın, din değiştiren temasıyla diğerlerinden ayrıldığı ve dönüşüm sürecini stilleştiren sunumlarla cazip hale bürüdüğü ifade edilebilir.

Yayın haritasının kapsadığı program türlerine ek olarak, kanalda zaman zaman mini dizilere ve haber kuşaklarına da yer verildiği saptanmıştır. Egemen bir ana damar televizyonu gibi hayata dair ‘her şeyi’ kapsamına katarak hareket eden kanalın, kutsallaştırdığı Hıristiyan kimliğinin periferisinde bir egemenlik kurma çabasında olduğu hissedilmekte ve ilerleyen çözümleme başlıklarında bu manevra irdelenmektedir.

Televizyonu Kutsallaştırmak: Göklerin Egemenliği’nden Ekranların Egemenliğine

Tövbe edin! Çünkü Göklerin Egemenliği Yaklaştı.

Matta İncili 4/17

Kimlikler arasında tarihsel bir savaşım olarak süregelen egemenlik mücadelesi, Hıristiyanlık inancının beslendiği ‘Mesih’ kavrayışı ve Musevilikle rabitasında sunulan egemenlik fikri ile benzeştir. Kökenleri Musevilğin vaat edilen egemen kralına, yani Mesih beklentisine uzanan Hıristiyanlığın amentüsü, ‘Göklerin Egemenliği’ inanışına sabitlenmektedir. Tanrının Krallığı ve Göklerin Egemenliği gibi söylemlerle dine dayalı bir dünya düzeni kurmayı hedefleyen Hıristiyanlık tarihinin, haçlı seferleri, misyonerlik faaliyetleri, Papalık etkisi ve devletlerarası erk sürtüşmeleri gibi bazı olaylara sebep olduğu aşıkardır. Bu nedenden ötürü, Türkiye’deki egemenlik halkasının edilgen kesişim noktalarında yer alan Hıristiyan kimliğinin, televizyonun fonksiyonlar setini kutsal bir amaca hizmet etmek üzere dönüştürdüğü önermesi geçerlik kazanmaktadır. Geleneksel uzamdan farklı olarak kontrol edilebilir bir alan sunan özerk ekran aracılığıyla, Hıristiyanlığın egemen olduğu, kutsallaştırılan bir yaşamsal döngü yaratılmaktadır.

Hıristiyanlığı özümseyen grup söylemlerinde yüceltilen, sofistike edilen ve tanrısal kusursuzlukla eşleşen dini anlamlar, bireyleri seçkin olarak tanımladığı gibi televizyona da imaj ve kutsallık değerleri aktarır. SAT-7 Türk yayınlarındaki ‘kutsallaştırılan’ temsil içerikleri, televizyonla kurulan ilişkileri de din sathına dahil etmektedir. Dini duygulanım, özdeşleşim ve doyum hatlarının birleştiği bir cepheye devşirilen televizyon, Hıristiyan izleyicinin bilişselinde dinsel bir obje olarak ya da çok daha fazlasıyla mevkileşmektedir. Mümtaz bir toplumsal alan

olarak televizyon ekranında kurulan egemenlik, Hıristiyan izleyicilerin televizyonla daha sıkı ve duygusal bağlar kurmasının da aracıdır. Gündelik hayatta bir egemenlik biçimi olarak ifade edilmesi mümkün olmayan Hıristiyanlık ağırları, televizyon aracılı bir etkileşim ve empati sistemiyle örülmektedir. Hıristiyanlar nezdinde, kutsal televizyon ekranı dışındaki tüm yayınlar profan nitelikleriyle ve sıradanlıkla anlamlandırılabilir.

SAT-7 Türk ekranlarındaki tüm yaşam öyküleri, realite programlar, haberler, belgeseller ve kimlik temsilleri dini bir armoni içermektedir. Dinin sinik bir güç olarak orkestra ettiği sosyallikler bütünü sunan kanal, muhtevasındaki tüm bileşenlere dini şahsiyetler yüklemektedir. Dini program kategorisindeki içerikler ile birlikte tüm kategorilerdeki yayınların çoğu, dua ritüeli ile başlayıp sonlanmakta; dini kodlar program temaları ve kimlik performanslarının tamamına yedirilmektedir. Örneğin; SAT-7 Türk Çocuk temasındaki içeriklerin din eğitimi de içine alan çok yönlü fonksiyonları vardır. Programlardaki karakterler ve olay örgüsü tamamıyla Hıristiyan inancıyla bağıntılıdır. Temaların tanıtım yazısında, *'El işi bölümü ile çocukların becerileri gelişirken yemek bölümü ile eğlenceli yemekler hazırlanarak çocuklar için cazip yiyecekler yapılıyor. Ayrıca çocuklara yeni ilahiler öğretiyor'* ifadesi (www.sat7turk.com/cocuk) dikkat çekicidir. Çünkü çocuk programları, evrensel değerler yerine Hıristiyanlık değerleriyle planlanan çeşitli eğitim etaplarını yansıtmaktadır.

Programlardaki olgusal dünyanın gösterenlerini teşkil eden nesnelere ile kurulan ilişkiler dahi dinsel tınılar ve totemleştirme eğilimleri ile düzenlenmektedir. Dini sembollerle donatılan mekan kurgularında cereyan eden olaylar, Hıristiyanlığın simgesel kodlarıyla birbirlerine bağlanan deneyimler zincirini çevrelemektedir. Seküler bir yaşamın mümkün olmadığı bu dünya tasvirinde, yemeğin anlamına kadar çökelen dini atıflar söz konusudur. Kimliğin profan ile ilişkisi, içeriklere yayılan teolojik setlerle tamponlanmakta ve Hıristiyanlığı her hücre ile içeren ve kavrayan bir kompozisyon yaratılmaktadır. Ekrandaki olayları kompozite eden dini düşünce, anlamların ilintili olduğu kimlik katmanlarını da kendine bağlamaktadır. Bu nedenle SAT-7 Türk televizyonunun hakikat anlatısında Hıristiyanlıkla bağdaşmayan bir gerçekliğe yer verilmez.

SAT-7 Türk televizyonunda Hıristiyanlığı içermeyen ya da bir yerinden ilişkilendirilemeyen gerçeklikler, nadir örnekler haricinde 'egemen dünyanın' kenarlıklarından içeri giremez. Ana damar eğilimin en gözde örneklerinden biri sayılan bu yaklaşım, ideal ve aseptik kimliği kurmanın şartları arasında gösterilir. Nitekim, araştırma süresince yapılan geniş çaplı izlemelerde, Hıristiyan birey, grup ya da toplumların 'zararlı' sayılacak hiçbir temsiline rastlanmamıştır. SAT-7 Türk hakikatler sisteminde gösterilen Hıristiyan dünyası, iyiliğin, kutsallığın ve sosyal sorumluluğun merkezi iken, kötü durumlarda yalnızca mağduriyet kalıplarına sığdırılmaktadır. Sözelimi, Engelleri Aşanlar programında 'sosyal sorumluluk' sahibi bir olumsal kimlik görülürken, Irak ya da Afganistan'da zor koşullarda yaşayan Hıristiyanlara gönderme yapıldığında mağdur bir kimlik göze çarpar.

'Biz' kimliğinin kurumlandığı bu yaygın temsilleştirme pratiği, kanalın 'Dev Aynacığı'ndaki egemenlik inşasına dair somut delillerden biridir. Temsilin ulusal kapsamının dışında kalan diğer ülkeler, Hıristiyan ağırlıklı nüfuslarından dolayı gündeme alınırken, Müslüman ağırlıklı nüfus barındıran ülkeler ise Hıristiyanlarla ilişkisi kadarıyla gündemden yer kapabilmektedir. Üstelik bu ilişkiler genellikle tahakküm yapılarına işaret etmektedir.

Hıristiyan Ön Adlı Kimlik Temsilleri

Göklerin Egemenliğı'nin sırlarını bilme ayrıcalığı

size verildi, ama onlara verilmedi.

Matta İncili 13

Dinler, müntesipleri ve onları yaşamları arasındaki eş görünümün somut ve soyut anlamlarını üretmek bir bütünlük formu olabilirken, aynı zamanda 'bağılı inananlar' ile 'bağılı inananmayanlar' ya da 'bağısız inananmayanlar' gibi ikilikler yaratması bakımından ayrıştırıcı bir güç de olabilmektedir. Nihayetinde her dinin inananlarının, diğerlerine kıyasla bariz bir 'seçkinlik' dürtüsüyle hareket ettikleri kuşkusuzdur. Ancak İbrahimi dinler kategorisinde yer alan Hıristiyanlıktaki ileri seçkinlik söylemleri, topluluk hislerini yönlendiren göksel bir duyudur. Tanrısal 'çağırılma' ve 'çağrıya yanıt verme' ilişkisinde kurulan seçkinlik duyguları, 'Tanrı'nın Çocukları' (Galatyalılara Mektup: 3/26; Matta: 5/9) olabilmek unvanına yürüyen bir istikamette toplanmaktadır. Bu nedenle kanaldaki Hıristiyan üst kimliği, 'Biz' zamiriyle gönderme yapılan ve topluluk üyelerince paylaşılan seçkinlik ağlarına hitap etmektedir. Bilinen tekil ve çoğul kimlik türleri; ulus, etnisite ve kültür menşei kimlikler, Hıristiyan ön adı ile yüceltilen bağılı tanımlayıcılarıdır.

Kanalda temsili gerçekleşen Hıristiyan kimliği, önceki başlıklarda da tartışıldığı üzere Protestan kimliği ile yakınsanmaktadır. Hıristiyan kolektif kimliğinin Protestanlığı yüklüce içermesi, mezhep mümessillerinin sofistike dini öğretiler aracılığıyla kendilerini ve kendileri aracılığıyla dinlerini ulaştırdıkları mübadeleyi anlamlı kılmaktadır. Bu mübadele, Biz seçkinliğinin de kendi içinde çeşitli kademeler üretmek Protestan Hıristiyanları diğer mezheplerden Hıristiyanların üstünde konumlandırıldığı habercisidir. Ancak bu geçirgen sınıf özellikleri, Hıristiyanlığın mezhepsel dizaynına vakıf olmayan 'yabancı' izleyicilerin yüzeysel izleme edimleri ile fark edebilecekleri kadar keskin davranışlar sergilemez.

SAT-7 Türk kanalında Hıristiyan üst kimliğine bağılı, kadın, erkek, sanatçı, edebiyatçı, sağlıkçı, hasta, suçlu, işsiz, aile, çocuk, dindar v.s. kategorilerine doğru yayılım gösteren bir yayın sistematığı söz konusudur. Programlardaki söylem içeriklerinde de Hıristiyanlığa doğru akan kodlar tekrarlanmaktadır. Bu söylemler şöyle örneklendirilebilir;

[Y]apmamız gereken ilk şey; kimliğimizi hatırlamak. Kimliğimizi kaybetmeden, hatırlayarak ve hatırlatarak yaşamalıyız. Tanrının çocukları, oğulları ve kızlarıyız [...] (*Lezzetli Sohbetler Programından*)

Alt kimliklerin tamamı, Hıristiyanlıkla ilişkilendirilen içerik üretimleri vasıtasıyla uyarlanmakta, biçimlendirilmekte ve yeniden yapılandırılmaktadır. Örneğin kadınlık ve erkeklik tikel performanslarının katıldığı aile kolektif performansları; bağılı kimlik kategorileri olarak Hıristiyan kimliğinin ön yüzünde tanımlanmaktadır. Kadının medyatik temsiliyetindeki egemen kodları irdeleyen Kır'a göre (2017: 446-448), medyanın toplumsal cinsiyete yaklaşımındaki heteronormatif yerleşimin ataerki kurumsal rollerle biçimlendiğini ve bu biçimlenişin geleneksel dindarlıkla ilişkili olduğunu ifade etmek mümkündür. Bu tanımlayış, dinin dominant kurumsallık davranışları sergilediği tüm sosyal yapılarda olduğu gibi din adamlarını/Vaizleri/Pastörleri sınıfsal ayrımların üst mertebelerinde ele almayı

gerektirmektedir. Bunun yanı sıra, kanalın ‘geleneksel ünlüler’ kullanarak imaj ürettiği içerikler de pek az sayılmaz. Pekcan Türkeş ve Melih Ekener gibi televizyon ünlüleri, egemen kültürden elde ettikleri imaj stoklarını, kanaldaki temsiliyetin izahında kullanmaktadır.

Öteki'nin Çoğulluğu

Hıristiyanlığın politik örgütlenmelerle kurduğu ilişkilerinin pratik kimlik düzleminde bazı farklılaştırıcı sonuçları olagelmıştır. Örneğin Ortodoks mezhebinin, tek ve ekümenik kilise öğretisinden, ülkelerce kutsanan ve devlet eliyle biçimlenen kilise kozmolojisine geçişle birlikte politik tanımlar edindiği görülmektedir. Fener Rum Patrikhanesi'ne alternatif olarak kurulan bağımsız Rus ve Ukrayna Patriklikleri ya da Katolik mezhebinden öykünen İngiliz Anglikan Kiliseleri, Hıristiyanların ötekilerinin önemli ölçüde politik tavırla belirlendiğine işarettir. Ancak SAT-7 Türk ekranlarında, Hıristiyan kimliğinin ötekisi olarak konumlandırılan esas kategori Türk Müslümanlar yerine, Hıristiyan olmayan çoğulluğudur. Üstelik bu çoğulluk, daha güçlü bir bölünme ve ayrışma duygusunun temellenmesini hızlandırmaktadır. Kanaldaki konsept içerikleri ve içeriklerin hareket özellikleri kazandığı akışkan söylemler, Biz ve Biz'den olmayan ayrımını keskin tanımlara bırakırken Biz'den olmayanın da en az Biz kadar ‘zamir’ içerdiği ve tam anlamıyla kestirilemediği bir vaka söz konusudur. Türk kimliğini düşman imge yerine öz-imge kabul eden ve sırtını bu kimliğin seçkinliğine dayayan yayın anlayışı, Müslüman kimliği ile kurduğu temaslarda ise kendini frenlemekte ve doğrudan dile getirmemektedir.

Program içeriklerinde dillendirilmekten kaçınılan Müslüman ötekiliği, çoğul kalıplara yayılarak keskinlikten kurtarılmaktadır. Bununla birlikte, ötekiliğe yönelik ifade kalıpları ‘üstü kapalı’ bir ayrım ve ima içermektedir. Programlarda, ‘Bizi diğerlerinden ayıran yalnızca Mesih'e olan imanımızdır!’ ya da ‘Hıristiyan olmak ölümden dirilmek demektir’ ifadeleri, potansiyel olarak Hıristiyanların diğerleri karşısındaki üstünlüğüne ve diğerlerinin ‘ölümden’ dirilemediklerine gönderme yapmaktadır.

Televizyon kanalı dışında bir haber ajansı mantığıyla da hareket eden örgütlenmenin SAT-7 Türk Haber isimli internet sitesine iliştilen ‘Hıristiyanlardan Hıristiyanlara Haberler’ mottosu, bu minvalde konuşanların kim oldukları, ne hakkında konuştukları ve kimlere konuşulduğu sorularına yanıt verir. Türk Hıristiyanların öz-televizyonları vasıtasıyla neleri konuşabildiğinin çerçevesi, kanalın kendisi ‘hakkında’ bilgi verdiği tanıtım yazısında da net olarak görülmektedir.

SAT-7 TÜRK, yayın yaptığı bölgelerde yaşayan Hıristiyan nüfusun inançları hakkında bilgilendirilmesi, ortak bir dil ve anlayışla kendilerini ifade edebilmesi hedefiyle faaliyet yürütür. Belirli bir mezhebin değil tüm Hıristiyan mezheplerinin görüşlerini yansıtan bir yayın anlayışına sahiptir. SAT-7 TÜRK, herhangi bir dini, Hıristiyan mezhebini ya da geleneğini eleştiren programlara asla yer vermez. SAT-7 TÜRK diğer görüşlere saygı duymaksızın belli bir teolojik fikri destekleyen programlar yayınlamaz ve birbirinden farklı teolojik görüşlerin hiçbirinin küçümsenmemesini teminat altına almaya büyük özen gösterir. SAT-7 TÜRK, siyaset konusunda tamamen yorumuzdur. (www.sat7turk.com/hakkımızda).

Tanıtım yazısı, muhataplarına öncelikle bir dilin varlığını ve öz-temsilin faaliyet alanını aktarmaktadır. İkinci önemli vurgu, Hıristiyanlık inancını birleştiren bir söylem ile birlikte diğer dinlere karşı mesafeli ve ‘eleştiriden kaçınan’ tutumdur. Bu ifade, kanaldaki temsilin tek taraflı dengeleme ve yatıştırma işlevi gördüğünü ve kimlikler arasında doğması muhtemel

marazlar ve sürtünmelerden imtina edildiğini göstermektedir. Özetle, kanalın kendisi hakkında konuşurken, sistemin ‘hassas karnına’ dokunmadığı, ‘egemen’ olanı kuşkulandırmadığı ve sarkastik olmayan bir dil kullandığı açıktır. Bu dil sınırlandırması, tanıtım yazısının müteakip ifadelerinde, teolojik fikirlere saygı ve mukayeselerde dengeli yaklaşım konularında teminat sunar. Ne hakkında konuşulacağı hakkında bir izlek yaratılırken, ne hakkında ‘susulacağı’ da açıkça not düşülmüştür. SAT-7 Türk siyaset hakkında konuşmayacaktır. İfadeler bütününde teolojik fikirler ve siyasetten kastın, örtük bir şekilde İslamiyet ve Türkiye siyasi rejimine bir gönderme olarak algılanması olasıdır. Azınlıkların kendileri hakkında konuşurken, Hıristiyan muhayyilesi ile ilgilendiğini ve diğerlerine kendini anlatmaktan görece el çektiğini ifade etmek mümkündür. Kanalın mesul olduğu tüm tanımsal ifadeleri, egemenin de okuması içindir ve egemene karşı ‘zararsız/tehdit içermeyen’ bir şeylerin olup bittiğini anlatmaya çabalamaktadır. Ancak yeri geldiğinde, Hıristiyan ve Müslüman kimliği arasında saf tutmak gerektiğinde, tarafgirliğin rengi net olarak belirtilmektedir. Örneğin, Open Doors isimli Amerikan İnanç Özgürlüğü Kuruluşu’nun yayımladığı Hıristiyanlar için en tehlikeli 50 ülke raporunu konu alan bir yayında 26. sırada gösterilen Türkiye, kamuoyunda Rahip Brunson Davası olarak bilinen sürece ilişkin görseller eşliğinde olumsuzlanarak sunulmuştur⁴. Haberin detaylarında siyasi atıflar olması, potansiyel dilin etkin bir göstergesidir.

SONUÇ

Azınlıkların mevzubahis oldukları haklar, sorunlar ya da tahakküm tartışmaları, muktedir olanın kendini apaçık belli ettiği bir karşılaşma anında şekillenir. Azınlıklar konusunda konuşanların ekseriyetle azınlık mensubiyetinden yoksun oluşu, azınlık olarak yaşamının gölgede kalan kısımlarını akla getirmektedir. Temsiliyeti kuran enformasyon ve anlam mübadelesinin azınlıklara ilişkin aksiyonları bir çerçeveye oturtulacağı vakit, mevkilerin ve etkileşme üsluplarının ehemmiyeti de hesaplanmalıdır. Bu metinde televizyonun mükellef olduğu fonksiyonel anlam, azınlık ve çoğunluk arasındaki tanınma aksını kuran etkin bir mevki ve empati ağı yaratmasından çıkagelmektedir.

Medya aracılı iletişim düzeninin tele/uzak yönleri, mevki odaklı konuşmaların havzasını çoğul hale getirmektedir. Bu durumda televizyonu mutlak bir konuşma ve kendini gösterme aracı olarak kullanmanın olanakları dışında, yerleşme ve örgütlenme mevkileri üretmek için de kullanmanın zorunluluğu ortaya çıkmaktadır. SAT-7 Türk kanalında jeneriği verilen Hıristiyan yerleşikliğinin ve iletişimsel eylemliliğin diasporik tarafları, taammüden kurulan bir anlatım stratejisi ile yakın ilişkidir.

