

**SANAT VE BİLİM**

**SANAT VE SOSYAL ADANMIŞLIK**

SEMPOZYUMLAR BİLDİRİ KİTABI

  
tmmob  
mimarlar  
odası

**SANART**

## **“Sanat ve Bilim” ve “Sanat ve Sosyal Adanmışlık”**

Sempozyum Bildirileri Kitabı

2007 SANART

Yayımlayan: TMMOB Mimarlar Odası ve SANART Estetik ve Görsel Kültür Derneği ortak yayınıdır.

Hazırlayanlar: Jale N. Erzen, Pelin Yoncacı

Yayıma Hazırlayan: Pelin Yoncacı  
Grafik Tasarım: İpek Türel, Pelin Yoncacı

Baskı/Cilt: Yalçın Matbaacılık Ltd., Şti., Ankara

Temmuz 2007

ISBN: 978-9944-89-310-7

Her hakkı saklıdır.



*SANAT VE BİLİM*

*SANAT VE SOSYAL ADANMIŞLIK*

Hazırlayanlar

**Jale N. Erzen**

**Pelin Yoncacı**

Bu alışma, SANART'ın 1-3 Haziran 2000 tarihlerinde düzenlediği "Sanat ve Bilim" ve 1-3 Mayıs 2002 tarihlerinde düzenlediği "Sanat ve Sosyal Adanmışlık" konulu sempozyumlarda sunulan bildiri ve konuşmaların bir seğkisidir.

**Sempozyumları Düzenleyenler**

Jale Nejdet Erzen, Emin Mahir Balcıoğlu, Ayşen Savaş  
Ali Cengizkan, Namık Erkal, Kıymet Giray

## ÖNSÖZ

Jale N. Erzen

## BİLDİRİLER

Yapay Zeka ve Sanat  
Kaan Bıyıkoğlu, Selim Tezcan  
1

Mimarlık ve Teknolojinin Estetikleştirilmesi:  
Mekanik ve Biyolojik Benzetmeler  
Sibel Bozdoğan  
9

Marcel Duchamp ya da Morfizmlerin  
Dokumacısı  
Filiz Eda Burhan  
19

Mahallî Sanat Girişimleri:  
Kuramsal İlkeler ve Uygulamalar  
Elizabeth Cinello  
47

Görme Engelli Çocuklar İçin Oyuncak  
Tasarımı  
Naz Evyapan  
57

Sanat ve Estetik Eğitiminin Toplumsal  
Bağıntısı  
Jos de Mul  
65

Savaşta Sanat: Konfor ve Silah  
Lev Kreft  
73

Bilim ve Sanatta Benzerlikler,  
Farklılıklar ve Karşılıklı Etkileşimler  
Bilge Küçükdoğan, Erhan Karaesmen  
89

Dans Sanatı:  
Sosyal Angajmanlardan Sıyrılmanın  
Gücü ve Biçimi  
Catherine Maurey  
99

Sanat ve Sosyal Angajman: Doğayı Savunurken...

Raffaele Milani

105

Ömer Hayyam, Süsleme Sanatı ve Mimarlık

Alpay Özdural

111

Estetik Biçimler ve Toplumsal Adanmışlık:

İtalyan Neo-Avangart'ı Tartışması

John Picchione

119

Şehrin bozulması üzerine:

Venedik ve 1900ler ya da Yok Sayılan Değiştirilebilirlik

Lucio Rosato

129

Mimarlıkta Akılcılık ve Akıldışılık

Albert van der Schoot

137

Görsel Algılama ve Algıyı Tepkilendirmenin Nörobiyolojik  
Temelleri

Sinir Sisteminin Görsel Uyarıları Yorumlaması

Ali O. Taşçıoğlu

145

Boots D90 Doğu Projesi

Richard Woodfield

157



## GİRİŞ

Sanatçıların çoğu kez bilim konularından yararlanmalarına karşın, zamanımızın en belirgin sorunlarından biri değerler sisteminde ve dünyaya yaklaşımda sanat ve bilim alanlarının arasındaki kopukluk. 'Aydınlanma' olgusuna getirilen en kesin eleştiri aslında, bilimsel ve estetik değerlerin birbirinden kopukluğuna yol açan ikili bir değer sistemi olduğudur. Ussalın, duyumsal ve tinsel önüne geçmesi eleştirilmektedir.

Yirminci yüzyılın son döneminde sanat ve bilim, beden ve kafa arasındaki sınırlar bulanmışsa da, estetik ve sanatsal ilgilerin, bilimsel ve rasyonel olduğu iddia edilenlerle ya da deneysel olarak ispat edilebilen ve nicel olarak hesaplanabilenlerle eşit şekilde değerlendirilmedikleri kesindir.