Ulusaşırı yerleşikliği ve vatansızlaşmaya bağlı uzamsal örgütlenmeleri tarif eden diasporik oluşumlar, kitle iletişiminin gezginleştirdiği enformasyona bağlı duran mekanları ve örgütlenmeleri de yeterince kapsamaktadır. Azınlıklar için her iki durumda da tecrübe edilmesi muhtemel yerinden olma, sürülme ve yurtsuzlaşma hissi, medyatik yerleşimciliği ve iletişim faaliyetlerini güçlü birer opsiyon olarak sunmaktadır. SAT-7 Türk ekranı bu bağlamda, ana yurdunda örgütlenen (diaspora olmayan) Türk Hıristiyanların televizyon ekranında inşa ettikleri diasporik bir yapıdır. ‘Dev Aynacıği’ eğretilmesi kullanılarak temsil operasyonlarına kavramsal bir yön kazandırılan kanalın, diasporik suretler taşıdığı ifade edilmelidir. Bu metinde, çeşitli diasporaların doğrudan yayın organı olan diaspora televizyonlarından farklı düşünülen televizyon diasporaları, ekranların bizatihi mevkileştiği ve organik olanı kopararak böldüğü uzamlardır. Aslında koparılarak yeniden yorumlanan ve esnetilerek müdahale edilen yaşam gerçeklikleri, televizyon diasporalarının, Dev Aynası sistemindeki yerini belli

⁴ İlgili yayın için bkz; <https://www.youtube.com/watch?v=slncWcP3QE4>

etmektedir. Metinde çözümlenen içerikler; diasporik ekranın, Hıristiyan kimliğini ululaştırmak ve büyüklüğünü tanıtlamak için eğilip bükülen bir yansıtmacı taktikle doldurulduğunu göstermektedir.

Politik tavrını ‘politik olmayan’ göstergelerle inşa eden televizyon diasporasının Hıristiyanları, mevcut seçkinlerle kurdukları ilişkilerini iktidarlaşma aygıtlarının tüm görünümüleriyle birlikte düşünmektedir. Dev Aynacığı’nın akışkan ekranında birbiri içine karışan sembolik anlamlar, seyredilmekte olanı bir yabancından çok, biz’den biri gibi göstermektedir. Toplumsal hafızadaki Hıristiyan imajı, Türk Hıristiyan şemsiyesi altında yeniden anlamlandırılmakta ve temsilin uçları esnek bırakılmaktadır. Özetle, televizyon diasporasının Linda’sı, toplumun ‘Linda’ isminden beklediği performansların zıttı yönde, ‘Ayşe’ gibi davranmakta ve yakınlaşmacı bir girişimde bulunmaktadır. Toplumsal genelin uzağında durduğu Hıristiyanlık, hem Hıristiyan izleyici hem de diğer kimliklerden izleyicilerin de gözleri önünde Türkleştirilmektedir.

SAT-7 Türk ekranındaki içerik tahlili de benzer bir başkalaşmanın ilk adımlarına dikkat çekmektedir. Yaşamın her unsurunu tematik bandına çekerek kapsamlı anlatılar üreten kanal, dindarlığın ya da eğitsel pratiğin çok daha fazlasını içermektedir. Hıristiyanlıkla birlikte tüm kültürlerle hitap eden ve seküler formasyonları bile dolaylayan kanalın, birbirine eklediği kültürlerin bir sentezini yaratma çabasında olduğu da ifade edilebilir. Kanal içerikleri, pek tabii kesinleşmiş kabuller ve eşitleme etkisi yaratamaz. Ancak geleneksel kodların çoğunluk tarafından sorgulanmasını, birlikte olmaya karşı müsamahayı ve bir sonraki imtiyaz için ön kabulleri elde etmeye yardımcı olabilir. Hıristiyan izleyicilerde ise, kimliğe duyulan aidiyeti kuvvetlendirerek ve cemaat üyelerini cesaretlendirerek bir mukavemet etkisi ve seçkinlik algısı yaratabilir. Anlamların diğeri yönünde ve birbirleri içinde sürekli aktığı Dev Aynacığı olarak SAT-7 Türk ekranı, tarihsel çatışmaya neden olan farklılıkları, benzerliklerden yola çıkarak eritmektedir.

KAYNAKÇA

- Adanır, O (2014) Sinemada Gerçeklik ve Düşsellik, Hakikat ve Yalan, Dokuz Eylül Üniversitesi Felsefe Sempozyumları ‘Sanatın Halleri’. (http://web.deu.edu.tr/felsefe/wp-content/uploads/2014/05/Oguz.Adanir_Sanat.Felsefesi.pdf) adresinden ulaşıldı. (Erişim Tarihi: 11.11.2019).
- Benjamin, W. (2000). *Pasajlar*, Ahmet Cemal (Çev), İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Council of European Campaign (2018). Media and Diversity: The Next Step to Promote Minority Access to Media. https://www.coe.int/t/dg4/anti-discrimination-campaign/ressources/Training_toolbox/Media_Diversity_next_steps_en.pdf adresinden ulaşıldı. Erişim Tarihi: 06.01.2019.
- Deleuze, G. & Guattari, F. (2011). *Kafka: Minör Edebiyatı İçin*. Özgür Uçtan ve Işık Ergüden (Çev.). 2. Basım. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Ellis, J. ve Coward, R. (1985). *Dil ve Maddecilik*, Esen Tarım (Çev). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Fiske, J. (1996). *İletişim Çalışmalarına Giriş*, Süleyman İrvan (Çev), Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Hall, S. (2017). *Temsil: Kültürel Temsiller ve Anlamlandırma Uygulamaları*. İdil Dündar (Çev.). İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- <http://www.sat7turk.com/yayin-akisi/> adresinden ulaşıldı. Erişim Tarihi: 06.02.2019.
- <http://www.sat7turk.com/hakkimizda/> adresinden ulaşıldı. Erişim Tarihi: 04.02.2019.
- <http://www.sat7turk.com/programlar> adresinden ulaşıldı. Erişim Tarihi: 17.01.2019.
- <https://incil.info/kitap/Matta> adresinden ulaşıldı. Erişim Tarihi: 16.01.2019.
- <http://www.sat7turk.com/programlar/cocuk/> adresinden ulaşıldı. Erişim Tarihi: 20.01.2019.
- <http://www.sat7turk.com/videolar/> adresinden ulaşıldı. Erişim Tarihi: 17.01.2019.
- <http://www.sat7turk.com/kunye/> adresinden ulaşıldı. Erişim Tarihi: 16.01.2019.
- <http://www.sat7turk.com/programlar/engelleri-asanlar/> adresinden ulaşıldı. Erişim Tarihi: 16.01.2019.
- Karaduman, S (2010) Modernizmden Postmodernizme Kimliğin Yapısal Dönüşümü. *Journal of Yaşar University*, 17 (5), 2886-2899.
- Kır, S. (2017). Medya ve Kadının Temsili. *Sosyal ve Beşeri Bilimler Araştırmaları*, 1(2017), 445-452.

- Oran, B. (2010). *Azınlıklar*. <https://baskinoran.com/makale/Azinliklar-BaskinOran-IstAnsiklopedisi.pdf> adresinden ulaşıldı. Erişim Tarihi: 29.12.2018.
- Özdemir, M. (2011). Nitel Veri Analizi: Sosyal Bilimlerde Yöntembilim Sorunsalı Üzerine Bir Çalışma. *Eskişehir Osman Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 11(1), 323-343.
- Ryan M. ve Kellner D. (1997). *Politik Kamera*. Elif Özsayar (Çev). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sreberny, A. (2000). Media and Diasporic Consciousness: An Exploring among Iranian and London. *Ethnic Minorities and The Media: Changing Cultural Boundaries* (in). Ed. Simon Cottle. Buckingham-Philadelphia: Open University Press.
- Tomlinson, J. (1999). *Kültürel Emperyalizm*. Emrehan Zeybekoğlu (Çev). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- van Dijk, T. (2001). Critical discourse analysis. (Ed. D. Schiffrin, D. Tannen&H. E. Hamilton). *The Handbook of Discourse Analysis*. Oxford: Blackwell Publishing. Pp. 352-371.
- Yurdigül, Y. (2011). Kurgusal Gerçeklik Bağlamında Haber ve Gerçeklik İlişkisi. *Atatürk İletişim Dergisi*, 1, 13-24.
- Žižek, S. (2011). *Bir idea olarak komünizm*. Ahmet Ergenç & Ebru Kılıç (Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Öğr. Gör. İsmail BİRLİK

Bayburt Üniversitesi Teknik Bilimler MYO Fotoğrafçılık ve Kameramanlık Pr.
ismailbirlik@bayburt.edu.tr

Kıvanç ŐEN

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Doktorant,

kivancsen1@gmail.com ORCID: 0000-0003-2983-2495

BİR SANAT NESNESİ OLARAK TARAMALI ELEKTRON MİKROGRAFLERİ

ÖZET

19. yy.'ın ilk çeyreğinde artan bilimsel ve teknolojik gelişmeler insanın içinde bulunduğu durumu yansıtabilmek için kullandığı ifade biçimlerinde farklı bakış açıları geliştirmesini sağladı. Özellikle ikinci dünya savaşı sonrasında hızlı bir değişime giren dünya halkları içinde buldukları kaotik durumu, geliştirdikleri düşünce akımları ve teknik gelişmelerle aşmayı başardılar. Sanatçılar içinde buldukları kaotik durumu fikir ve sanat eserlerine dönüştürmek için fotoğraf ve türevlerine yöneldiler, fırça yerini elektronlara ve fotonlara bıraktı. Görece uygulanması daha basit görülerek dışlatılmak istense de sanatçıların dehaları ile birlikte yüz yıl gibi bir süreçte vazgeçilmez birer sanat nesnelere dönüştüler.

1839 yılı itibarı ile bahsedilmeye başlayan fotoğraf onu takip eden yıllarda geliştirilen yeni görüntüleme teknikleri ile hem bilim hem de sanat dünyasına kapılar açmış oldu. X ışınlarının keşfi ardından elektron ışınlarının karakterize edilebilmesi çıplak gözle görülemeyecek kadar küçük olan nesnelere bu yöntemler ile ortaya çıkarılabilmesini sağladı. Hayranlık uyandıracak derecede şekil, renk ve dokuların ortaya konulması sanatçıların ilgisini bu yapılar üzerinden ifade biçimleri oluşturmasına itmiştir. Estetikte yeni arayışlara giren Tyurina sanat pratiklerini elektron mikroskopları üzerine yoğunlaştırmıştır. Suyun doğası üzerinde elektron mikroskopik tanımlamalarda bulunarak yaptığı çalışmanın bilimsel birer üretim olmasından ziyade bilimsel elektron mikroskopiye estetik bir yaklaşım getirmiştir.

Bu makalede elektron mikroskopi kavramının tarihsel gelişim süreci ve bu alanda yapılan uygulamalar araştırılmıştır. İlk mikroskobun gelişimi yapılan mikroskoplar tanımlanmış daha sonra fotoğrafın icadı ile fotomikroskopinin üzerine yapılan çalışmalar değerlendirilmiştir.

Anahtar kelimeler: Elektron Mikroskopi, Fotoğraf, Sanat, SEM,

SCANNING ELECTRON MICROGRAPHIES AS AN ART OBJECT

Abstract

In this study, which thinks of the personal records as an organic part of public sculpture, add-on, equipping and graphical elements, it is aimed that sculptures in the public sphere contribute to identity problems and innovative thinking in the application areas of graphic design. In this respect, the research tries to measure how the use of personal records in public sculptures should be evaluated in terms of graphic design. The study population consists of public sculptures in the Çankaya district of Ankara. In order to represent the universe and contribute to research purposes, 53 sculptures determined according to purposeful sampling criteria, which are among the unlikely sampling types, were included in the analysis. Data for 53 sculptures that were photographed from different angles and recorded for public sculpture studies were structured using the coding ruler and quantitative measurements were made. The relationship between public sculpture and personal records structured in the coding chart is put into a format that will be measured by categories in the focus of graphic design. The data collected from the public statues with the coding ruler were analyzed with frequency analysis principles of content analysis types. The findings require a first look at the presence of the personal records when evaluating the relationship between theimprint and the sculpture in terms of graphic design. Because most statues have the problem of 'lack of Personal Records'.

Keywords: Sculpture, Public Sphere, Ankara, Personal Records, Graphic Design.

GİRİŞ

Bir sanat nesnesi olarak kabul ettiğimiz Scanning Electron Microscope (SEM) (taramalı elektron mikroskop) görüntülerinin bilimsel bir fenomen olmanın ötesinde sanatsal birer nesne olarak değerlendirildiğini tartışacağımız bu yazımızda sem görsellerinin, felsefi, sanatsal ve bilimsel açılardan yaklaşarak, bu konu hakkında akademinin içinde bir tartışma konusu oluşturmak hedeflenmiştir.

Fotoğrafın icadından günümüze bilimsel alanlarda çığır açacak nitelikler teknolojik gelişmeler kayda geçmiş özellikle bilim ve sanatta 'grafi' oluşturma konusunda insan aklının sınırlarını zorlayan metodolojik sonuçlara ulaşıldığı görülmektedir.1859'daki bir konferansında Baudelaire (1868, s. 261) "bilim ve sanatın en mütevazı hizmetkari" diyerek tanımladığı fotoğraf varlık bilincine Joseph Nicéphore Niépce'nin, evinin penceresinden dışarıyı fotoğraflaması ile bilim ve sanat dünyası bambaşka bir fenomene kapı aralamış oldu. Artık dış dünya iki boyutlu yüzey üzerine kaydedilebilir ve saklanabilir hale gelmiş oldu. Fizik ve kimya dünyası bu fenomen ile daha yakından ilgilenecek sürekli bir gelişim göstermesini sağladı. Zaman içerisinde daha hızlı görüntü yakalama teknikleri ile birlikte kayıt edilen görsellerin daha uzun süre saklanabilmeleri için yeni yöntemler geliştirildi ve arşiv kültürü oluşturulmaya başlandı.

Emisyon yüzeyli kağıtların kullanım alanları giderek çeşitlenerek fizikte yeni buluşların önünü açmış oldu. 1890'lara gelindiğinde Wilhelm Röntgen Congrad'ın x ışınlarını keşif etti bu keşif sırasında karısı Anna Bertha'nın parmağındaki yüzüğü bir emisyonlu yüzey üzerine pozlandırması ile ikinci çığır açıcı eylem gerçekleştirilmiş oldu. Böylelikle görünmeyen görünür hale gelmesi tıp dünyasında büyük kolaylıkların oluşmasını sağlayınca hızlı bir ilerleme sürecine girmiş oldu tomografi, röntgen, manyetik rezonans cihazları gelişim gösterdi böylelikle deri altını görünür kıldı ve daha farklı tekniklerin gelişmesi sağlandı. 1930'lara gelindiğinde aydınlatmada elektronlar kullanılmaya başlayınca bir teknik daha ortaya çıktı.

1590'larda mikroskobun keşfi ile mikron düzeyindeki nesnelere daha görülebilir hale geldi, diğer alanlar gibi zaman içerisinde daha ileri boyutlu yüksek teknoloji sistemleri geliştirildi. Özellikle lambanın keşfi ile ışıklı mikroskoplar bilim dünyasında yerini almaya başladı. Sanayi devrimi sonrasında hızla gelişen teknikler mikroskopların daha etkili sonuçlar vermesini sağladı, fakat gün geçtikçe ışık mikroskoplarının da yetersiz hale gelmesi ile farklı yöntem arayışlarına girildi. Yüksek enerji fiziğinin gelişim göstermesi ile biz insanlara bir ışık mikroskobunun kat kat daha ötesinde

yaklaştırma yapabilen elektron mikroskopları ortaya çıktı. İşte bu noktada gözle görülemeyen nesnelere görülebilir olmasını sağlamıştır

Bilimin bizlere sunduğu bu araç görülemeyen dünyanın fenomenlerini ortaya çıkarırken aynı zamanda birer grafi oluşturması dolayısıyla sanat dünyasına yeni bir pencere kazandırmıştır ‘elektron mikrograf’. Elektron mikrografi ile fotoğraf arasında ışın temelinde çok ayırıcı bir fark mevcuttur. Fotoğraf elektromanyetik radyasyonun görünür ışık tayfında çekim yaptığı için fotoğraf sözcüğünü almıştır. Elektron mikrograflar ise atomun temel yapı taşlarından olan elektronun ışınması ile oluşturulmaktadır.

SEM nedir?

Alışlagelmiş foton grafisinin dışında elektron ışını salınımının nesneye çarptıktan sonra geri saçılan ışınların detektörlerce yakalama yöntemi ile elektrograf oluşturulmaktadır. İnsan gözünün hiçbir zaman algılayamayacağı derinliklere elektron göndererek ve veri toplayarak görüntüleme işlemini sağlayan elektron mikroskobu 1932’de Von Borris Tarafından geçirimli elektron mikroskobunu icat etmesi ile başladı. Devam eden süreçte Max Knoll Taramalı elektron mikroskobunu geliştirdi. 1965 yılında ticari anlamda ilk SEM’in üretilmesi ile bilim dünyasında büyük bir gelişimin öne açılmış oldu. Böylelikle fen bilimcileri detay görüntüleri sayesinde ellerindeki materyallerin sağlamlıklarına dair direkt olarak görsel kanıta ulaşmış bulundular. Çekim işlemi oldukça karmaşıktır. Elektron mikroskobu sistematik olarak gönderilen uyarılmış katottan elektronların manyetize bobinler aracılığı ile odaklama sağlanarak numune üzerine düşürülmesi ve ardından numuneden yansıyan ışınların detekte edilmesi yöntemi ile çalışmaktadır. Hızlandırılmış elektronlar çok kısa dalga boyuna ulaşırlar ve yüksek vakum etkisi altında hava moleküllerinden etkilenmeden görüntüleme sağlarlar. Böylelikle angström seviyesindeki derinliklerin aydınlanmasında önemli rol oynamış olurlar. Öyle ki bir ışık mikroskobu 0.5-1 mikron rezolüsyon sağlarken bir elektron mikroskobu 2-20 angstrom seviyesinde çözünürlük imkânı sağlamaktadır (Terim Kapakin, 2006, s. 55).

Fotoğraf ve Sanat

İnsan var olduğu günden itibaren kendini ifade etme biçimi olarak sanatı tercih etmiş ve bunu da görsel imgeler üzerinden dile getirmiştir. Sanat ve görüntü üzerine insan her dönemde var olan ve görünen gerçekliğin ötesini irdeleme ve yorumlamaya çalışmıştır. Bu gerçeklik gelişen teknoloji bağlamında değerlendirildiğinde, artık görünemeyeni görünür kılma ve ortaya bir sanat nesnesi olarak koyma amacı gütmeye başlamıştır.

Mağara duvarlarından devasa müze ve galerilerin duvarlarını süsleyen eserler sanatın anlatım dili olarak çok geniş yelpazeye ulaşmasını sağladı. Özellikle psikoloji bilimi sanat ile yakından bağlantı kurarak sorunlarına çözümler getirmeyi amaçladı. Bu açıdan Sigmund Freud’un Michelangelo’nun Musa’sı üzerine yaptığı çözümleme şu ifadelerle yer vermektedir; ‘1913 Eylül’ün yalnızlık içinde geçen üç haftasında her allahın günü kiliseye gidip heykelin Karşısına dikildim ve incedim, ölçtüm biçtim, eskizini yaptım, sonunda Musa isimli çalışmamda ‘anlamladıramadığım’ anonim yorum çıktı ortaya’ (Freud, 2014, s.136). Freud’un bakışı pek tabii sanat eserinin biçimsel ve teknik olarak yorumlanması değil içerik olarak ne olduğunun neleri anlattığının hangi psikanalitik duruma gönderme yaptığının bir açıklamasını yakalamaktı. Belki de Michelangelo Musa’sına zamanın ötesinde bir etki vermeyi hedeflemişti bunu kim bilebilir (Freud 2014, s.136). Öyleyse sanat yalnızca bu ifadeyle desteklenecek bir nesnemi yoksa böylesi ifadeler bütünü sanatı sanat yapan olgumu? burada Gombrich’in sanat yoktur sanatçılar vardır (Gombrich, 2009, s.15) ifadesiyle bu sorunu çözümleyerek sanatın içeriği üzerine anlam üretmeye girişebiliriz. İlk insanın duvar resimlerinden Mona Lisa ya oradan Guernika’ya ve belki de son nokta Andy Warhol’un Marilyn Monroe’sına bu eserleri sanat eseri yapan birkaç düsturun ötesinde haz ile devam eden ‘evet bu sanattır çünkü etkileniyorum’ ifadesidir. Gombrich’e göre eserin güzelliği, konu edindiği nesnenin güzelliğinden gelmez. Güzel yalnızca duyulur ve boyut ile ilişkilendirilebilir, nesneden alınan haz durumu onun güzelliğinde belirgin nedenlerin olduğunu ortaya çıkarır. Güzel var olabilmek için bazı sanat kavramlarını kullanır, leke, şekil, çizgi, renk, titreşim (ses) bu değerlerin belirli bir yüzey üzerinde oran orantı sağlanarak biçim kazandırılmaları (Bodei, 2008, s.9)

üç boyutlu dünyada algılara hitap ederek duyum sağlamaları ile birlikte sanatçının bir ürünü olarak ve aynı zamanda kavramsal olarak var olabilmeyi sağlamaktadır.

Duyum anlamına gelen 'estetik' kavramından ancak 18. yy. ortalarında Baumgarten aracılığı haberdar olunmuştur. 2000 yıldır öğretilen şeylerin Güzel, iyi ve doğru triolesi estetiğin zemininde konuşulan temel kavramlardandı (Bodei, 2008, s.14). Uyum, denge, biçim gibi tasarımsal öğeler da sanat nesnesinin oluşumunda güzelin yakalanabilmesinde önemli rol oynamaktadır. O zaman 'sanat' ilinekselliğin etkisi altındadır diyebiliriz, sanat ortaya çıkabilmek için insan dimağını bedenini kullanır ve sonsuz etkileme gücüyle insanları büyüleyerek etkisi altına alır. İmgeler, idealar ve nesnelere yaratılmış olan ile akılda kalmış olanlar, bir hayali yoğunluğun ardından tuvale, edebi metine, müziğe dönüşür. Maddenin gazabına uğrayıp yok olsa da Rodos heykeli, Babil'in Asma Bahçeleri ya da kaplumbağa terbiyecisi gibi hala benliğini korumaya devam ederek, zihinleri meşgul etmekte ve kendinden söz ettirmektedir.

Sanatın ontolojisinden ilk olarak, Roman Ingarden tarafından kaleme alınan *Das Literarische Kunstwerk* (1930) isimli kitapta bahsedilmektedir. Yaklaşık 70 yıla sığan sanatın ontolojik varlığı belirli disiplinler ile bir zemine oturtulmaya çalışılmaktadır. Ontik bağlamda değerlendirmek gerekirse sanat eserleri İsmail Tunalı'ya göre: Yaratıcı olan özne sanatçıdır, sanatçı pek tanımlanamayan gizemi ile eserini yaratır. Başka bir yönden yaratılan şey yaratıcısından ve onun öznesinden bağımsız bir 'var' olarak belirir (Tunalı, 2014, s. 42-52). Ve bir duyum olarak sanat, estetiğin değer ve yargı kavramları ile yoğunlaşarak estetik varlığa doğru bir dönüşüm sağlar ve literatürde yer edinmeyi başarır.

Sanat Nesnesi Üretimine Düşünsel Bir Temellendirme

Sanat ontolojik olarak var olduğu gibi bilinçte de vardır. Keşiflerde bilinçte oluşur. İnsan zihni algoritmaların algoritmasını yapabilen bir üst bilinç örneğidir. Ve nesnelere bilinmek ortaya koyulmak ister. Bilimde ve sanatta bu durum böyledir. Ve bu istenç insanda dürtü yaratır. Düşündüğümüzün üzerine bir daha düşünür ve refleksyonu elde ederiz. Bu refleksif yapı bir fenomenin oluşmasında kaynak oluşturur böylelikle bir nesnel gerçeğe ulaşılabilir.

Ulaşılan noktada görünen ve kavram temsil yolu ile ifade edilir. Temsil edilen değer ve nesne arasındaki bağ nesnenin niteliği, nasıl üretildiği ile ilgilenmez fikir ve düşünce önemli olandır. Çünkü görüngünün oluştuğu mekân beyindedir, zihindir.

Var olanlar düşüncede ve dilde nasıl temsil edildiklerine göre varlık kazanırlar. Ve aşkınlık burada ortaya çıkar. Bu aşkınlığa araçlar kullanılarak ulaşılır. Platona göre vücut ruhu çepeçevre saran karanlık bir mağaradır. Bu mağaradan çıkmak isteyen ruh araçları kullanır. Araç insanın uzantısıdır. Bunun için en naif olan kalemde fırçaya, makinelerden devasa kazı araçlarına kadar geniş bir yelpazeye sahiptir. Robert Smithson'un doğa üzerine uyguladığı işlerinde büyük iş makinelerini (kepçe, ekskavatör) gibi araçlar kullandığı ve içindeki sanat dehasını bu araçları kullanarak ortaya çıkardığı bilinmektedir.

Araçsallaştırılmış olan şeylerin amaca uygun veriler oluşturması varlık arayışının esas noktasıdır. Burada idea, temsil olarak görüntünün içine gizlenmiş bir öznedir. Alman filozof Hegel XIX. yy.'da sanatı yaratan özne, varlığı üzerinde durup düşünen özne ve yapıt, olarak üç ana öğeye ayırmıştır. Bu özneler sanat realitesini formlar olarak görmek meselesidir. Parmenides'in mekân ve zaman içindeki fiziksel nesnelere dünyasının ötesinde bulunan ama bu dünya ile sıkı bir ilişki içerisinde duran fiziksel, mekânsal ve zamansal olmayan başka bir dünyanın varlığıdır sanat, bir anlamda ideadır. Ve bu noktaya düşünce ile ulaşıldığı bilinir. Çünkü formlar düşüncelerin birer nesnelere dir. Formlar ve fenomenlerin ilişkisi bağlamında her formun bir fenomeni mevcuttur ve fenomenler bu formlardan pay alırlar. Bu bağlamda elektromikrografiler (sanat olan) fotoğraftan pay alır, fotoğrafta Platon'un yukarı form dediği iyi olandan pay alır.

Sanat olarak ortaya konulan ürünlerin bir anlatım dili mevcuttur. Bir şeyler başka bir şeylerin temsili olarak vardılar. Nesnenin dili bağlamında günlük kullandığımız alfabetik dil semiyolojik alt

yapısı olan bir dildir. Çünkü kendi içinde anlamlar üreten kognitif yapıdır. Dil zaman içerisinde kendi anlatım yetilerini oluşturur. Kitle iletişim dili, bilim dili gibi sanatta kendi içinde ‘sanat dilini’ oluşturur.

Sanat, yapıt, alıcı bu üçlemede ‘yapıt’ bir göstergedir (Ziss, 2011, s. 99-100). Göstergeler güçlü duygu ve hisleri, olumlu ve olumsuz olarak anlamlandırmaktadır. Aynı anlarda farklı duyguları izleyiciye hissettirebilirler. Kişilere kendi kimlikleri içinde buldukları durumları sorgulatırlar. Nesnenin orijini ve eser arasındaki ilişkiler sorgulanır. Dil bağımsızlaşır, ne nesne, ne duygu, ne de kimliğin iyeliğinde değildir (Hall, 2017, s. 20). Buna bağlı olarak anlamsal yorumlamalarda performansın izleyicileri kendi zihinlerindeki karşılığa tabi olarak çok çeşitli anlamsal boyuta ulaşırlar. Semiyolojik tanımlamalarda yalnızca kelime ve görüntüler değil, nesnelere anlam üretiminde gösterenler olarak işlev görür. Örneğin giysiler gösterendir, kişiler giydikleri kıyafet ile anlatmak istediklerini yansıtabilirler. Kıyafet gösteren, şıklık, samimiyet, romantizm gündelik olma ise gösterileni temsil etmektedir (Hall, 2017, s. 51). Saussure göre gösteren ve gösterilen kombinasyonu aslında işaret edilen olgudur yani işaret edilendir. Barthes ise tanımlayıcı olan ilk seviyeye belirtme ikinci seviyeye ise çağrışımdır der. Stuart Hall temsil kitabında Barthes’in sözlerini şöyle aktarır: ideoloji parçaları ile ilgilidir. Bu gösterilenler kültürle, bilgiyle, tarihle çok yakından ilişkilidir ve onlar aracılığıyla çevresel dünya (kültürümüzün) sistemi (temsilleri) zapt eder. (Barthes’ten aktaran Hall, 2017).

Rıfat Şahiner modernin yapıbozumu kitabında ‘görme, algılamada okumadan önce gelir’ demiştir. Nesne görüldüğü anda akılda bulunan temsili ile bütünleşir ve en saf hali ile bellekte yer edinir. Daha sonra nesne üzerinde yapılan okumalar ile yapılan yorumlamalar sonucunda nesnenin neler anlatmak istediğine dair çözümlenmeler yapılır. Örneğin Rauschenberg, 1954-61 yılları arasında yaptığı Combine Painting’lerini genellikle yoğun boya üzerine çeşitli eşyalar formlandırmak amacıyla yapmıştır. Rauschenberg böylelikle içsel olan nesnelere ile sıradan nesnelere aynı yüzeyde buluşturarak içsel ve dışsal olanın göstergeler arası çekişmeleri yansıtmıştır eserlerinde (Şahiner, 2008, s.137).

Henry Matisse atölyesini ziyarete gelen bir izleyici tablolardan birinde gördüğü orantısız kol çalışmasına karşı matisse sorar ‘bu resimdeki adamın kolları eşit değildir’ der ve ‘nedeni sorar’. Matisse ise gayet net bir tavırla ‘Bayan, o baktığınız insan değil, yapılmış bir resimdir’ diye cevap verir. Benzer bir deyişe Rene Magritte’in 1926 pipo (bu bir pipo değildir) adlı eserinde de karşılaşmaktayız. Resimde büyük bir titizlikle resmedilmiş olan pipo ve onun altında kaligrafiyle resmedilmiş 4 kelimelik bir cümle işlenmiştir ‘Bu Bir Pipo Değildir (Ceci Nest Pas Une Pipe)’. Görüldüğü üzere tarihin her döneminde nesnenin varlığı, neligi, dili ve nedenselliği sorgulana gelmiştir.

Sanatın teknoloji bağlamında yeniden yorumu

Bilinen klasik fotoğraf tekniğinden daha karakteristik bir yapı da beyaz ışığın dışında farklı aydınlatma sistemlerinin varlığıdır. Foton olarak bildiğimiz ışığın ötesinde aydınlatma araçlarının keşfi ile son derece karmaşık dünyalara kapı aralamış bulunmaktayız (Marien, 2002 s. 280). Bilginin nesnelendirilmesi ve buna bağlı olarak yaygınlaşması durumu kalıplaşmış görme biçimlerine değerlendirebilmeleri amacı ile yeni bakış açıları sunmaktadır. Burada teknolojik öğelerin güzele ulaşmada sadece birer araç olarak yer almaları dışında sanat bağlamında başka bir katkılarının olmadığını belirtmek durumundayız. Aynı zamanda ilk olarak geliştirilen çalışmalar bilime hizmet olarak doğmuştur. Özellikle fotoğrafın icadıyla da görüntüleme çok hızlı gelişmeler kaydedilmeye başladı. Bu yöntemlerin sanat ile kesişim noktaları genel itibarı ile postmodernist sürecin modernizm ile çatışmaya başlaması ile gün yüzüne çıkmaya başladı. Alternatif arayışlar geliştirmeye çalışan sanatçılar görselleştirme sanatının yalnızca tuval üzerine ya da kâğıt üzerine boyamaları renklendirmelerin dışına çıkarak hayret verici sonuçları uygulamaya alarak hem sanatın şaşkınlık veren yanını keşfettiler hem de merakın çok boyutlu gerçekliğini gözler önüne serdiler. Biçim ve form arayışı, fikirlerin 3 boyutlu yansıtılabileceği düzlemlerin oluşturulması sıradan olanın dışına çıkılması ve en önemlisi istenilen her anda ulaşılamaz olmaları cazibenin etkisini artırmakta idi hala günümüzde bile röntgen ya da floroskopi cihazını gayri ihtiyari kullanamayacak durumdayız çok az sanatçı bu amaçla cihazları kullanabilmekte ve şaşırtıcı sonuçları gözler önüne serilebilmekte. Bu bağlamda Nick Veasey yaptığı devasa röntgen çalışmaları ile invizibilitateye sahip yapıları biçim form ve şekil bağlamında estetize ederek hem şaşkınlık uyandıran hem de hayranlık uyandıran Boeing uçağını görselleştirmeyi

başarmıştı. Bu durum pek tabii Anna'nın parmağındaki yüzüğün verdiği heyecanı veremiyor gibi görülebilir ama burada sanatın farklı bir nesnesi ile karşı karşıya olunduğu gerçeği insanı heyecanlandırıyor. Şekil 1.



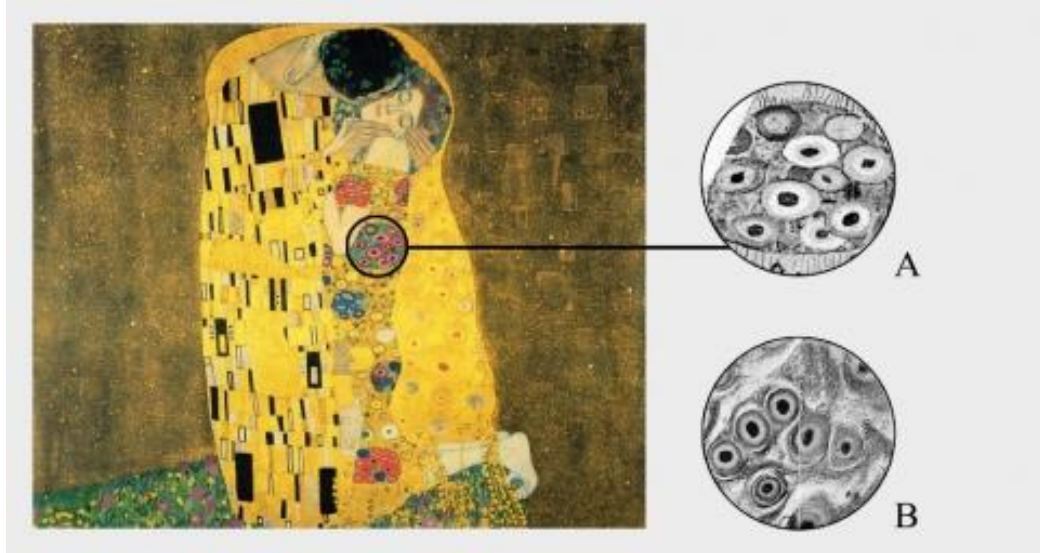
Şekil 1. Anna Bertha'nın parmağındaki yüzüğü (1895).

Bakmak ve görmek arasındaki temel farklılığı her bakan aynı şeyi göremez diyerek genelleyebiliriz. Bakmak ve görmek arasındaki unsur öznedir. Bir sanat nesnesine veya sıradan bir objeye bakan kişiler arasında duygu, düşünce ve algılayış biçimlerinde farklılıklar vardır. Gösterilenlerin doğru yorumlanması anlatılmak istenene daha kesin ulaşmayı sağlar. Biçimin, formun, uyumun ve görselin temsil ettiği imgeler ve hayaller belirli olgular ile belirlenir; bunlar güzellik, biçim, deha, uygarlık, gereklilik, toplumsal konum ve beğeni (Berger, 2019, s.11). Tüm bunlar John Berger anlatımıyla salt gerçeklikle sunulan değerler değil aynı zamanda bilinçlilik duygusu ile de zenginleştirildiğini ifade edebiliriz. Burada biricikliğin fotoğrafın icadıyla sarsıntıya da uğradığı gerçeğini göze alırsak bu listede bulunmamasına şaşırılmak gerekir.

Fotoğraf gibi elektron mikrografileri de sanat eseri sunumunda biçim ve form açısından kompozisyon değerlendirmeleri aynı olabilir. Fotoğrafın resimden beslenerek zaman içerisinde kendi yolunu bulması durumu gibi elektron mikrografilerde fotoğraftan ve resimden etkilenecek kendine özgün anlatım dilini bulabilmiştir. Sem de her ne kadar çekim tekniği farklı olsa da topografik kayıt yapması dolayısıyla ile fotoğrafa benzemektedir. Sem elektron mikrografilerinin sanatla kesişim noktalarını kavrayabilmek için kronolojik süreçte yapılmış sanatsal aktiviteler değerlendirilebilir.

Micrografi ilk defa kavram olarak biyologların mikroskop gözlemleri ile yaptıkları resimlerin tanımında kullanılmıştır. 1665 yılında Anton van Leeuwenhoek tarafından mikroskopun keşfi ile ilk gözlemler yapılmaya başlamış, takip eden süreçte Robert Hooke tarafından Micrographia adlı kitabın takdimiyle kavram kullanılmaya başlanmıştır. 1839 da fotoğrafın icadı ile beraber 1864'te Maddox fotomikrografilerin neden mikrografilerin ve illüstrasyonların önüne geçemediğine dair The Photography Journal'a verdiği demeçle bir yakınmada bulunmuştur. Zamanla ilerleyen optik, lens ve kayıt teknikleri ile daha belirgin sonuçlar elde edilmiş ve çizimlerin yerini fotoğraf almaya başlamıştır.

Bu teknik uygulama ilk olarak resim sanatında uygulandı. Avusturyalı sanatçı Gustave Klimt bilimsel çalışmalarında yardımcı olduğu doktorunun laboratuvarında kendi sanatsal çalışmaları içinde örnekler toplayıp resimlerinde uygulamalarda bulunmuştur. Özellikle 'Öpücük' 1907 isimli tablosunda yer alan mikrografi desenleri onun gizemli dünyaya duyduğu ilginin bir ifadesi sayılabilir (Santos, 2015, s. 3-4).



Şekil 2 - Öpücük, Gustav Klimt. Avusturya Galerisi Belveder (A' da klimt'in tasarımı B'de ise yararlandığı microgram örneği (1907).

Fotoğraf alanında ise 1903'te Charles Grindrod, 1917' de Thomas Scott fotoğraflar çekip sergiler açarak bu ilgiyi canlı tutma gayreti göstermişlerdir. 1923 tarihli yayınında sanat eleştirmeni Paul Strand bu şeylerin önemine değinmek için şu cümleleri kurmuştur;

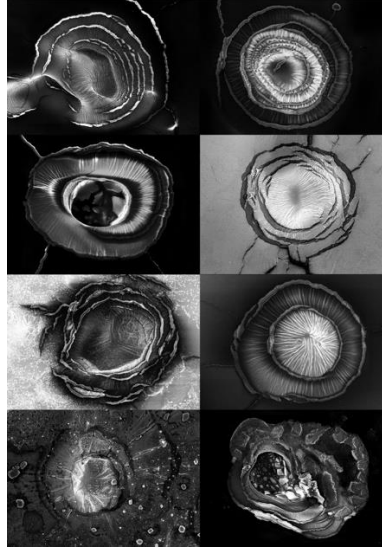
Şu şeylere bir bak. Size göre onların anlamını öğrenin; Elinizden geleni asimile edin ve geri kalanından kurtulun. Her şeyden önce çevrenizdeki şeylere, çevrenizdeki yakın dünyaya bakın. Eğer yaşıyorsanız, bu sizin için bir anlam ifade edecek ve fotoğrafı yeterince önemsiyorsanız ve onu nasıl kullanacağınızı biliyorsanız, bu anlamı fotoğraflamak isteyeceksiniz. Başkalarının vizyonunun dünya ile kendi görüşünüz arasında girmesine izin verirseniz, o son derece yaygın ve değersiz şeyi, resimli bir fotoğrafı elde edersiniz (Strand, 1923, s.75).