Foucault, Baudrillard, Marcuse, Virillio ve Lyotard gibi düşünürler bu durumun kültürde yarattığı sonucu eleştirerek aslında bu rasyonalizmin ne denli rasyonel dışı olduğunu göstermişlerdir. Michel Henry, bu kültürel duruma 'Barbarizm' adını vermiştir.

Öte yandan, icat ve yeniliklerin ve yaratıcılığın bilgi, düşünce ve duygu birlikteliği ile oluşabildiğini görüyoruz. Einstein, ölümünden önce bir yazısında 'sonuçtaki ürün mantık sistemi ile ilgili olsa bile, buluşlar mantıksal düşüncenin eseri değildir' demişti. Birçok önemli düşünürün buna inandığını söyleyebiliriz. Bilim ve sanatı yaratıcılık ve özgünlük temelinde birleştiren en önemli unsur kuşkusuz sezgi olmaktadır. Bilim ancak nesnel bilgi sınırlarını aşarak sezgiyi kullandığı vakit o gün bilinenin ötesine geçebilmektedir. Bilimsel buluşlar aynı zamanda özgünlük ve deha ürünü iseler, sanat eserleri de derin düşünce ve bilgi ürünleridir. Kuşkusuz, düşünce ve bilgi sanatta bilimsel ve teknik alanda olduğundan farklı bir şekilde kendini gösterir. Eski Yunan'da sanat için kullanılan sözcüğün 'Tekne' oluşu bu bakımdan açıklayıcıdır. Batı kültüründe sanat ve bilimin çok yakın olduğu dönemlerden biri, bilimin sanata hizmet ettiği rönesanstır. Bu dönemde gerçeğin arandığı alan sanat olmuştur.

Günümüzde, sanat ve bilimin işbirliğini gerektiren alanlardan biri doğa araştırmalarıdır. Bugün şunu görüyoruz ki Aristoteles'ten bu yana doğa bir soyutlama alanı olmuş ve ona karşı duyumsal yakınlığımız ve anlayışımız kaybolmuştur. Bugün gerektiği gibi, doğa ile sağlıklı bir ilişki

kurmanın yolu estetik yaklaşımdan geçmektedir. Nicel ve nitel yaklaşımların bir arada önemli olduğu diğer önemli alanlar ise psikoloji, tıp, mimarlık, şehir planlaması ve endüstri tasarımı olarak sıralanabilir. Şurası kesin ki son birkaç yüzyıl boyunca nicel yaklaşımlara verilen öncelik mimari, planlama ve tasarım alanlarında en iyi çözümleri orataya koyamamıştır.

Bilim ve teknolojinin gerekliliği sanat alanında hiçbir zaman sorgulanmamıştır. Bugün yüksek teknolojinin yarattığı üstün medyatik imkanlar ve pratik avantajlar sanat alanına da yeni bir enerji kazandırmış ve yeni ufuklar açmıştır. Çağımızda dolaysız olarak yüksek teknoloji alanında çalışan birçok sanatçı tanıyoruz. Bu metod açısından teknoloji kullanan birçok sanat türünün gelişmekte olduğu ve gelişmeye devam edeceği anlamına gelmektedir. Kuşkusuz bu alanda ilk akla gelen fotoğraf ve sinema olduğu gibi, listeye video sanatlarını ve bilgisayar sanatı gibi yenilerini de ekleyebiliriz.

Daha az belirgin olan yeni teknik ve içerik alanları biyoloji ve zooloji bilgisinin gerekli olduğu ekolojik sanat, ya da toplumsal incelemelerin gerekli olduğu sosyal sanat olarak sıralanabilir. Radyoloji, jeoloji, coğrafya ve tıp konularında bilimsel incelemelerin ürünlerini kullanan sanatçıları da anımsamalıyız.

Çok ilginç olan bir konu da bilimsel alanda yapılan birçok araştırmanın ve buluşun sanat eserleri kadar estetik olguları dikkatimize getirmiş olmalarıdır. Doğa, yeryüzü ve uzay hakkındaki tüm yeni bilgiler dünyanın ne denli estetik bir hazine olduğunu göstermektedir. Bu açıdan birçok bilim adamının bugün bize gösterebilecekleri gerçekler sanat eserlerinden daha az fantastik ya da daha az esinlendirici olmayacaktır.