Douglas F. Lawson'ın The Photography Journal dergisinde yayımlanan 'The Esthetic and Pictorial Applications of Photomicrography' makalesinde Estetiğe yeni bir alan kazandırma olarak tanımladığı bu yöntem ile gözle görülemeyecek kadar küçük olan yapıların topografisinin sanat nesnesini farklı bir türü olduğunu ifade etmiştir (Lawson, 1963, s.1). Daha önceleri mikroskoplar aracılığı ile görüntü alama denemeleri bilim adamları tarafından çok kez tekrar edilmiş olmasına rağmen bir sanat pratiği olarak Lawson tarafından tanımlanmış olduğu yayımlanan makalede tespit edilmiştir. "Sanat-bilim" dikotomisi nihayet, dünyanın en derin katmanlarını yeniden üretmek için ayrı bir araç olarak kendi bireysel kimliğini benimsediğini görülmektedir. Dahası, Lawson bize sanat ve bilimin bir arada var olabileceği (birbirlerine karşılıklı saygı ile var olan her zaman kolay olmasa da kesinlikle mümkün olduğu) bir mikrografik evren sunuyor. Fotomikrografi, ressamın halihazırda yaptıklarında değil, ressamın yapamayacaklarını da sunar diyerek durumu ifade etmiştir (Lawson, 1963, s.1).

Sanat pratiğini fotoğrafçılık ve bilimsel görüntüleme yöntemleri üzerine olan Anastasia Tyurina 'sanat - bilim' ekseninde elektron mikroskobunu kullanmıştır. Hazırladığı 'Estetikte Yeni Arayışlar: Taramalı Elektron Mikroskobu ile Yapılan Görüntülerin Artistik Potansiyeli Üzerine' adlı makalesinde suyun doğası üzerinde elektron mikrografik tanımlamalarda bulunarak yaptığı çalışmanın bilimsel birer üretim olmasından ziyade bilimsel elektron mikrografiyeye estetik bir yaklaşım getirmek olduğunu ifade etmiştir. Aynı zamanda, elektron mikrografinin sanatsal uygulaması ile insanın çevresinin maddeselliğinin altında yatan bir dizi karmaşık ve birbiriyle ilişkili ilkeleri ortaya çıkarabilir ve ayrıca bu durum ona göre insanın görsel kelime dağarcığını genişletir yorumunda bulunmaktadır (Tyurina, 2020, s. 103).

Alternatif görüntü yakalama teknikleri ile ilgilenen Tyurina klasik sanat disiplinlerinin ötesinde işler çıkarmak hedefinde olduğundan bahsetmektedir. Çalışmasını aşağıdaki dizelerinde şöyle tanımlamaktadır:

Bilimsel fotomikrograflarda indeksli ve ikonik modaliteler arasındaki etkileşimi keşfederek, onlara yeni anlamlar aşulamaya çalışıyorum. Hem sanat hem de bilim doğası gereği deneyseldir. Bir nesneyi sanatsal olarak temsil etmenin ve algılamının farklı yolları vardır, bunlardan bazıları bilim için değerli olabilir. Uygulamam, su örneklerinin yorumlanmasına ve farklılaşmasına yardımcı olan gelişmiş görsel ayrıntılar aracılığıyla suyun niteliklerine dikkat çekmeyi amaçlamaktadır. (Tyurina, 2020, s. 104).



Şekil 3. Anastasia Tyurina. Watermarks Series, (2015)

Teknoloji ve makinenin varlık-yokluk diyalektiğinde sanatçı, daha çok düşünce ve kavrama yöneltmektir (Kozlu, 2009, s. 11). Garaudy'e göre, "Mühim olan, anlatıyı kurmaktır, taklit değildir. Şüphesiz, burada sorun, durumun bir kelime, resim-yazı (pictographique) yada bir imge ile ifade edildiği gibi kavramsal veya soyut bir anlam olarak değil, şekillerin, öz benliğinde gizli olan diye tanımlayabileceğimiz insani, tümel, aynı zamanda duygulandırıcı bir plastik anlatıdır" (Graudy'den aktaran, Kozlu, 2009). Öyle ki, Modern'den postmoderne geçişte sanatçıların içinde buldukları kaos ortamı sanat üretimini etkileyen önemli bir faktör olarak değerlendirilebilir (Kozlu, 2009, s. 3). Mikrografide de önceleri bitki ve hücre morfolojileri üzerine çalışma yapan bilim adamları bu gerçeklikleri resimlemişlerdir. Ressamın ulaşamadığı gerçekliklere fotoğraf makinası ulaşarak nesnelerin orijinal topografyaları hakkında bilgi sahibi olunmasını sağlamıştır. 1950 dönemi sonrasında postmodernizmin ifade biçimlerinde çeşitliliğe gitmesi nesnelerin taşıdığı anlamın fikir boyutunda önem kazanması ile ilginç ya da nötr etkide kabul edilebilecek her nesnenin bir sanat değeri taşıma girişimi ile birlikte böylesi pratiklerinde sanat dünyasında yer kazanma imkanları artmış oldu

SONUÇ

21.yy da bir kanıtlanma aracı olarak daha çok dikkat çeken fotoğraf tartışmasız bilimlerde kanıtlı ilerlemenin en dikkat çeken yanını oluşturmuştur. Fransız Bilimler Akademisinde, Arago tarafından icadın duyurulmasından buyana geçen 160 küsur yılın ardından olduğu yerden çok farklı alanlarda etkinliğini korumakta ve bir yandan sıradan bir belge bir yandan da sanatçıların anlatımlarında önemli bir anlatı dili (temsil) olarak yaşamaktadır. Sanat fotoğrafçılığı, tıp fotoğrafçılığı, astro fotoğrafçılık, fotomikrografi, radyoloji ve elektron mikrofrafı bu alanların yalnızca birkaçı. Haberdar olmadığımız daha fazla teknik ve yöntemin bilim adamları tarafından kullanıldığı da aşıkardır ve nice gizemli yapıların keşfi gerçekleştirilmektedir.

Gelişen teknoloji ile birlikte görüntüleme tekniklerinin durmadan ilerlemesi sanata yeni kapılar açmaktadır. İnsan oğlu duygu ve düşüncelerini her yeni gün ortaya çıkan teknoloji ile birleştirdiğinde, sanat ve estetik bağlamında duyguların dışı vurulması açısından yeni ufuklara yelken açacaktır.

İşte bu sınırsız yaratılışların varlığından haberdar olmak onları sahip oldukları salt olgudan soyutlayıp sanatın birer nesnesi haline getirmek son derece büyüleyici ve anlamlı bir uğraşdır diyebiliriz. Teknikte yaşanan gelişmeler sanatçıların farklı dünyalara kapı aralamalarına neden olmakla birlikte insanlığa kendini sorgulayabilmesi için fırsatlar tanımaktadır. Tarihsel gelişimi sürecinde irdelediğimiz elektron mikrografinin yeni bir alan olması bu alan da daha çok fazla eser üretimine olanaklar sağlayacak verimliliktedir.

KAYNAKÇA

- Berger, J. (2019). *Görme Biçimleri*. Yurdanur Salman (Çev.). İstanbul: metis.
- Bodei, R. (2008). *Güzelin Biçimleri*. Durdu Kundakçı (Çev.). Ankara: Dost Kitapevi.
- Freud, S. (2014). *Sanat ve Sanatçılar Üzerine*. Kâmuran Şipal (Çev.). İstanbul: Yapı Kredi.
- Gombrich, E.H. (2009). *Sanatın Öyküsü*. Erol Erduran, Ömer Erduran (Çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hall, S. (2017). *Temsil Kültürel Temsiller ve Anlamlandırma Uygulamaları*. İdil Dündar (Çev.). İstanbul: Pinhan.
- Kozlu, D. (2009) Teknolojik Gelişmelerin Toplum ve Sanata Yansımaları, *Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi*. Vol. 3.
- Lawson, D. (1963). The Aesthetic and Pictorial Applications of Photomicrography. *The Photographic Journal*, Vol. 103, pp 1-11.
- Marien, M. W. (2002). *Photography: a cultural history*. USA:Prentice Hall Press.
- Santos, S. (2015). Crossing borders: the Path of Photomicrography Towards Artistic Recognition. Midas: Online publications. DOI : 10.4000/midas.875.
- Strand, P. (1923). The Art Motive in Photography Paul Strand, *The British Journal of Photography*, Vol.70, pp. 612-15.
- Şahiner, R. (2008). *Postmodern Kırılmalar ya da Modernin Yapıbozumu*. İstanbul: Yeni İnsan.
- Terim Kapakin, K.A. (2006). Scanning- Elektron Mikroskobu. *Yeni Yüzyıl Üniversitesi Veterinerlik Fakültesi Dergisi*: 17 (1-2):55-58.
- Tunalı, İ. (2014). *Sanat Ontolojisi*. İstanbul: İnkılap Kitapevi.
- Tyurina A. (2020). Searching for New Aesthetics: Unfolding the Artistic Potential of Images Made by the Scanning Electron Microscopy. Springer Open, Doi.org/10.1007/978-3-030-42097-0_7, pp103-119.
- Ziss, A. (2011). *Estetik*. Yakup Şahan (Çev.). İstanbul: Hayalbaz Kitap.

Şekiller

Şekil 1: <https://www.haberler.com/fotogaleri/>

Şekil 2: <https://journals.openedition.org/midas/875>.

Şekil 3: <https://link>.

Yıl/Year:1 Sayı/Issue:1, Aralık/December, 2020, s. 43-58

Yayın GeliŖ Tarihi / Article Arrival Date
Yayın GeliŖ Tarihi:12-11-2020

Yayımlanma Tarihi / The Publication Date
Yayımlanma Tarihi:20-12-2020

ISSN: 2757-6000 Doi Number: <http://dx.doi.org/10.29228/iletisimvesanat.48339>

Dr. Öğr. Üyesi İmran UZUN

Bayburt Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Resim ASD
imranuzun@gmail.com

FOTOĞRAF SANATINDA SOYUTLAYICI ANLAM YARATILARI VE KAVRAMSAL DENEMELER: SEMİYOLOJİK BİR ANALİZ*

ÖZET

Fotoğraf sanatındaki aşkın düşünceyi irdeleyen bu çalışma, soyut kavramların üretilmesinde gerçekliliğin fenomenolojik gösterenlerinden faydalanan denemelerden ve bu denemeleri gösterebilimsel yaklaşımla deşifre eden bilimsel uğraşından meydana gelmektedir. Fotoğraf sanatının maddeye içkinliğinin tartışıldığı post-modern dönemde, hakikatin nesnel özelliklerini yitirdiği varsayımını konuşan post-truth çağ sanatçıları soyutun maddesel aşkınlık formu olarak izlenimlere hükmettiği önermesini irdelemekte isteklidir. Bu çalışma, empresyonist sanatsal bakışın biçimlendirdiği soyutlama kavrayışını uzun süreli bir pratikte derleyen soyutlama denemeleriyle ilgili alanyazına katkı sunmayı hedeflemektedir. Çalışmanın amacı, klasik natüralist tavrıla kavramsal tavrın işbirliğinde yükselen yeni bir fotoğrafik görme biçiminin somut çıktıları üzerinden soyut düşünceyi anlatmak ve göstergelerin taşıdıkları anlamları soyutlayıcı bir müdahale ve yaratıcı eylemle kurmaktır. Bu bağlamda, İmran Uzun fotoğraf antolojisinden 4 fotoğraf birer deneme olarak seçilmiş ve çalışma amaçları doğrultusunda Roland Barthes'in gösterebilimsel yaklaşımına göre çözümlenmiştir. Yüzey, buz, su ve ışık temalarında soyutlanan fotoğrafik göstergelerin taşıdıkları yan anlamları deşifre eden bu yaklaşım, görünenin ardındaki kavramsal ve aşkın gerçeklikle kurulan araçsal ilişkiyi, fotoğrafın konumundan anlamaya çalışmaktadır. Çalışma, fotoğraf üzerine yazılan, çizilen, söylenen ve diğer birçok yolla kayıt altına alınan düşüncelere katkı sunması ve soyut düşüncenin aşkınlığını somutun içkinliğindeki keşiflerle anlatması bakımından önemlidir. Çalışmanın sonuçları, hakikatle kurulan deneysel ilişkilerin belirli bir kavramsal çıkarım üretmedikçe yavan kaldığını, anlam mefhumunun nesnel değil nesnelere ötesi fenomenolojik bir tavrıla ideal biçime erişeceğini ortaya koymaktadır.

Anahtar Kelimeler: Fotoğraf, Soyutlama, Empresyonizm, Fenomenoloji, Gösterebilim

* Fotoğraf Sanatında Soyutlamalar İsimli Sanatta Yeterlik Tezinden Türetilmiştir

ABSTRACTIVE MEANING CREATIONS AND CONCEPTUAL ESSAYS IN PHOTOGRAPHY ART: A SEMIOLOGICAL ANALYSIS

ABSTRACT

This study, which examines the transcendental thought in the art of photography, consists of essays utilizing the phenomenological manifestations of reality in the production of abstract concepts and the scientific endeavors that decipher these essays with a semiotic approach. In the post-modern era, when the immanence of the art of photography to matter is discussed, post-truth era artists, who speak of the assumption that truth loses objective features, are eager to examine the proposition that abstract dominates impressions as a form of material transcendence. This study aims to contribute to the literature on abstraction experiments which compiles the concept of abstraction formed by impressionist artistic point of view in a long term practice. The aim of the study is to explain abstract thought through the concrete outputs of a new photographic form of vision rising in cooperation with the classical naturalist attitude and conceptual attitude and to construct the meanings of the indicators with an abstract intervention and creative action. In this context, 48 photographs from İmran Uzun photographic anthology were selected as essays and 16 of them were analyzed according to Roland Barthes' semiotic approach for the purposes of the study. This approach, which deciphers the connotations of photographic indicators abstracted on surface, ice, water and light themes, tries to understand the instrumental relationship established with the conceptual and transcendental reality behind the visible from the position of the photograph. The study is important in that it contributes to the thoughts written, drawn, sung, and recorded in many other ways on photography and tells the transcendence of abstract thought through discoveries in the immanence of the concrete. The results of the study show that the experimental relationships established with the truth remain uninspired unless they produce a specific conceptual inference, and that the notion of meaning will reach the ideal form with a phenomenological but not objective object.

Keywords: Photograph, Abstraction, Impressionism, Phenomenology, Semiology

GİRİŞ

Bu çalışmada, soyutlayıcı bir bilincin baktığı olgular evreni zamanında alınan/kayıtlanan fotoğraf örnekleri, yukarıda özetlenen problematik çerçeveden hareketle incelenmektedir. Bir belge/doküman olarak fotoğraf ve sanat olarak fotoğraf arasındaki ayrımın geniş çaplı tartışmalara konu edildiği 'yeni' görsel kültürde, sanatın bir popüler kültür uzvu olarak aurasını/özünü kaybettiği sayıtlı, çalışmanın problematik ilgisini teşkil etmektedir. Bunun yanı sıra fotoğraf konulu yayın literatüründe, soyutlama yaklaşımı ile ilgili bir boşluğun tespiti önemle belirtilmelidir. Bu nedenle çalışma, güncel fotoğraf sanatçılarında nasıl bir soyutlama eğilimi olduğu ve bu eğilimin semiyotik kurgusunun nasıl yapıldığı probleminden hareketle hazırlanmıştır. Çalışma boyunca, ilgili probleme yanıt sunacağı hesaplanan örnekler seçilerek kuramsal ve sanatsal açıdan soyut-somut ilişkisi denkleminde açıklanmıştır.

Çalışmada, 30 yılı aşkın süredir aktif fotoğrafçılık yapan ve mesleki pratiğini son 10 yıldır ise soyut sanat rotasına aktaran Öğretim Görevlisi İmran Uzun'un soyutlama çalışmalarına odaklanılmaktadır. Çalışma evreni kabul edilen İmran Uzun antolojisinden, amaçlı örnekleme yapılarak seçilen 20 fotoğraf, sanatçının sanat eğilimleri çerçevesinde özgün tipolojisine uygun olarak seçilmiş ve geneli temsil etme amacıyla hareket edilmiştir. Yüzey, ışık-gölge, kar ve buz fenomenlerini soyut anlamlama çalışmalarında kullanan Uzun, sanatsal yönelimi ve soyutlama paradigmasını; 'Bir gözüm hep dışarıdaydı' ifadesiyle açıklamaktadır. Görme eylemini bireyin iç dünyası ile nesnel dünya arasındaki kesişim ve karşılaşma olarak yorumlayan Uzun, görme anıyla birlikte değişimin ve sentezin kaçınılmaz olduğunu savunmaktadır. Çünkü görme gerçekleştiği zaman, dışarıda olan içeriye girmeye çabalarken,

içerideki imgeler ise dışarıya çıkmaya çabalamaktadır. Doğaya karşı ilgisini ve iç görülerini nesnelere arama hikayesini fotoğraf sanatıyla tanışmasına ve akademik birikiminin artmasına bağlayan Uzun, fotoğrafik görmenin kendine mesleki ve sanatsal açıdan birçok değer kattığını belirtmektedir. Uzun'a göre, fotoğrafladığı nesnelere soyutluğu, onun iç dünyasının mutfağında yoğurduğu ve kendini anlatabildiği çok yapıtlı bir katmandır. Çünkü doğada düzensiz ve birer 'şey' olarak duran nesnelere, bir insanın anlamsal bakışıyla belli bir dile sahip olmakta ve insansal bir şeyler anlatmaktadır. Doğayı insanlaştırmak ve bireyselleştirmek parolasının kendisine ilham olduğunu her fırsatta dile getiren Uzun, oluş ile görünüş arasında bir fark koyarak, gösterenlerin göstermekle yükümlü oldukları anlama müdahale etmenin hazzıyla ve kendini doğada daha fazla keşfedebilmenin arzusuyla çalıştığını söylemektedir. Bu çalışmada seçilen fotoğrafların anlamsal boyuta çözümlenmesi, soyutlama pratiğine örnek teşkil etmekle birlikte sanatçının iç dünyasını anlamaya da kılavuzluk edecektir. Çünkü soyutlama pratiği, sanat, felsefe, mesleki bilgi ve tasavvufu doğrudan bağları bulunan, içsel çatışmaların doğa tarafından uzlaştırıldığı ve bireyin tikelliğini teknik ve sanatsal bir dille evrenselleştirdiği epey gözenekli bir deneyimdir.

Fotoğrafta Sanatında Soyutlama

Daha önce duysal, görünebilir olan gerçekliği, doğayı tekrarlayan fotoğraf, şimdi bu görevi bırakır ve bir başka varlığı, duysal ve görünebilir olmayan bir varlığı görünür-kılmak ister. Paul Klee'in söylediği gibi: "Sanat, artık, görünebilir olan şeyi tekrarlamaz, tersine görünür kılar." Bu 'görünür kılınacak' şey ise, duysal kavranan nesnelere değil, ama onların anlamıdır, nesnelere soyut düşünsel varlığıdır. Duysal gerçeklikten özce farklı olan bu düşünsel soyut varlık, yeni bir tavır alma isteğini de beraberinde getirir. Bu tavır alma, doğa ve nesnelere karşısında duysal değil, düşünsel bir tavır almaktır. Bu tavır alma ile birlikte, yalnız bir düşünsel-soyut varlık kavranmış olur. Sanat, bu yeni değerler dünyasında soyut-düşünsel bir boyut içinde şimdi karşımıza çıkmış olur.(Tunalı,1983: 137).

Soyut sanat, doğası gereği tinselliğe yönelir. İç görüsel bir sezgi ile nesneyi, insanı ve evreni görür. Soyut sanatçılar, ruha dokunma, ruhsal bir resim yaratma içgüdüleri ile hareket etmişlerdir. Soyut sanat, bir yanıyla bilimsel gelişmeleri izlemiş, diğer yanıyla dini kaynaklardan beslenmiş, soyut sanatçılar, farklı doğalarındaki kaynakları kullanmışlardır (Çelikkan,2018: 57).

Dora Vallier'in saptadığı gibi Worringer, uygarlıklar boyunca tanrıların ezici gücünün ve de tersinin, yani bir tehdit olarak hissedilen varoluşun belirsizliğinin insanı gerçekten saptırdığı anlar olduğunu gözlemler: Duyarlılık erişilmez olanın esiri kaldığından, sanat soyutlamaya yönelir, çünkü gerçeği aşabilecek tek şey yalnızca soyut biçimdir (Bonfand, 2015: 11). Kandinsky'ye göre "soyut", bir çizim süreci sonunda dünyadan kaynaklanan şeyin ifadesi değildir; belirir, tekil belirirler, burada bir tabloda, dolayısıyla birinci derece bir belirirten yola çıkarak yol açtıkları göz kamaşmasıdır (Bonfand, 2015: 16).

Çağın başında Wilhelm Worringer, sanat tarihine yeni bir araştırma mantığı getirirken, tüm sanat yaratmaları için iki kavram saptamak ister. Bu iki kavram, iki temel içtepiyi, iki psikolojik fenomeni karşılar. Bunlardan biri, bütün natüralist eğilimli sanat anlayışlarının dayandığı *özdeşleşim* (Einfühlung) içtepiyi, öbür de tüm anti-natüralist, soyut eğilimli sanat anlayışlarının dayandığı '*Soyutlama* (Abstraktion)' içtepisidir. Özdeşleşim kavramını, Theodor Lipps'den alan Worringer, bununla; doğaya yönelik, doğa ile mutlu bir ilgi kurmak isteyen sanat üsluplarını açıklamak ister (Tunalı, 1983: 140).

Modern sanatın dili soyutlamaya yatkın olsa da, sanatta soyutlamanın kökenleri insanlığın ilkel dönemlerine dayanır. İkel insan, kendi yaratımı olan aletlerin niteliklerini genellemiştir. Bu yaratma vasıtasıyla, soyutlama sürecini açmıştır. İlk insanların simge ve semboller ile soyutlamaları, bilgi paylaşımına olanak sağlamaktaydı. İnsanlığın ilk soyutlama örneklerinden sonra, modern sanat dönemindeki soyutlamalara kadar geçen süreçte bilgi ve bilinç durumu ne kadar ilerleme göstermiş olsa da, insanların duygu durumları, korkuları, tedirginlikleri her dönemde benzerlikler göstermektedir. Korkular, güvensizlik duyguları ile başa çıkmada, soyutlama faaliyetleri, yeni, bir dünya yaratabilme aracı olmuştur. İkel kültürler döneminde bile doğal objeler, soyut biçime yaklaşan deforme şekilde gösterilmiş, Worringer, taklit sanatından önce soyut sanatın var olduğunu iddia etmiştir. Herhangi bir sanat dalında, şekilselliğin geri planda tutulması, zihinsel yapı ve düşünme gücünün açık bir göstergesidir ve insanın yaratıcı dünyasını ortaya koymaktadır (Çelikkan, 2018: 27).

Fotoğraf ve sinemanın sanatsal bir dili olup olmadığı tartışmalarına müdahil olan ve sanatsallık cephesinde saf tutan Arnheim, filmin sanat dilini konuştuğu 'Film as Art/Sanat Olarak Film' kitabında, Filozof Cavell ise felsefi söylemlerinde fotoğrafın mekanik özelliklerinin yanıltıcı olmaması gerektiğini salık vermektedir. Fotoğraf, olguların temsil edildiği bir görüngüler evreni olarak arzu ve tatminin dolayladığı bir görsel temsil içermektedir. Natürel görünümün ardında dahi, salt bir kopya değil; insanın yaratıcı bilgisi, arzuları ve duygularıyla izole ettiği imgesel bir sanat pratiği vardır (Snyder ve Allen, 1975: 144-145). Nihayetinde natüralist yaklaşımda bile kurgusal mekaniğin domine ettiği bir üslubun varlığından söz edilebilir. Bu üslup, vizörle bakılan olgular dünyasının nasıl görüntüleneceği, ışık ve renk dengesinin anlamsal karşılığının nasıl hesaplanacağı, fotoğrafçının duruş yeri ve refleksi ile doğallığı korumak adına nasıl bir katkıda bulunacağı üzerine farklı yaklaşımlar ve tekniklerle genişleyen bir konsepttir (Worringer, 2017: 37-39). Fotoğraf sanatının dilini de belirleyen üslup, görüntüden ilhamla ve bizatihi görüntünün kendisi ile konuşmak isteyen fotoğrafçının, sanatın gerçekleştiği zaman ve birikim stoklarına karşı duruşunu da yeterince içermektedir. Bu nedenle bir fotoğraf, asla yalnızca bir fotoğraf değildir. Fotoğraf dili, kayıt eden göz ile tanık olan göz arasındaki gerçekçi ve yansımacı bir temastan ziyade, insana özgü semboller ve özdeşleşim hissine hitap eden sanatsal bir jargonu tümcelemektedir. Eco'nun (1989) 'Açık Sanat Yapıtı' kategorisinde incelediği, yoruma açık bu temsil dili, görünen olgular düzeni ve espastan alınan evrensel bir duyum ya da algı değildir. Doğadan ve objelerden soyutlanan bu dil, sanatçının objelerin simgesel ve sembolik anlamlarını kompozite ederek konuştuğu görsel kodlarla yapılır. Açık yapıta bakan gözlerin her biri farklı bir anlamın izini sürer. Bu dolayda, sanat yapıtı sanatçıya ait olmakla birlikte, taşıdığı anlamın çeşitliliği nedeniyle sanatçıya has olarak kabul edilemez. Anlamlar, herkesin üzerine bir şeyler söylediği kolektif bir sanat dilinin parçalarına yayılarak, insanlığın ortak değerlerine evrilir.

Eco'nun sanat yapıtının yorumsallığı üzerine sarf ettiği göstergebilimsel düşünceleri, Barthes'ın fotoğraf üzerine düşüncelerini kavramsallaştırdığı 'Camera Lucida' adlı eserinde paylaştığı *Studium* ve *Punctum* kavramlarıyla ortak çizgede okunabilir. Barthes'e göre (2008: 41-43), bir fotoğrafın seyredene sunduğu kompost anlamlılığı açıklamaya çabalamak ve semiyotik kodları çözümleyerek anlam üretmek işi, geniş kapsamlı bir girişim olarak *Studium*'dur. İlk bakışta, fotoğrafın semiyotik dünyasındaki bu geniş arayışa yönelen gözler, bir dedektif misali anlamların izlerini takip eder. Düz anlam ve yan anlam çatışmasının ya da karmaşasının yarattığı gerilim, *Studium* ile birlikte ortaya çıkar. *Punctum* ise, sebebi açıklanmayacak şekilde, fotoğrafta baskın anlamdan kopuk ve tamamıyla öznel bir alımlamadır. *Punctum*, açıklanacak bir durum değildir ki, açıklamaya kalkışma hareketi ile birlikte *Studium* açığa çıkar. Örneğin, bir savaş fotoğrafındaki iki asker arasındaki öldürücü mücadelenin yer aldığı kompozisyonda, yerde duran bir taş dikkat etmek ve fotoğrafı bu taşla

anlamlandırmak *Punctum*'a işaret eder. Nitekim Barthes de iki çocuğun konumlandırıldığı tarihsel bir fotoğrafta, çocuğun çarpık dişlerinin kendisini çok etkilediğini ve bunu açıklayamadığını ifade etmektedir. *Studium* ile *Punctum*'un birlikteliğini içeren fotoğraflarda anlamın daha yoğun ve keskin olduğunu düşünen Barthes, bazı fotoğraflara anlam verilemeyecek kadar ayrıcalıklı bakılmasını *Punctum*'a bağlamaktadır (2008: 59). Eco ve Barthes'in semiyotik gözle baktıkları fotoğraf dilinde, birçok anlamı kesiştiren ve oldukça subjektif olan bir sonucu keşfetmeleri; fotoğrafın mekanik bir dille sınırlandırılmayacağına açıkça kanıt sunar. Fotoğrafın keşfedilmeyi bekleyen soyut ve sanatsal dili ise doğurgan bir yapıdadır.

Wicks'in (1989), 'Temsili Bir Sanat Olarak Fotoğraf' isimli makalesinde söyleme döktüğü yaklaşım, fotoğraf dilinin araçsallığın yanı sıra sanatsallık taşıdığını anlatmaktadır. Çünkü temsil her şeyden önce bir baştan yaratmadır. Temsili, bir 'durum tanımı' olarak açıklayan Hall'in deyişiyle (1999: 88), temsile konu olan gerçeklik, olguların basitçe yansıtıldığı ve verili göstergelerden oluşan bir kopya değildir. Temsil, gerçekliğin dolaylanarak ve durumlarının yeniden tanımlanarak kurulduğu yaratım eylemidir. Temsildeki dolaylama, soyutlamayla birlikte anlamlıdır. Gerçekliği, olduğu halden bambaşka ve zıt bir halde de tanımlamaya imkan tanıyan temsilleştirme, fotoğraf dilinin yaratıcı gücünü yansıtmaktadır. Fotoğraftaki bir bardak nesnesi, yalnızca bir bardağın kopya edilmiş görünümünden ibaret değildir. Bir bardağın fotoğrafı, bir bardak olarak yeniden tanımlanan bir bardağı içerir. Bu tanımlamadaki bardak ile fotoğraftan bağımsız bir obje olarak bardak arasında, fotoğrafın semiyotik kodları bağlamında ciddi farklılıklar vardır. Artık, fotoğrafçının ve fotoğrafa bakanların ortak dillerinde soyutlanan anlamlar vasıtasıyla bardağın olgusal gerçekliğinin aşıldığı kavramsal bir etkileşim söz konusudur. Çünkü fotoğraf dilinde doğrudan atfa yer verilmez. Fotoğraf sonsuz sarmalda anlamı kuran karmaşık bir dille soyutlanmaktadır. Gösterilen şeyin bir bardak olması, gösterilmek istenen gerçekliğin bardaktan tamamen bağımsız bir anlamla kurulmasına engel değildir. Bir bardağın olgusal bedeninde anlatılmak istenen olgular üstü anlam, çoğu zaman bardağın kırılğan yapısını ve işlevlerini görünmez kılar. Bir fotoğraftaki bardak, kendisiyle hiçbir ilintisi bulunmayan oldukça insani bir mesaj verebilir. Bu durumda kestirilen mesajın, bardakla doğrudan ilişkisi olduğu ve aynı zamanda bardağın fotoğraf dışındaki gerçekliğiyle hiçbir ilişkisi olmadığı denklemi kurulabilir.

Temsil kuramını yapısalcı dil teorilerine paralel yönde kuran ve anlamı, dilin yapısal hareketliliği içerisinde üretilen sembolik bir temsil olarak gören Hall'e göre (1997: 5), temsil edilenlerin dil ile doğrudan bağı vardır. Temsil, dil ve anlamın ortaklığında kurulmaktadır. Fotoğrafın temsil gücü, sanat dilini paylaşanların 'Kara Kutularında/Camera Obscura', karşılıklı görsel konuşmalarla inşa ettikleri başı ve sonu belirsiz bir tecrübedir. Başı ve sonu belli olmayan bu dil, deklanşöre basıldığı kayıt anından, sonsuz yorumlara ve genişlemeye uzanır. Fotoğrafın dili evrenseldir ve sözel olmayan bir sembolik düzen içerir. Görsel kültürün yükseldiği ve gözün egemenliğini tesis ettiği dijital çağda, fotoğraf dilini konuşan insanların sayısı giderek artmış ve Instagram ya da Youtube gibi görsel kompozisyonların üretildiği sosyal alanların kullanım örüntüleri büyümüştür. Artık yazılı ifadeler olmadan, yalnızca görsel kurgular ve sofistike sunumlar üzerinden anlaşılan uluslar üstü bir cemiyet biçimi ortaya çıkmıştır. Bu dönemde fotoğrafın görsel kodlarının anlattığı hikayelerin sanatsal yönünden uzaklaştığı varsayımı kuvvetlense dahi, soyutlayıcı pratiğin sanatla olan yakınlığı da yadsınamaz düzeydedir. Çünkü temsilin karakteri, kendisi dışında olana işaret eden bir anlamın üretimi ile ilgilenir. Fotoğrafta üretilen anlam ne olursa olsun, sanatın biçim dilini her zaman potansiyelinde taşır.

Fotoğraf dili, görsel retorik kadar ürettiği sanatsal söylemle de anlamlıdır. Çünkü olgusal evren, onu anlamlandıran gözün noksanlığında yalnızca ‘şey’lerden oluşur. Tanımsız ve ne olduğu bilinmeyen bu ‘şey’ler kolektifi, fotoğraf ya da diğer sanatların, bilimin ve felsefenin dili ile anlamlandırılır. Foucault (1994: 188) bu anlamda yapıları ‘şey’lerin dilsel tasvirleri olarak değerlendirir. Evrenin içerdiği ‘şey’lerin anlamla yüklü olduğuna karşıt olarak gelişen bu görüş, dilsel yapılar ve söylem ilişkisinin evreni anlamlı bir bütünlükle okuma fırsatı verdiğini savunmaktadır. Fotoğrafta yer alan göstergeler, insani unsurlardan bağımsız düşünüldüğünde yalnızca birer ‘şey’dir. Şey’lere anlam kazandıran, fotoğrafın dili, fotoğrafçının katkısı ve fotoğrafa bakanların yorumlamalarıdır. Nitekim bir sanat olarak fotoğraf, yapısal anlam kurguları sayesinde birçok ‘şey’in özündeki kavramsal anlama ulaşmaya aracılık etmektedir.

Amaç ve Yöntem

Bu araştırmanın amacı; sanatsal bir perspektif ve soyut anlam kompozisyonu oluşturma gayretiyle çekilen fotoğraflar özelinde açığa çıkan soyut anlamı tahlil etmek ve bu anlamın doğasını irdelemektir. Araştırmanın bir diğer amacı ise; fotoğraftaki ışık konumlandırma ve gölgeleme tekniklerinin, soyut anlamın doğasına nasıl bir tesirde bulunduğunu ortaya koymaktır. Bu bağlamda, araştırmada şu temel sorulara yanıt aranacaktır;

-Fotoğraflardaki soyut anlamı kuran temel saikler nelerdir?

-Fotoğraftaki somut göstergeler ile soyut anlam arasındaki ilişki nasıl kurulmaktadır?

Bu çalışmada, örneklem olarak seçilen 4fotoğraf, Roland Barthes’in göstergebilimsel yaklaşımı esas alınarak çözümlenecektir. Somut gösterenlerin soyut kavramlara işaret ettiği varsayımıyla hazırlanan bu çalışmada, fotoğraflardaki nesne estalasyonlarının hangi soyut anlamları taşıdığı incelenecektir. Barthes’e göre görsel öğelerin birbirileriyle ilişkisi kurması neticesinde düz ve yan anlam oluşmaktadır. Bu oluşum, fotoğrafta iki düzlemin varlığına işaret eder. Dizisel/düz anlam olarak adlandırılan birinci boyutta nesnelere seçilir. Diğer düzlemi ifade eden dizimsel/ yan anlamda ise seçilen nesnelere anlamlandırılarak bir bütüne ulaşılır (Karaman, 2017: 31). Fotoğraf sanatı, nesnelere dünyasında ilk anda meydana gelen düz anlamların yanı sıra nesnelere yüklenen soyut yan anlamları da üretir. Bu noktadan hareketle, İmran Uzun fotoğraf soyutlamalarında, ‘gösterenler’ olarak nesnelere düz anlamları ve ‘gösterilenler’ olarak soyut yan anlamları açığa çıkarılacaktır. Neticesinde göstergebilim bir anlam meselesidir ve somut sembollerin yüklendikleri ve üretmekle yükümlü oldukları anlamların keşfi ile ilgilenir. Somut ve soyut arasında diyalektik bir farklılık olduğu düşünüldüğünde, göstergebilimin bir çözümleme metodu olarak önemi belirginleşmektedir. Çünkü göstergebilimde anlam, zıtlık ve çatışma üzerine kurulmaktadır. Nesnelere taşıdıkları anlamlar arasındaki kontrast, egemen anlamın kodlandığı düzeyi kurmaktadır. Bu çalışmada, gösteren-gösterilen ilişkisinin yanı sıra fotoğraflardaki zıtlık düzeyleri de çözümlenecektir.

Fotoğrafta Soyutlama Örnekleri ve Göstergebilimsel Çözümlemeler

Sanatçı bu metindeki soyut çalışmalarında fotoğraf gerçeğini bozarak, kolaj yaparak -ki bu soyutlamalar genelde örneklerine bakıldığında daha çok kübist çalışmalar gibi durmaktadır- dijital manipülasyonlarla, fotoğraf baskı ve farklı çekim teknikleriyle değil, salt geleneksel gerçeklik ilkesiyle fotoğrafta ritim, denge, renk, ışık ve zaman zaman kompozisyonlar da oluşturarak büyük oranda natüralist soyutlamalara gitmiştir. Sanatçının natüralist soyutlamayı tercih etmesinin sebebi, doğayı insanüstü bir form, organik biçimleniş ya da inorganik

bedenlenme olarak görerek, doğada bir aşkınlık duygusunu tatmin etmeyi seçmesidir. Bu çalışmalarda sanatçı kendi soyutunu, insanın elinin değmediği, ilişki kurmadığı bir doğal form üzerinden ortaya koymaktır. Sanatçı aslında soyutlamalarında kendine özgü anlamları doğaya atfeder, doğaya yükler. Böylece sanatçı bu doğallığı kendi anlam ve düşünce dünyasında görmek istediği gibi fotoğraflar.

Buz Üzerinden Fotoğrafta Soyutlama Örneği



Fotoğraf 1. Büyük Doğuş Nebulası

Evrenin oluşumuna ilişkin yaygın kabul gören ‘Big Bang/Büyük Patlama’ teorisi, nebula oluşumlarındaki doğuş olaylarının birbirini tetikleyerek genişlediği varsayımıyla hareket etmektedir. Bu fotoğraftaki soyut anlatı, evrenin doğurganlığını ve büyük doğuşları simgeleyen bir nebula formunu yansıtmak ve kaotik varoluşun gizemli gözeneklerini resme yakın bir dilde buluşturmaktır. Nebula olarak tasvir edilen bulutsu görünümün aynı zamanda döllemeye hazır bir yumurta ile benzeş olması, doğuşun insansı suretlerini de fotoğraftaki soyutun anlatı sathına dahil etmiştir. Yıldızların meni olarak düşünülmesiyle birlikte, evrensel doğumun insani doğumla ortak yönlerinin keşfi amaçlanmıştır.

Fotoğraftaki zaman ve mekan oldukça göreceli, kozmolojik ve değişkendir. Zamanı bildiren ‘gündüz’, ‘gece’ ‘saat’ ya da tarih gibi kavramların geçerliğini ve ardışıklığını görelilik olarak sürekli başka formlara devrettiği evrende, mekanlar üstü bir mekan ve mekanların çok daha ötesinde büyüyen bir maddesizlik ortamı vardır. Yaşamın maddeyle sınırlanmadığı evrenselliği temsil eden fotoğrafta, maddenin boşluktaki konumu ve boşluğun içerisindeki hiçlikten doğan madde karmaşasına bir atıf vardır.

Fotoğrafta siyah ve beyaz renkler arasındaki ontolojik çatışma, melez bir form olan gri renk kullanımı ile yumuşatılmış ve uzlaşma yaratılmıştır. Diyalektik prensiplerine göre tez (beyaz)-anti tez (siyah)-sentez (gri) formülasyonunun uygulandığı renk skalasında, yaşam denilen mefhumun aslında varlık ve yokluk arasındaki müzakere ve uzlaşmadan kaynaklandığı mesajı verilmektedir. Ancak doğuş öncesi yokluğu simgelemek için siyahın baskın tonları kullanılmıştır.