Bu kitapta yer alan metinlerin bir kısmı SANART Derneğinin 2002de gerçekleştirdiği SANAT VE SOSYAL ADANMIŞLIK Sempozyumunun sunumlarıdır. Sanatın XX. yy'da sosyal gerçeklere doğru yönelmesi, biçim ne denli önemli olsa da içerik konusunda sanatçıya genelde bir sorumluluk yüklemiştir. Özellikle ikinci dünya savaşı ve bunların bilince zorladığı korkunç gerçekler sanatın artık yalnızca güzellik ve beğeni ile ilgilenemeyeceğini, toplumu uyaran bir aracı olarak sanatın sosyal konulara yönelmesi gerektiği değer yargısını yaratmıştır. Kapitalizmin küreselleşme ile dünyanın her köşesinde baskın olmaya başladığı 80'li yıllarda sanatçılar özellikle bu sosyal, politik ve ekonomik gelişmelere, ve öte yandan yerkürenin bozulmasına karşı gelmeye başlamışlar, sanatın bu yönde katkısı olacağını kanıtlamaya çalışmışlar ve bir şekilde yeni bir idealizm ile, dünyanı değiştireceklerini vurgulamaya çalışmışlardır.

Bu kitapta yer alan "Sanat ve Sosyal Adanmışlık" konusundaki makaleler, sanatçıların bu iddialarının sadece birer ütopya olmadığını ve çeşitli alanlarda sanatın sosyal görevler üstlenebileceğini göstermektedir. Örneğin göçmenlerin yeni yerleşim alanlarında intibaklar, körlerin güzel sanatları deneyimleyebilmeleri bu tür örneklerin başında geliyor.

Bu sunum ve örnekleri kalıcı kılan bu kitabın yayımlanmasını üstlenen Türkiye Mimarlar Odasına, Oda Başkanı Sayın Bülend Tuna'ya ve Müge Cengizkan'a Sanart Derneğinin teşekkürlerini sunarım. Aynı zamanda Sanart'ın sempozyum kitaplarını yayıma hazırlayan Pelin Yoncacı'ya sonsuz teşekkürler ve tebrikler.

Jale N. Erzen

**Sanart Türkiye’de Görsel Sanatları Destekleme Derneği** 1991 yılında kurulmuş ve ilk uluslararası sempozyumunu 1992’de ‘Kimlik, Sınırsalık ve Mekan’ konusu üzerinde, yirmiden fazla ülkeden sanatçı, mimar, küratör ve bilim adamının katılımı ile gerçekleştirmiştir. Bu kapsam içinde Danimarka, Hollanda ve Belçika Sefaretlerinin desteği ile getirilen Kobra sergisi, İsviçre sefaretinin yardımları ile gerçekleşen Wölfli sergisi, British Council desteği ile getirilen çağdaş İngiliz sanatçıları sergisi ve Fotografçı Evgen Bavcar sergisi yer almıştı. Diğer dikkate değer etkinlikler arasında ‘Toprak ve Lif’ ismi altında uluslararası seramik ve tekstil sanatçıları sergisini, Jorge Glusberg’in destek ve işbirliği ile gerçekleşen Güney Amerika sanatçıları sergilerini sayabiliriz.

Sanart tarafından gerçekleştirilen son iki uluslararası sempozyum 1995’de ‘Sanat ve Tabular’ ve 1997’de ‘Sanat ve Çevre’ oldu. İki etkinlikte de dünyanın her köşesinden yüzün üzerinde uluslararası sanatçı ve bilim adamı bir araya geldi ve 400 ile 500 civarında bir izleyici ve öğrenci gurubu katılımı sağlandı. Bu etkinlikler sempozyum bildirileri kitapları ve kataloglar ile yayına geçirildi. Bütün Sanart etkinlikleri aynı zamanda sanat atölye çalışmaları ve açık hava etkinlikleri içererek Ankara’lıların ve öğrencilerin de aktif katılımını sağladı. Sanat ve Tabular sempozyumu Tübitak tarafından konuk edildi, 1997’de Sanat ve Çevre sempozyumu ise Orta Doğu Teknik Üniversitesinde gerçekleşti ve bu arada Mimarlık Fakültesi değişik performans, sergi ve enstalasyonlara ev sahipliği yaptı.

Bütün bu etkinlikler yıllar içinde sayısız özel ve resmi kurum ve kuruluş tarafından desteklenmiştir. Birçok sponsor ve ortak düzenleyici arasında Sanart derneği, T.C. Kültür Bakanlığı, T.C. Turizm Bakanlığı, Türkiye İş Bankası, 1992 Ankara Büyükşehir Belediyesi ve Belediye Başkanı Murat Karayalçın, Çankaya Belediyesi, ODTÜ Rektörlüğü, Avrupa Konseyi, Tubitak, Mimarlar Derneği, Mesa, Kavala Grubu, Metaksan, İtalyan, ve Fransız Kültür Dernekleri, İsviçre Sefareti, DDY, THY, Ulusoy, Varan, British Council, Goethe Enstitüsü, Karayolları, ODTÜ Mimarlık Fakültesi, Nev Galerisi, TESK, Murat Yazıcı, Yapı Merkezi İnşaat A:Ş. İstanbul, Yüksel Erimtan ve Asya Nakliyatı saymakla gurur duyar. İlişikte sayılan ayrıntılı listemizdeki tüm sponsorlarımıza Ankara’ya nitelikli sanat etkinliklerini kazandırmaktaki katkıları için burada tekrar teşekkür etmek isteriz.