Fotoğraftaki gösteren-gösterilen ilişkisi, yokluktan varlığa geçişin evrensel ve insani boyutlarını soyut olarak tasvir etmekte kullanılmıştır. Zıtlıklar ise, doğum ile ölüm arasındaki yaşamsal mücadelenin sıcak anlarını niteleyen bir sıfatlar dili olarak düşünülmüştür.

Tablo 1. Fotoğraftaki Gösteren-Gösterilen İlişkisi

| Somut Gösteren | Somut Gösterilen | Soyut Gösterilen |
|------------------|------------------|----------------------------|
| Siyah Renk | Evrensel Boşluk | Maddesiz Varoluş/Ana Rahmi |
| Buz | Evren | Büyük Doğuş |
| Buz | Yumurta | Doğurganlık |
| Işık yansımaları | Yıldızlar | Kaotik Yaşam/Sperm |
| Sokak Lambası | Nebula | Büyük Doğurganlık |

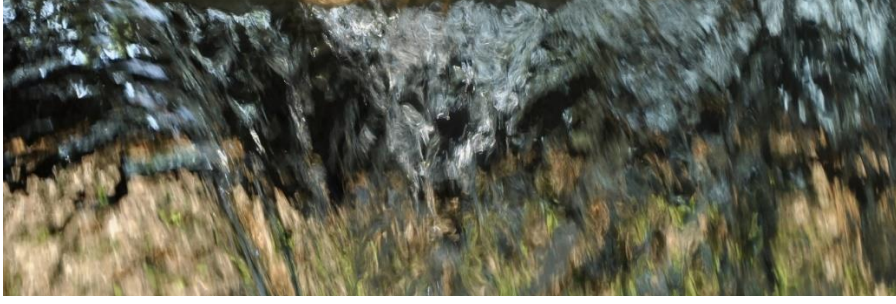
Gösterenler evrensel ve insani benzerliğe gönderme yaparken, somut gösterilenlerin taşıdıkları anlam doğuşu simgelemektedir.

Tablo 2. Fotoğraftaki Temel Kavramsal Zıtlıklar

| | |
|----------|---------------|
| Varoluş | Yokoluş |
| Doğum | Ölüm |
| Doğurgan | Kısır |
| Kaos | Düzen |
| Maddi | Maddi Olmayan |

Fotoğrafın anlatmakla mükellef olduğu soyutluk, varoluş ve yokoluş arasındaki aksta meydana gelen kavramlar kargaşasında bir düzen oluşturmayı hedeflemektedir. Yaşamı hayret uyandıran mükemmelliğini sunan kaos, düzen mekanizmaları ve yaşam prodüksiyonları tarafından terbiye edilerek varoluşu zenginleştirmektedir. Fotoğraftaki temsil, ölümün kol gezişine karşılık büyük doğuşların direnişini sembolize etmektedir. Çünkü ölüm evrenin olağan durumsallığıdır. Yaşam için büyük bir çaba ve varoluşsal krizler gerekir. Bu nedenle doğmak için öncelikle yokluğu alt etmek gerekir. Fotoğraftaki soyutluk, yokluğu alt ederek büyüyen ve devasa doğumlarla yaşam üreten doğurganlık mekanizmalarını çatışmalar merkezinde işlemiştir.

Su Üzerinden Fotoğrafta Soyutlama Örneği



Fotoğraf 2. Akışkan Kanatlar

Çağlayan bir su formunun anafor yarattığı anı yansıtan fotoğrafta, suyun saydamlığı ardındaki doğal görünümle anafor alanlarındaki görüntüsel oluşum arasında biçimsel bir fark tanımlanmıştır. Anaforun biçimsel yoğunluğu fotoğrafın üst tarafında, durgunluğun saydamlığı ise alt tarafta konumlandırılmıştır. Oluşturulmak istenen ‘kanat açan şahin’ görünümü, suyun yüzeyindeki hareket farklılıkları ile yakalanmıştır.

Özgürlüğün zor koşulları ve mücadeleci karakterini anlatmak için başvurulan soyutlama yaklaşımı, bir şahinin yırtıcı kişiliği ve gücüyle özdeşleştirilmiştir. Özgürlük ile uçmak arasında bağıntılar kuran anlatıda, suyun mukavemetine kendi özgül ağırlığı ile karşı koyan şahinin gücü gösterilmiştir.

Doğal gün ışığından faydalanan anlatı, mekanlar arasında bir yer değişmece oluşturmuştur. Gökyüzü, suyun hüküm sürdüğü mekanda ve suyun oluşturduğu biçimler kullanılarak mekânsal niteliklerini kazanmıştır.

Anlatıda kullanılan yeşil, mavi ve beyaz tonlar, özgürlük vurgusu taşımaktadır. Özgürlüğün göksel taraflarını simgeleyen açık mavi renk yoğunluğu, suyun ışığı yansıtması nedeniyle doğallık özelliklerini korumaktadır. Gökyüzü, su üzerindeki yansımasıyla kendini yeniden kurmuş ve başkalaşan formlara dağılarak biçimlerle iç içe geçmiştir.

Fotoğraftaki göstergelerin genel temasında yer alan özgürlük vurgusu, suyun farklı biçimlenişleri sayesinde anlatılmıştır. Gösterenler-gösterilenler ilişkisinde somut göstergelerin soyut karşılıkları özgürlüğün karakterini açıklayan ayrıntılar olarak düşünülmüştür.

Tablo 3. Fotoğraftaki Gösteren-Gösterilen İlişkisi

| Somit Gösteren | Somit Gösterilen | Soyut Gösterilen |
|----------------|------------------|-------------------|
| Su Yüzey | Şahin | İnsan |
| Su Yüzey | Kanat | Özgürleşmek |
| Su Yüzey | Gökyüzü | Özgürlüğün Doruğu |

Özgürleşmenin yarattığı serbesti duygusunu asırlar boyunca arayan ve köleliğe başkaldırı gösteren insan, özgürleşmenin kendi kendine oluşmayacağı koşulunu bilerek her daim mücadele etmiştir. Bu mücadelenin farklı fazlarda gerçekleşiyor olmasının akışkanlığı

göz önünde bulundurulduğunda, özgürlük için ödenen bedel ve harcanan eforun her bünyede farklı etkiler yaratması kaçınılmazdır.

Tablo 4. Fotoğraftaki Temel Kavramsal Zıtlıklar

| | |
|-------------|--------------|
| Özgürlük | Tutsaklık |
| Mücadele | Kabulleniş |
| Özgürleşmek | Tutsaklaşmak |

Fotoğrafın soyut kavramsal çatışması, özgürlük vurgusunun çağrıştırdığı karşıtlıklara gizil atıflar yapılarak anlaşılmalıdır. Özgürleşmeye giden yolda mücadele etmekten kaçınan insan için koşulsuz son olarak bir tutsaklaşma ve kabulleniş sonucu ortaya çıkmaktadır. Özgürleşme sürecinde ise kanat çırpıkça ve özgürlük hissini arttırdıkça gücün doruklarını yoklamak ve ihtişamlı bir kuşun zarafetine sahip olmak en güçlü önerme olarak görünmektedir.

Yüzey Üzerinden Fotoğrafta Soyutlama Örneği



Fotoğraf 3. Ters Yüz Edilmiş İzdüşümler

Genel Betimleme

Fotoğrafta, bir su yüzeyine yansıyan doğa ile, suyun üzerinde yansıyan yoğunlukta bir çınar ağacı bulunmaktadır. Fotoğrafın sağ üst kısmında konumlandırılan bulut huzmeleri, özgürlüğün ufku, doğa yönünde genişletilmiştir. Doğal ışıkla oluşturulan görüntüde renk ve leke değerlerinden soyutlanan obje, yüzey üzerinde yeni anlamlar üretmektedir.

Anlatı Yapısı

Fotoğrafın mekanı, detay perspektif gereği sınırlı espas düzenlemesi ile sağlanmıştır. Yerleştirmede, doğal su yüzeyi ve bu yüzeyi tamamlayan doğal figürlere yer verilmiştir. Işığın farklı skalalardaki muhtelif görünümü ile kurgulanan zamansal düzlem ise, gündüzü göstermekle birlikte, gölge yapılarından dolayı net bir şekilde ifade edilememektedir. Doğada özgür olmanın ürkütücü serencamı, doğal ışık-gölge geçişlerine başvurulmuş ve aktarılmıştır. Işığın berraklığı, özgürlüğün sonsuzluğuna doğru ilerledikçe, yerini ürkütücü gölge geçişlerine

bırakmaktadır. Bu gölgeleme taktiği, fotoğrafta verilmek istenen mesajı bütünlemesi açısından önemlidir.

Renkler

Fotoğrafta renkler ters izdüşümü oluşturulurken kendi doğal renklerinden de yer yer soyutlanmıştır. Yeşilin keskin fark edilişi yüzey üzerinde siyaha dönüşürken fotoğrafta yoğun olan bölgelerde bir karmaşıklık içerisinde yeni simgeler oluşturmaktadır. Beyaz, mavi ve gri renk yansımaları eseri daha izlenilebilir kılmaktadır.

Anlamlandırma

Fotoğraftaki gösteren-gösterilen ilişkisi ve temel zıtlıklar, aşağıdaki tablolarda sunulmuştur.

Fotoğraftaki Gösteren-Gösterilen İlişkisi

| Somut Gösteren | Somut Gösterilen | Soyut Gösterilen |
|------------------------|-------------------------|-------------------------|
| Su Yüzeyi | Gökyüzü | Sonsuzluk |
| Ağaç/Bulut | Dallar/Yapraklar | Biçimler/Formlar |
| Suda Nesne Yansımaları | Gökyüzü Olayları | Belirsizlik/Ürkütücülük |
| Su Dalgalanmaları | Gökyüzü Olayları | Tedirginlik/Sarsıntı |

Suya yansıyan doğa, insanın özgür yanının doğa karşısındaki güçsüzlüğüne de soyut atıflar yapmaktadır. Gerçeğiyle izdüşümü arasındaki farklılığı görüntünün oluşumundaki renk zayıflıkları ve kayboluşları, belli belirsizlikler izleyiciye ürkütücü bir soyutlama sunmaktadır. Su dalgalanmalarının sağ üst köşede oluşturduğu insansı figür var olmayan gerçeğin izdüşümünü sergilemektedir.

Fotoğraftaki Temel Kavramsal Zıtlıklar

| | |
|-----------|---------|
| Gerçeklik | Yokluk |
| Düşüş | Buluşma |
| Uzak | Yakın |

Kıyıda olma hali ile soyutlaştıran fotoğrafta, uzak-yakın karşıtlığı ilk soyut anlam olarak öne çıkmaktadır. Gerçeklik -yokluk karşıtlığı yansıyan ana nesnenin renksizliği olarak öne çıkarken, yüzeye düşen doğanın izdüşümü yeni soyut anlamlarla buluşmuştur.

Işık Üzerinden Fotoğrafta Soyutlama Örneği



Fotoğraf 4. Ay'da Gökyüzü

Genel Betimleme

Fotoğraf, su yüzeyine yansıyan güneş ışıklarının parçalanması ve güneşin doğrudan yansıdığı alanla oluşturulmuştur. Alt kısımda az miktarda bırakılan kaya görüntüsü, kozmik görüntü vermesi için bir gezegen yüzeyi olarak düşünülmüştür.

Anlatı Yapısı

Fotoğrafta kullanılan doğal gün ışığı, su üzerinde bir evren tasviri yaratmak amacıyla kullanılmıştır. Sudaki ışık kırılmaları yıldızları, güneş yansıması güneşin kendisini, kaya yüzey ise ay yüzeyini temsil etmektedir.

Renkler

Fotoğrafta evrensel bir görünümü sağlamak amacıyla siyah, beyaz, sarı ve kahverengi tonları kullanılmıştır. Renkler arasındaki birlik, karanlık ve ışık ilişkisinden beslenmektedir.

Anlamlandırma

Fotoğraftaki gösteren-gösterilen ilişkisinde soyutlanan evrensel tasvir, aşağıdaki tablolarda çözümlenmektedir.

Fotoğraftaki Gösteren-Gösterilen İlişkisi

| Somut Gösteren | Soyut Gösterilen |
|------------------|------------------|
| Güneş Yansıması | Güneş |
| Su | Evren |
| Işık yansımaları | Yıldızlar |
| Kaya Yüzey | Ay |

Fotoğrafta kurulan soyutluk, mimetik tarzda ışığın maddesel yüzeydeki çeşitli formları kullanılarak kompoze edilmiştir.

Fotoğraftaki Temel Kavramsal Zıtlıklar

| | |
|----------|--------|
| Madde | Yokluk |
| Karanlık | Işık |

Fotoğraftaki mimetik soyutlama, kavramsal bir düşünceden daha çok soyut benzetmeler içerdiği için ışığın zıtlıkları maddesel ve karanlıkla ilgili bir formasyonla ilintilendirilmiştir.

SONUÇ

Hegel'in sanat yorumlamasına göre sanatçının ruhu maddeye sokulur ve maddeyi kendine benzetir. Bu yaratıcı ruh, heykelde ve mimaride maddeye duyduğu bağımlılığı had safhada yaşarken, resimde maddenin biçimlenişlerine hakim, edebiyatta ve müzikte ise maddeden bağımsızlığın doruklarını yoklayan bir hal içerisinde. Burada bahse konu maddeye bağımlılık fotoğrafta da geçerli kabul edilebilir. Fotoğraf kendi doğası gereği bir maddeden beslenir. Ancak sanatçının çalışmalarında maddeye bağımlılığın boyutu değiştirilmektedir. Maddenin bütünü izlenildiği bir süreçten gelerek yüzey üzerinden yeni anlamlar ve temsiller üretmektedir. Fotoğrafi 'F'(fotoğraf) kodundan 'S'(sanat) koduna dönüştürme denemelerini uzun yıllar boyunca sürdüren ve günümüz yüzyılında tartışılan sanatsal nitelik konusunda göstergebilimsel bir metotla çözümlenmeler yapan sanatçı, Barthes'in 'punctum/ayrıntı, sivrilik' kavramından yola çıkarak bütün çalışmalarında bu tür arayışlara girmiştir. Bir fotoğraf çoğu zaman 'sözde' olmayan ve kalmayan güçlü bir anlamın dilini konuşur. Tanıklık edilen anın bilişseldeki yansıması, bir söz eylemle tasvir edilir. Ancak fotoğrafla kayıtlanan durumlarda hakikatin kendi hakkında konuşabilmesinin önu açılır ve sözün hükmünü yitirdiği 'sessiz' bir konuşma gerçekleşir. Punctum denilen soyut kavrayış, madde tarafından kendi kendini kurmak üzere bir özne olarak çağrılan sanatçının, kontrolünde

olmayan bir dil tarafından uyarılması, göze batması ve algının derinliklerindeki bilinç dışı savrukluğu yer yer tırmalayarak yarması; bir bakıma hiçlikten maddesel forma geçmesidir. İmgelem ve düşleyişin soyutla kurduğu bağı düşünerek anlamak çoğu zaman sanatçının kendisiyle baş başa kaldığı bir içe kıvrılıştır. Fotoğraf ise, sanatçının özgür düşleyişinin, kendinde olmayan bir maddesel biçimlenişle ideale ulaşması ve soyutun yeniden inşasıdır. İdealist felsefenin tüm ontolojik algoritmalarını kendinde barındıran bu tavır, maddelerin yalnızca şeyler olmadığı varsayışının öznel bir temas anıyla birlikte yarattığı 'soyut patlamadır'. Evrenin maddesel oluşumunu açıklamakta kullanılan Big Bang/Büyük Patlama teorisinin sonralığa dair açıklamaları oldukça yaygın bir bilgiyken, önceliğin sınırsızlığında saptanması güç soyutluğun, maddenin somut suretlerinde dışarı taşıdığı ve madde tarafından baskı altında tutulan formel gerçekliğin, sanatçı tarafından maddeden yordanan soyut aşkınlığa boyun eğdiği ifade edilmelidir. Kendi içindeki aşkın soyutluğu fotoğrafın maddesel içkinliği yoluyla deneyimleyen sanatçı, var olmanın maddesel ölçütlerini ve görünümünün modernist biçimlerini değil ondan ötede olanı aramayı ve o 'anın' diğerlerinin olağanlığından soyut kopuşunu yakalamayı amaçlamaktadır. Böylece maddeye içkin ve bir hayli aşkın olan soyutluğun varlığını keşfetmenin, a posteriori kaplamındaki anlamın a priori niteliklerine temas etmekle eşdeğer olduğunun bilincini sanatına yansıtmaktadır.

Sanatçının fotoğrafı dil yoluyla yeniden anlamlandırdığı birçok çalışması vardır. Bütün bu çalışmalar ve denemeler ışığında fotoğraf gerçeğinin ışık ve renk olgularını da göz ardı etmeden çalışmalarına devam etmiştir. Fotoğrafta eksi değer olarak nitelendirilen gren'i çalışmalarında ön plana çıkarmıştır. Uzun pozlama ve yüksek ASA ile çalışmasının sonucu olarak yüzeydeki genel belirsizliği resimsel bir bulanıklık/fluluk içerisinde değerlendirerek, görmek istediği veya gösterme için çaba sarf ettiği simgelerden/ kompozisyonlardan, altın oran gözetmediği ve resimsel etki aradığı eserlerinde doğal perspektif kurallarının da zaman zaman dışına çıkmıştır.

Gönülal'a göre (2019: 1), Kandinsky'nin 'anlılık fark edişi' ile başlayan soyut fotoğraf eğilimi, Francis Bruguiere ve Alvin Langdon Cabur'un çalışmaları ile ününü kazanmış, Türkiye'de ise 1980'li yılların başından itibaren Ahmet Öner Gezgin, Nuri Bilge Ceylan, Adnan Aytaç, Ali Rıza Akalın ve Tuğrul Çakar'ın çalışmalarında temsil edilmiştir. Sanatta hakim olan Naturalist Tavırdan Kavramsal Tavra geçişi simgeleyen bu dönemde, olgusal gerçekliğin soyut izdüşümleri üzerinden yeni bir sanatsal ekol yaratmanın yordamları aranmıştır. Sanatçının kendini ve kendini saran doğayı anlamaya çalışırken, nesnelerin gösterdiklerinin ardında aşkın bir anlam taşıyabildiği fikri, naturanın 'şey' olma özelliklerinin insansı bir edimle doldurulması ve anlamın başkalaşması anlamını da beraberinde getirir.

KAYNAKÇA

Barthes, R. (2008). *Camera Lucida: Fotoğraf Üzerine Düşünceler*. Çev. Reha Akçakaya. İstanbul. Altıkkırkbeş Yayınları.

Bonfand, A. (2015) *Soyut Sanat*. Dost Kitabevi.

Çelikkan, Ş.G. (2018). *Modern ve Postmodern Dönemlerde Soyut Sanat Felfesi* 1. Baskı. İzmir: Mungan Kavram Yayınevi

Eco, U. (1989). *The Open Work*. Trans. Anna Conconi. USA. Harvard University Press.

Foucault, M. (1994). *Kelimeler ve Şeyler*. Çev. M. Ali Kılıçbay. Ankara: İmge Kitapevi.

Gönülal, Ö. (2019). *Soyut Resimden Soyut Fotoğrafa...* <http://aves.akdeniz.edu.tr/YayinGoster.aspx?ID=2039&NO=6> adresinden ulaşıldı. Erişim Tarihi: 22.11.2020.

Hall, S. (1997). *The Work of Representation. Representations. Cultural Representations and Signifying* (in). Ed. Stuart Hall. London: Sage Publications. 13-74.

Hall, S. (1999). *İdeolojinin Keşfi: Medya Çalışmalarında Baskı Altında Tutulanın Geri Dönüşü. Medya, İktidar, İdeoloji*. Der. Mehmet Küçük. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları. 77-126.

Hegel, F. (2016). *Tinin Görünübilimi*. Çev. Aziz Yardımlı. İstanbul: İdea Yayınevi.

Kant, İ. (1999). *Pratik Aklın Eleştirisi*. Çev. Ülker Gökberk v.d. İstanbul: Türkiye Felsefe Kurumu Yayınları.

Karaman, E. (2017). "Roland Barthes ve Charles Sanders Peirce'in Göstergebilimsel Yaklaşımlarının Karşılaştırılması". *İstanbul Aydın Üniversitesi Dergisi* 34, 25-36.

Snyder, J. and Allen, Neil W. (1975). "Photography, Vision and Representation". *Chicago Journals*. 2 (1), 143-169.

Tunalı, İ. (1983). *Felsefenin Işığında Modern Resim*. İstanbul Remzi Kitabevi.

Wicks, R. (1989). *Photography as A Representational Art*. *British Journal of Aesthetics*. 29 (1).

Worringer, W. (2017). *Soyutlama ve Özdeşleyim*. Çev. İsmail Tunalı. İstanbul: Hayalperest Yayınları.

Tunalı, İ. (1983). *Felsefenin Işığında Modern Resim*. İstanbul Remzi Kitabevi.

Wicks, R. (1989). *Photography as A Representational Art*. *British Journal of Aesthetics*. 29 (1).

Worringer, W. (2017). *Soyutlama ve Özdeşleşim*. Çev. İsmail Tunalı. İstanbul: Hayalperest Y

Yıl/Year:1 Sayı/Issue:1, Aralık/December, 2020, s. 59-70

Yayın Geliş Tarihi / Article Arrival Date
Geliş Tarihi:1-12-2020

Yayımlanma Tarihi / The Publication Date Yayın
Yayımlanma Tarihi:20-12-2020

ISSN: 2757-6000 Doi Number: <http://dx.doi.org/10.29228/iletisimvesanat.47768>

Fatih TAŐCI

Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim ABD, Doktorant.

fatihtasci@gmail.com ORCID: 0000-0003-3532-9597

FARKLI KÜLTÜRLER VE FARKLI NESNELER: ANISH KAPOOR

ÖZET

Modernizmden bu yana gelişen ve sürekli yön değiştiren sanat Marcel Duchamp'ın Pisuarı ile kökten değişime uğramıştır. Bu değişimle birlikte ilerleyen dönemlerde performans, enstalasyon, Land-Art/Toprak Sanatı gibi birçok yeni sanat anlayışının ortaya çıkmasıyla mekânın, zamanın ve izleyicinin dahil olduğu yeni sanatsal eylemler/sanat eserleri ortaya çıkarmıştır. Bu makalede Günümüz önemli sanatçılarından Anish Kapoor'un farklı malzemeleri/nesneleri, enstalasyon ve çevreyi dahil ettiği eserlerinde, sanat anlayışını ve eserlerini incelemeye yönelik olup toplamda üç ana başlıkta değerlendirilmiştir. Kapoor'un farklı nesneleri kullandığı eserlerden örnekler verilerek beslendiği kültürden ve eserlerinde anlatmak istediği kavramlardan yararlanılarak ve eserleri dönem dönem derinlemesine incelenerek açıklanmaya çalışılmıştır. Malzeme olarak kullandığı toz pigment ile Hint kültürün izlerini taşımasının yanında kullandığı renkler ile eserlerin mistik yönü de irdelenmiştir. Modernizm ve Postmodernizm dönemindeki sanatçıların bazılarından etkilenerek özellikle Joseph Beuys'dan etkilenerek yapmış olduğu enstalasyonlar, sanatçının sadece heykeltıraş olmadığını göstermiştir. Kullandığı malzemelerin yalınlığıyla minimalist sanatçı olarak anılmasına karşın, aynı zamanda mimari eserler de üretmesiyle mimarlık yönü de eserlerinde incelenmiştir. Aynalı eserleriyle sık sık gündeme gelen Kapoor, farklı nesneleri ve farklı kültürleri bir araya getiren eserlerinde vantablack ismini verdiği yeni bir boya ile uyguladığı yüzeylerde şaşırtıcı etkide olay olmayı başarmasının yanı sıra vantablack boyanın patentini almasıyla da başka bir tartışmayı beraberinde getirmiştir. Kapoor'un ilk dönem eserlerinden heykellerine, performatif işlerinden mimari yapılarına kadar eserlerin hem kültürel hem de kavramsal nitelikte dönemine damgasını vuran birçok eserlerden örnekler verilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Anish Kapoor, Salt Nesne, Mistik, Kültür, Aydınlık-Karanlık, Doluluk, Boşluk, Toz Pigment

DIFFERENT CULTURES AND DIFFERENT OBJECTS: ANISH KAPOOR

ABSTRACT

Art that has been developing and changing direction since modernism has been radically changed with Marcel Duchamp's Urinal. With this change, in the following periods, with the emergence of many new artistic conceptions such as performance, installation, Land-Art / Earth Art, new artistic actions / works of art that include space, time and the audience have emerged. In this article, Anish Kapoor, one of the important artists of today, aims to examine the understanding of art and his works in his works including different materials / objects, installation and environment, and are evaluated under three main titles in total. By giving examples of the works in which Kapoor used different objects, it was tried to be explained by using the culture he was nurtured and the concepts he wanted to explain in his works, and by examining his works in depth from time to time. With the powder pigment he used as a material, the colors he used and the mystical aspect of the works were also examined, as well as the traces of Indian culture. His installations, which were influenced by some of the artists in the period of Modernism and Postmodernism, especially Joseph Beuys, showed that the artist was not only a sculptor. Although he is known as a minimalist artist with the simplicity of the materials he uses, his architectural aspect has also been examined in his works, as he also produced architectural works. Kapoor, who is frequently on the agenda with his mirrored works, brought together another argument with the patent of vantablack paint, as well as succeeding in being an event with a surprising effect on the surfaces he applied with a new paint called vantablack in his works that bring different objects and different cultures together. From Kapoor's early works to his sculptures, from performative works to his architectural structures, examples of many works that have marked the period of both cultural and conceptual works are given.

Keywords: Anish Kapoor, Pure Object, Mystic, Culture, Light-Darkness, Fullness-Space, Powder Pigment

GİRİŞ

Modernizmden günümüze sanatın sürekli bir değişim yaşadığını ve temel sanat disiplinlerinin yanı sıra birçok melez yaklaşımların da ortaya çıktığı görülmektedir. Bu noktada sanatın 20. Yy'den itibaren yaşanan savaşların ve sürekli değişen toplumsal normların sebep olduğu kaçınılmaz bir gerçektir. Marcel Duchamp'ın metafor olarak ortaya attığı hazır nesne kavramı, dönemin sanat anlayışını büyük ölçüde etkilemesiyle tuvale karşı bir sanat fikri ortaya çıkmış ve ilerleyen dönemlerde yapılan bu karşıt etkinlik benimsenmiş, sıradan nesnelere sanat nesnesi konumuna yükseltilmiştir. Bu sıradan nesnelere klasik sanat anlayışına göre benimsenmesiyle ortaya çıkan Postmodern dönemde, Ahu Antmen'in "20. yüzyıl Batı Sanatında Akımlar" adlı kitabında yer alan minimalist sanatçı, Donald Judd'un da belirttiği gibi spesifik nesnelere (resmin veya heykelin sınırının olmaması durumu; bir eserin resim veya heykel olarak sınıflandırılmaması) olarak sanatçının kendisini ifade etme biçimi açısından çeşitliliğin arttığı görülmektedir (Antmen, 2013, s. 187). Performans, Enstalasyon, Land Art ve Body Art gibi bazı melez anlayışların ortaya çıkması ile devam eden sanat nesnesi dönüşümü teknolojinin de getirdiği dijitalleşme ile beraber günümüz sanatı şeklini almıştır. Günümüz sanatında bir akım bir hareket olmadığı gibi bireysel teknik ve üslupların ön plana çıktığı

gözükmektedir. Bu noktada Anish Kapoor'un işlerine baktığımız zaman sanatçının bir heykeltıraş veya bir ressam olarak adlandırmakta tartışmaya açık bir konudur.

Anish Kapoor'un sanat anlayışını ve eserlerini incelemeye başlamadan önce aydınlık, karanlık ve nesne kavramlarının kısaca tanımını yapmak daha doğru olacaktır. Aydınlık “*bir yeri aydınlatan güç, ışık, ışık alan*” olarak kısaca tanımlanabilir. Karanlık ise “*ışık almama durumu, ışıksız ve sıfat olarak sonu belli olmayan durum*” olarak tanımlanmaktadır. Burada önemli olan nesne kavramıdır. Çünkü nesne sanatçıya yaratıcı etkinlik bağlamında kaynak oluşturmasında belirleyici unsurdur. Kısaca Nesne “*belirli bir ağırlığı ve hacmi, rengi olan her türlü varlık, şey, obje*” anlamına gelmektedir (TDK., 2018). Yani “*Duyulardan en az biriyle algılanmaya açık; uzam ile zaman içinde somut bir varlığı bulunan; bilincin ayırt edip tanıdığı; düşünün özneye karşı düşünülen şeydir. Birbirinden değişik anlama edimleri aracılığıyla bilgisine, algısına, kavrayışına ya da duygusuna ulaşabildiğimiz her şey olarak tanımlanır*” (Aslan, 2010, s. 3). Nesne kavramının birçok tanımı olduğu gibi oldukça da geniş bir alana sahiptir. Ancak Kapoor'un eserlerini burada sanat nesnesi/salt nesne olarak ele almak faydalı olacaktır.

YÖNTEM

Bu makalede araştırma yöntemi, nitel araştırma olup durum çalışmasını ve tarama modelini kapsamaktadır. ‘Durum çalışması, araştırmanın hem ürünü hem de nesnesi olabilecek nitel araştırma içerisindeki bir desen türüdür. Araştırmacının gerçek yaşam, güncel sınırlı bir sistem (bir durum) ya da belirli bir zaman içerisindeki çoklu sınırlandırılmış sistemler hakkında çoklu bilgi kaynakları (örneğin, gözlemler, mülakatlar, görsel-işitsel materyaller, doküman ve raporlar) aracılığı ile detaylı ve derinlemesine bilgi topladığı, bir durum betimlemesi ya da durum temaları ortaya koyduğu nitel bir yaklaşımdır’ (Creswell, 2013, s. 97). Araştırmada çeşitli dergi, makale, kitap, tez, internet ortamı, görsel araçlar ve yerli-yabancı farklı kaynaklardan yararlanılarak oluşturulmuştur. Yapılan kaynak taramasında elde edilen veriler doğrultusunda dönemin kültürel ve sanatsal düşünce yapısı göz önüne alınarak, sanatçının eserleri analiz edilmiştir.

BULGULAR VE YORUM

Yapılan araştırmada ve taranan yerli-yabancı kaynakların verileri doğrultusunda, Anish Kapoor'un eserleri 3 dönem ve 3 başlık halinde bu bölümde yer almıştır.

Anish Kapoor'un Sanat Anlayışı: Toz Pigment ve Heykel Ötesi

Anish Kapoor, Hindistan'ın Mumbai şehrinde 1954 yılında dünyaya gelmiştir. Iraklı Yahudi bir anne ve Hintli bir babanın oğlu olan Kapoor, sanat anlayışında ve eserlerinde yaşadığı çevresinden etkiler görmek mümkündür. 1959-66 yılları arasında İngilizce eğitimi veren bir katedral okuluna gittikten sonra babasının işi sebebiyle Hindistan Donn okulunda eğitimini sürdürmüştür. Annesinin Yahudi, babasının Hintli olması, yaşadığı sosyo-kültürel yapı ve aldığı İngiliz eğitiminden dolayı eserlerinde doğu-batı sentezine sıkça rastlanabilir. Bir dönem üniversite için İsrail'in Kibbutz şehrinde yaşayan Kapoor, üniversite tercihinin doğru olmadığı düşüncesiyle okulu bırakıp bir dönem seri resimler yapmaya başlamıştır. 1973'de İngiltere'ye taşındıktan sonra Londra'daki Hornsey Sanat Okulunda sanat eğitimini devam ettirmiştir (Kilimci, 2012, s.153).

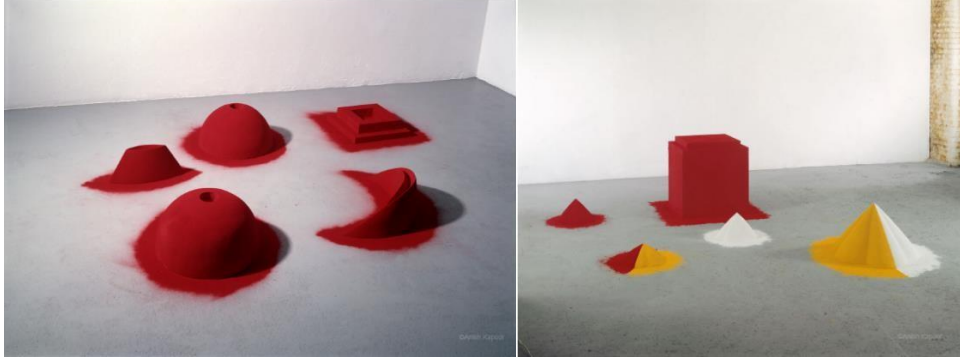
Kapoor'un sanat anlayışına ilham veren sanatçılardan biri olan Joseph Beuys'a ve Fluxus sanat hareketine ilgi duymuştur. Beuys'un performanslarında ele aldığı beden kavramının önemi, Kapoor'un üzerinde derin bir iz bırakmasına sebep olmuş ve o dönemdeki çalışmalarını salt obje üzerinden üretmek yerine performansa dayalı eserler ortaya koymasında önemli bir rol oynamıştır. Kapoor'un etkilendiği diğer sanatçılardan birisi de kuşkusuz Modernizm dönemine pisuar (hazır-nesne) ile damgayı vuran Marcel Duchamp'tır. "*Herkesin bildiği Marcel Duchamp ile ilgilenmedim ama gizli Marcel Duchamp her zaman çok ilgimi çekti.*" Diyerek Duchamp'a olan hayranlığını bu şekilde dile getirmiştir (Price, 2010, s. 493). Duchamp'ın büyük cam adlı eserinden etkilenerek gerçekleştirdiği "İsimsiz (1977)" adlı çalışmasında "*iki kahramanının kısmen açık bir perde ile ayrıldığı bu büyük tabloda, alçı taşı, kablo ve diğer yoksul sanat malzemelerinden yapılan ve her iki cinsiyeti de içeren çeşitli elementlerin mekanik benzeri prototiplerinden ziyade özellik olarak daha organiklerdir.*" (Cooke, 2009, s.164). Kapoor'u etkileyen ve ilham veren önemli isimlerin başında kendisinin atölye öğretmeni olan Paul Neagu gelmektedir. Öğretmeni ile girdiği etkileşim sonucunda Neagu'nun mistik ve gizli performansları, nesnelere üzerine yeniden düşünme imkânı yaratmış, "Dokunulabilir ve Elle Tutulabilir Nesnelere" sergisini oluşturmasında önemli bir etkisi olmuştur (Price, 2010, s.493).

Kapoor'un çalışmaları kültürel imgeler taşımasının yanında kendisini tek bir kültüre ve millete bağlamaktan kaçınmıştır. Eserlerinde doğu kültürü ile batının sanat anlayışının sentezi niteliğinde izler taşımaktadır. Kapoor, kültürden beslendiği gibi mistik ve felsefe gibi alanlardan da beslenmiştir. Eserlerinde daha çok, varlık-yokluk, sonsuzluk, doluluk-boşluk, özüne inmek, insana özgü bedensel çarpıtmalar yapmak gibi mistik konulara değinmiştir. Eserleri soyut sanat olarak sınıflandırılrsa da, minimalist bir tavır taşımasından dolayı yeniminimalizm kavramı içerisinde değerlendirilebilmektedir (Ötgün, 2009, s. 60).

Kapoor'un, yapıtlarında kullandığı malzemeler çoğunlukla mermer, granit, metal, kireç taşı, su, alçı ve toz pigment gibi malzemeleri kullanarak, yapıtlarına deneysellik, disiplinlerarasılık, süreç ve mekân gibi kavramları katmıştır. "*Nesnenin kendi dilinin her zaman belirli bir şeyi temsil etmesi gerekliliğini savunmaz. Pigmenti kullandığı ilk dönem heykellerinde, sanat tarihinin önemli bir katmanı olarak ele alabileceğimiz rengi, bir anlam olarak çalışmalarına dâhil etmektedir. Dışbükey, içbükey formlar, küreler ya da biçimsiz nesnelere olarak tanımladığı formları, kullandığı çeşitli malzemelerin deneyselliğine de izin vererek izleyicinin algısını açmaya ya da değiştirmeye yönelik, izleyici etkileşimi yüksek çalışmalar yapmaktadır.*" (Özçelik ve Doğruer, 2015, s. 479).

Kapoor'un ilk dönem heykelleri toz pigment eserlerine dayanır. Burada seçilen sarı, kırmızı ve mavinin parlak renkleri ile oluşturduğu "1000 Names Series (1000 İsim Serisi)" toz pigment eserlerinin ilk örnekleri arasındadır. Bu seride oluşturduğu formların çoğu Hindistan'daki mimari yapıtlarla ilişki olmasının yanı sıra cinselliği anlatan konulara da içinde barındırmaktadır. Buna en iyi örnek ise "Mother as a Mountain (Bir Dağ Olarak Anne)" isimli eseridir. Modernizm döneminin önemli bir yapı taşı olan renk kavramını ele almasındaki etken, Hindistan'daki renkli gündelik yaşamdan etkilenmesi ve seçtiği renklerde bunu yansıtmak istemesidir. Kapoor'dan önce saf rengi kullanan Barnett Newman, Yves Klein gibi sanatçılardan etkilenmiştir. Özellikle Klein'in kendi adına oluşturduğu "Klein Mavisi" tonunu çalışmalarında birçok kez kullanmıştır. Kapoor, renk olgusunu şu şekilde açıklamaktadır: "*Renk çok daha gerçek değere sahiptir. Kırmızının ateş olabilirliğinde, kalp olabilirliğinde, vajına olabilirliğinde kesin durumlar vardır. Beyaz fiziksel bir şey olabilir ya da yalnızca beyaz.*"

Renk, kendi kendimizin simgesel biçimlendirme refleksiyle hemen hemen doğrudan bir bağlantıya sahiptir. Bu biçimsel olarak ham; saf halimiz olan şeydir. Yalnızca oradadır.” (Lewinson, 1990, s. 188).



Resim 1: Anish Kapoor, 1000 Names Series, (1000 İsim Serisi), 1979-1984.

Kaynak: <http://anishkapoor.com/>

Bu toz pigment heykellerde kullandığı ana renklerin her biri bir mistik anlam taşımaktadır. İzleyici üzerinde metafizik bir değişim duygusunun sağlanması amacıyla ruha yönelen mesajları toz pigmentler aracılığıyla göndermeyi hedeflemiştir. Kapoor'un eserlerinde mistik kavramı her zaman ön planda olmuştur. Özellikle İslam felsefesi ile ilgilenmesi işlerinde önemli ölçüde İslam mistisizminin yansımalarına neden olmuştur. Heykellerinde oluşturduğu oyuklar tıpkı Mekke'de bulunan İslamiyet'in başlangıcı olarak bilinen Kâbe'nin bir bölümünde yer alan "Hacerülesved" taşı gibi pürüzsüz ve saf renklerle boyadığı yapıtlar üretmiştir. Buna en iyi örnek ise "Adam (Adem)" isimli çalışmasıdır. Bu heykellerde veya duvarlara yaptığı oyuklar saf renklerle boyanmış ve karanlık etkisi uyandırılmak istenmiştir. Tıpkı Kâbe'de bulunan taş ile ilgili rivayette göre gökten düşen bu taşın ilk zamanlarda bembeyaz olması, sonrasında insanlar günah işledikçe kararması gibi Kapoor'un eserlerinde de böyle bir derinlik, karanlık anlatılmıştır (Kilimci, 2012, s.238).



Resim 2: Anish Kapoor, Adam (Adem), 1988-1990.

Kaynak: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/kapoor-adam-t07592>

Kapoor, heykeltıraş olarak sınıflandırılrsa da aslında performativ eserlerde üretmiştir. Bu noktada eserleri incelenirken, heykelin ötesinde, multidisipliner bir sınıflandırmayı da göz önünde bulundurmak gerekmektedir. Kapoor sadece taş ve toz pigmentten heykeller üretmemiştir. Eserlerini üretirken postmodernizm döneminde sanat alanı içerisine giren performans ve enstalasyon kavramını göz ardı etmeden Beuys'un performanslarına duyduğu hayranlıkla eserlerinde de kullanmayı unutmamıştır. Eserleri günümüz sanat anlayışında olduğu gibi sanat eseri ve izleyici ilişkisi çerçevesinde sergiye gelen izleyicileri de bu noktada aktif duruma getirmiştir. Toz pigment malzemeyi performanslarına yansıtmış ve bu noktada birçok eser üretmiştir. Buna "Ascension (Red)", "Shoting into the corner" ve "Svayambh" adlı eylemleri örnek olarak verilebilir. "Ascension (Red)" isimli eserde tıpkı bir girdabı andırır gibi yerden göğe yükselen bir toz bulutu şeklinde hareketi sürdürmesidir. Bu eserde Kapoor, diğer eserlerinde olduğu gibi din ve mistik konusuna değinmiştir. "Shoting into the corner" performansında ise 19. Yy'in önemli silahlarından biri olan hazırlanmış top ve sıkıştırılarak koni haline getirilmiş, topa yerleştirilmeyi bekleyen toz pigmentler bir savaş sahnesini andırmaktadır.



Resim 3: Anish Kapoor, , Ascension (Red), 2009.

Kaynak: <http://anishkapoor.com/661/ascension-red>



Resim 4: Anish Kapoor, Shoting into the corner, (Köşeye vurmak) 2008-2009.

Kaynak: <http://anishkapoor.com/139/shooting-into-the-corner>

Kapoor'un 2007'de gerçekleştirdiği "Svayambh" isimli hareketli yerleştirmesinde ise diğer eserlerinde kullandığı gibi kırmızı boya ve bir ray üzerine oturtulmuş tonlarca ağrılıkta bir kütle, sürekli hareket halinde olmasının yanı sıra mekânda bulunan kemerlerden geçerek ağır adımlarla ilerleyen bir yok oluşun temsili olduğu söylenebilir. Geçtiği her kemer bir öncekinden daha küçük ve daha dar olması sebebiyle kırmızı boyanın giderek eridiği ve her geçtiği kemerin ardında farklı derin izler bıraktığı görölmektedir. Bu yok olan nesne, aslında 20. Yy'in sıkıntılarını insanların acı ve sıkıntılarını anımsatan rahatsız edici bir eserdir.



Resim 5: Anish Kapoor, Svayambh, 2007.

Kaynak: <http://www.anishkapooristanbulda.com/#/eserleri>



Resim 6: Anish Kapoor, Descension, 2014.

Kaynak: <http://anishkapoor.com/1010/descension> "Descension"

isimli eserde ise zemin üzerine yerleştirilmiş bir boşluk ve dalgaların etkisiyle oluşan girdap diğer eserlerinde olduğu gibi öz, boşluk, yok oluş kavramlarını ele almıştır. Kapoor'un önemli eserlerinden biri olan bu yerleştirme, onun sadece bir heykeltıraş olma kimliğini taşıyamasının en önemli göstergelerinden birisidir.

Aydınlıktan Karanlığa Salt Nesne: Cloud Gate (Bulut Kapısı)

Chicago'daki Millennium parkına 2004 yılında yerleştirilen "Cloud Gate (Bulut Kapısı)" adlı eser, yaklaşık olarak 1006x2012x1280 cm boyunda devasa bir görüntü sergilemesinin yanı sıra kentin odak noktası haline gelmiştir. Kapoor'un, toz pigment

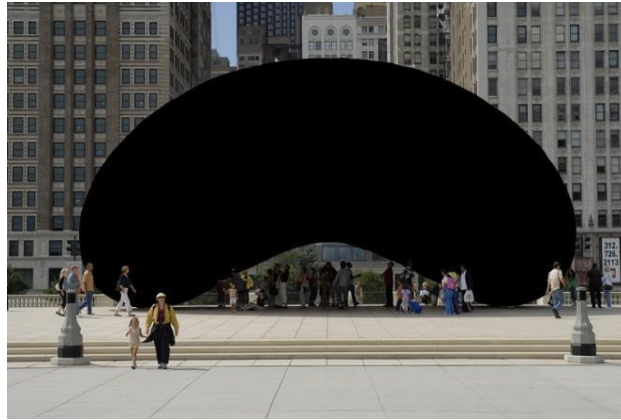
malzemeden sonra kullandığı paslanmaz çelik, parlak ve ayna etkisi vermesinden dolayı eseri çarpıcı kılmaktadır. Yaklaşık olarak 110 ton ağırlığında ve form olarak fasulyeyi andıran bu eser 168 paslanmaz çelik plakaların bir araya getirilmesiyle oluşturulmuştur. Kentin kalabalık yerlerinden olan bu parkın çevresinde bulunan binaların yüksek ve dikey formlarda olması, Kapoor'un dikey bir alanda yatay bir düzlem oluşturma arzusunun göstergesidir. Kapoor'un yansıtmak istediği diğer bir konu ise parlaklık etkisi ve bu etki sayesinde ışığın yansmasıdır. Bu yansıma bir bakıma şehrin içinde kamufle olma durumunu ortaya çıkarır. Eserin yüzeyine yansıyan kentin görüntüsü form sebebiyle sürekli olarak deformasyona uğrayan ve farklı etkiler bırakan bir eserdir. Kapoor eserin alt tarafını içbükey geriye kalan bölümleri ise dışbükey formdan oluşturarak bir geçiş kapısı oluşturmak istemiştir (Sağlam, 2017, s. 2890).

Kapoor için bu eser “*Hayatın gizemine giden yol. Bu kapı maddi olmayan gerçeklik düzeyine ulaşma noktası bazılarının söylediği nihai gerçeklik farklı ya da daha büyük bir bilinç noktası, daha derin, manevi özü olan bir yoldur*” (Baume, 2008, s. 123). Kapoor, içbükey ve dışbükey formlardan oluşan Cloud Gate (Bulut Kapısı) gibi Double Mirror (Çift Ayna), İris ve Sky Mirror (Gök Ayna) isiminde parlak yüzeyli paslanmaz çelik malzeme kullanarak birçok heykel ve yerleştirmeler üretmiştir.



Resim 7: Anish Kapoor, Cloud Gate (Bulut Kapısı), 2004-2006. **Kaynak:**

<http://anishkapoor.com/5104/letter-to-the-nra>



Resim 8: Anish Kapoor, Cloud Gate (Bulut Kapısı), 2004-2006.

Kaynak: <http://anishkapoor.com/5104/letter-to-the-nra>

Kapoor, aydınlık ve karanlık, boşluk ve doluluk gibi kavramları üzerinden birçok eser üretmiştir. Aydınlık ve karanlık kavramını özellikle renkli ve parlak yüzeyli heykellerinde sıkça görülmektedir. Bulut Kapısı (Cloud Gate) bu noktada aydınlıktan karanlığa ağır bir ilerleyişin ifadesi niteliğindedir. “Parlaklık ve ışık Kapoor’un çalışmalarında oldukça önemlidir. Işık küresel yayılımıyla, tıpkı küre biçiminde olduğu gibi boşluğu, sonsuzluğu simgeler. Aynı şekilde renkte belki de onun kültürel kökenine gönderme yapan bir öneme sahiptir” (Ötğün, 2009, s. 66).

Kapoor, aydınlık ve karanlığı şu şekilde ifade etmiştir; “Her zaman renkten ışığa gidiş vardır. Ben öbür gidişle ilgilendim. Renkten karanlığa olan gidişle. Bundan dolayı kırmızıyı çok kullandım. Çünkü kırmızı karanlığın duygusunu verir. Kırmızının tonları kırmızıdan siyaha gider; kırmızıdan turuncuya değil.” (Rainer Crone and Alexandra von Stosch, a.g.e., s. 22).

İlk yerleştirmeye başlayan bulut kapısının ışığı emerek çevresine yansıttığı parlak yüzeyli bir ayna gibidir. Fakat Kapoor için bu eser sürecini henüz tamamlamamış olacak ki 2016 yılında yeni bir rengin patentini alan Kapoor, vantablack adında farklı bir kimyasal olan dünyanın en siyah rengi ile tamamen bulut kapısını yeniden boyar. Bu boyama ile adeta bulut kapısını kapatır niteliktedir. Kapoor, bu boyama ile ilgili olarak şu açıklamayı getirmiştir; “Halkın, Bulut Kapısı’nın yansıtıcı yüzeyi ile etkileşime girmesi için on yılı vardı ve bir değişim zamanı olduğunu hissettim. Heykel aslen oyun ve yüzey görünüşüyle ilgili olsa da, Vantablack versiyonunun iç gözleme, kaybolma, kaybolma ve ezici bir boşluğun içinde olma hakkında daha fazla bilgi olduğunu düşünüyorum.” (ed. Kinshasa, Brno, Goa ve Tikrit, 2016).

Vantablack Etkisi: Descent into Limbo (Araf'a İniş)

Vantablack, 2014 yılında İngiliz bilim adamları tarafından icat edilen bu renk, dünyanın bilinen en koyu tonu olarak kamuoyuna duyurulmuştur. Başlangıçta uydu kaynaklı kara cisim kalibrasyon sistemleri için geliştirilmiştir. Fakat benzersiz fiziksel ve optik etkiler vermesinden dolayı, yaygın bir uygulama alanı bulmasına neden olmuştur. Bu renk tonu ultraviyole, görünür ve kızılötesi ışınların tümünü yüzde 99.96 oranla emebilme özelliğine sahip olmasından dolayı, herhangi bir üç boyutlu nesneye uygulandığında neredeyse hiçbir ışığı yansıtmasından dolayı nesneyi iki boyutlu gösterme özelliğine sahiptir. Bu siyah rengin patentini alan Kapoor ise bu en siyah tonu heykellerinde uygulayarak farklı bir bakış açısı getirmeyi amaçlamıştır.

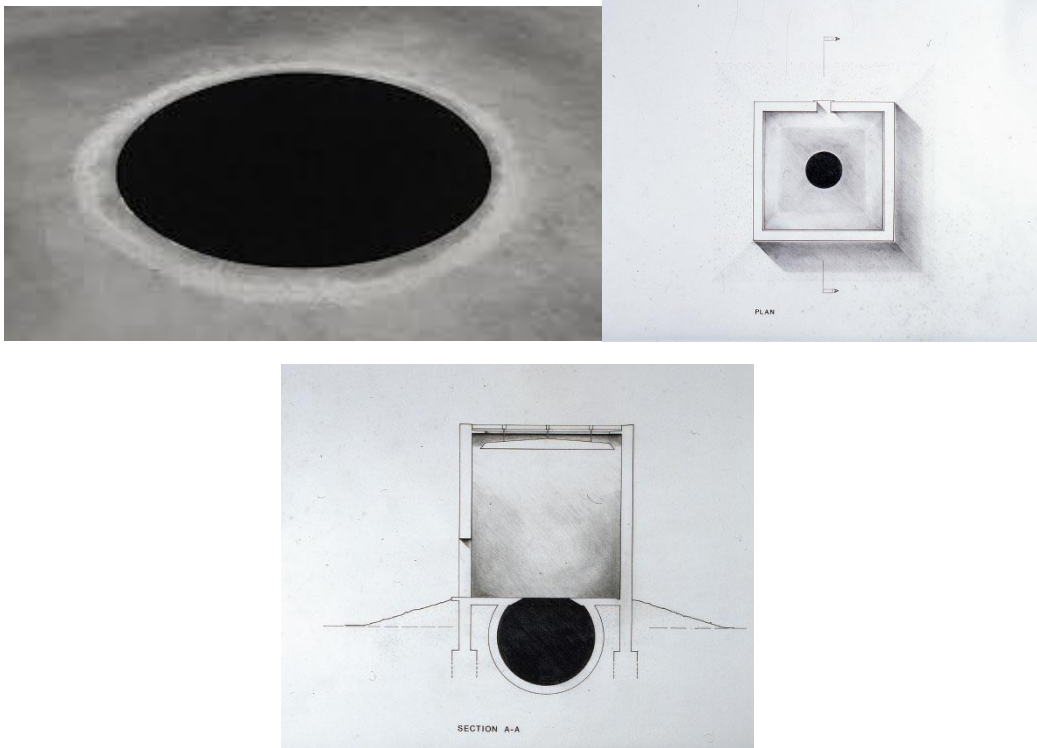


Resim 9: Vantablack Öncesi ve Sonrası Görüntüsü.

Kaynak: <https://www.surreynanosystems.com/media/images-videos>

Kapoor'un eserlerinde hem fiziksel hem de psikolojik boşluk-doluluk kavramı, toz pigment heykellerde yoğun bir şekilde görüldüğü gibi aynalı yüzeylerde ve vantablack eserlerinde de karşılaşılmaktadır. Bu konuya yönelmesinde doğu inancının dışında, kara delikler, karanlık madde ve sicim kuramı gibi görüşlerden etkilenmiştir. 1992'de oluşturmaya başladığı Descent into Limbo (Arafa İniş) isimli eseri doluluk ve boşluk kavramlarına en iyi örnektir. Tıpkı diğer eserlerinde olduğu gibi bir karanlığa doğru gidiş ve sonsuzluk hissi vantablack etkisi ile şaşırtıcı derecede insanda etki uyandırmaktadır. Tıpkı Marsupial (Keseli Hayvan) isimli eserinde olduğu gibi izleyiciyi farklı bir uzay alanına taşır. Bu bilinmeyen uzay boşluğu izleyicide derin etki bırakması sebebiyle dolu alanlardan çok daha etkileyicidir (Huntürk, 2016, s. 363-364).

Portekiz'in porto kentinde yer alan Serralves müzesinde sergilenen Descent into Limbo (Arafa İniş) isimli enstalasyona meraklı bir izleyicinin düşmesi, izleyici üzerindeki aşırı merak duygusu uyandırmasının kanıtı niteliğindedir. Tüm uyarı ve güvenlik bantlarına rağmen vantablack siyah tonunun da etkisiyle insan gözünün algılayamadığı derinlik etkisini yakından inceleyebilmek için güvenlik bandını aşarak yaklaşık olarak 2,5 cm derinlikte olan enstalasyona düşerek yaralanmıştır. Kapoor, vantablack ile doluluk-boşluk, derinlik, karanlık ve sonsuzluğun anlatımını eserlerinde en iyi şekilde izleyiciye yansıtmıştır.



Resim 10: Anish Kapoor, Descent into Limbo, 1992.

Kaynak: <http://anishkapoor.com/333/descent-into-limbo-2>

SONUÇ

Sonuç olarak Anish Kapoor'un sanat anlayışı ve eserlerini incelediğimizde bütün çalışmalarında ele aldığı kavramlardan sonsuzluğa gidişin veya öze varışın ruhsal durumunu anlatır. Çalışmalarında kullandığı toz pigmentler ve heykellerdeki oyuklar ile mistik bir anlatım içerisinde adeta İslamiyet'i temsil eder niteliktedir. Bunun yanı sıra eserlerin çoğunun enstalasyon anlayışı içerisinde uygulanması veya hareketli heykellerin varlığı bakımından, Kapoor'un eserleri günümüz sanatındaki bireysel üsluba yönelik önemli bir örnek niteliğini taşır. Eserlerini yerleştirdiği mekânlarda, mekân ve sanat kavramı kapsamında izleyicinin uygulamaya dâhil olmasını amaçlamıştır. İzleyiciyi sürekli aktif halde tutan ve merak duygusunu yoğun bir şekilde yaşatmayı başarır. Bu noktada ele aldığımız bulut kapısı hem mekân içerisinde mimari bir yapı olarak ele alınması, hem de malzeme olarak ayna temsilini taşıması bakımından dini konuları ve ışığın yansımalarını anlatır. Bu çalışmada Kapoor'un hayatı ve Modernizm-Postmodernizm dönemlerinden etkiler taşıması bakımından seçilen eserler incelenmiştir.

Malzeme olarak kullanılan toz pigmentlerin ana renkleri oluşturması tesadüfi olmamakla birlikte her birinin ayrı bir anlam taşıdığı ortaya çıkmaktadır. Kırmızı renk insan bedenini yani kanı ve insanoğlunun içini gösterir. Aslında kırmızı renk karanlığa gidişin temsilidir. Siyah, beyaz, mavi, kırmızı, sarı renkler Bir bakıma mistik ve metafizik olgular üzerinden bağlantılar kurarak sembolize edilmiştir.

Son dönem eserlerinde kullandığı en koyu siyah olarak adlandırılan vantablack ile üç boyutlu nesneyi iki boyuta indirgemeyi ve üçüncü boyutu kaldırmayı amaçlar. Aynı zamanda kavram olarak ele aldığı boşluk-doluluk ilişkisi sonradan siyaha boyadığı bulut kapısında ve Araf'a inişte ön plana çıkar. Aydınlık-karanlık, boşluk-doluluk, dayanıklılık-kırılganlık ve varlık-yokluk gibi zıtlıklar üzerinden beslenmiştir. Pigment eserlerde kadın, üreme ve cinsellik ön plandadır. Ayrıca kullandığı nesnelere, malzemeler ve teknikler bakımından kendi dilini oluşturması, günümüz sanatında önemli bir sanatçı olmasının en büyük kanıtıdır.

KAYNAKÇA

- Antmen, A. (2013). *20. yüzyıl batı sanatında akımlar* (5. bs.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Aslan, Şan, P. (2010). *Çağdaş sanatta nesne ve kişisel uygulamalar*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Seramik Anasanat Dalı, Ankara.
- Baume, N. (ed.). (2008). *Anish Kapoor: past, present, future*. The MIT Press, Cambridge.
- Cooke, L. (2009). *Anish Kapoor*; Thames and Hudson London, Royal Academy Of Art.
- Crone, F. and Alexandra von, S. (2008). *Anish Kapoor, Prestel, Munich, London, New York*.
- Huntürk, Ö. (2016). *Heykel ve sanat kuramları*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Kilimci, P. (2012). *Anish Kapoor'un mekân ve malzeme anlayışı*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Kinshasa, Brno, Goa ve Tikrit (ed.). (01.04.2016). *Anish Kapoor Coats "Cloud Gate" in the Darkest Black Known to Humanity*. Erişim Adresi: <https://hyperallergic.com/287628/anishkapoor-coats-cloud-gate-in-the-darkest-black-known-to-humanity/>
- Lewinson, J. (1990). *Anish Kapoor, Drawings*; Tate Gallery, London.
- Özçelik, Sözeri, M. ve Doğruer, Ergin, N. (2015). Grand palais 'monumenta serisi' ve türbine hall 'the unilever serisi' sergilerinden çağdaş sanatın mekânsal algıyı tersyüz eden yapıtları. *Route Educational and Social Science Journal*, Volume 2(4).
- Ötgün, C. (2009). Eril ve dişil yapılanma: bir dağ olarak anne (Anish Kapoor). *Sanat ve Tasarım Dergisi*, Cilt 1, Sayı 3.
- Price, M. (2010). "Chronology", David Anfam, Johanna Burton, Richard Deacon, Donna de Salvo, Anish Kapoor, Phaidon Press, New York.
- Sağlam, F. (2017). Heykelde uzam bağlamında Anish Kapoor'un cloud gate çalışmasına göstergebilimsel bir yaklaşım. *İdil Sanat Dergisi*, Cilt 6, Sayı 38, Volume 6, Issue 38.
- TDK. (05.12.2018). *Aydınlık/Karanlık*. Erişim adresi: http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_content&view=frontpage&Itemid=1