Sanatçıların ve bilim adamlarının ortak sorular ve ortak ilgiler geliştirmek üzere işbirliği yapmaları gereklidir. Bu işbirliği aynı zamanda 2000 yılının doğal bir kutlaması olacaktır.





### Yapay Zeka Nedir ?

1

Yapay Zeka, terimin isim babası John McCarthy tarafından "zeki makineler, özellikle de zeki bilgisayar programlarının gerçekleştirilmesiyle ilgilenen bilim ve mühendislik dalı" olarak tanımlanıyor. Zekadan anlaşılan ise, "dünyada belli hedeflere ulaşma yetisinin bilgi işlem kısmı". Yapay zeka, zekanın belli mekanizmalarını modelleyebilmesine karşın, zekanın henüz anlaşılammış bölümleri de mevcut.

Bilgisayar bilimleri, matematik, dilbilim, psikoloji, sinirbilim ve felsefe yapay zekanın beslendiği başlıca bilim dallarıdır. Yaklaşık 50 senelik kısa tarihinde yapay zeka üzerine çalışan araştırmacılar birbirlerinden oldukça farklı, son derece çeşitli metodlar geliştirerek zeki davranışın ardında yatan mekanizmalar hakkında önermelerde bulunmuşlar, ve yazılan bilgisayar programları sayesinde söz konusu önermelerinin geçerliliklerini ve eksiklerini araştırmışlardır. Çalışma prensipleri bakımından yapay zeka amprik bilimlere yaklaşır. "Yapılan her program bir deneydir; doğaya bir soru sorar ve davranışı cevabının ipuçlarını barındırır. Ne makineler, ne de programlar birer karakutudurlar; hem donanım hem de yazılım, tasarlanmış birer mamüldür ve içlerini açıp bakmak mümkündür. Yapıları ve davranışları arasındaki ilişkiyi kurarak bir deneyden birçok ders çıkarabiliriz" (Newell ve Simon, 1975)

Peki günümüzde konuşma dilinin işlenmesinden tutun da hava alanlarında tehlikeli valizlerin tespitinden bilgisayar programları yazan bilgisayar programlarına kadar bir çok pratik uygulaması olan yapay zeka akıllı davranışı - ve bunun belki özel bir durumu olarak kabul edebileceğimiz insan zekasını - açıklamada tam bir başarıya ulaşmış mıdır? Bu soruya yapay zekayla uğraşan herkez kesin bir "hayır" cevabını rahatlıkla verebilir. Topyekün akıllı davranış gösteren sistemler tasarlamak yapay zekacılar için bir "kırmızı elma"dır. Henüz ortalıkta dört başı mağmur tasarlanmış "akıllı" sistemlerin olmadığından yola çıkarak yapay zekaya saldırmak, aslında akışkanların hareketini tam olarak açıklayamadığı için hidromekaniğe saldırmaktan, yahut tüm hastalıklarımıza çare bulamadığı

için tıp bilimine saldırmaktan pek de farklı değildir. Burada önemli olan, yapay zekanın günümüze kadar yanlışlarından ve eksikliklerinden ders alarak ilerlemiş olmasıdır.

Yapay zeka kendi içerisinde genellikle *güçlü* ve *zayıf* olarak ikiye ayrılır. Güçlü yapay zeka bilince sahip makinalar üretilebileceğini savından hareket eder. Zayıf yapay zekanın böyle bir savı yoktur, gerçekleştirilmesi için zekanın gerekli görüldüğü davranışları gerçekleştiren programlar üretmek bir anlamda zayıf yapay zekanın konusudur. Örneğin Kasparov'u yenen Deep Blue, her ne kadar iyi satranç oynarsa oynasın bir zayıf yapay zeka uygulamasından başka bir şey değildir. Ayrıca günümüzde algılama, öğrenme, mantıksal işlemler gerçekleştirebilme ve rasyonel davranma gibi birçok zeka ile ilgili eylemi bir araya getirerek uzun vadede güçlü yapay zekayı gerçekleştirmeyi amaçlayan çalışmalar da mevcuttur. Aslında güçlü yapay zeka bir önceki paragrafta sözü geçen "kırmızı elma"dır. Bununla birlikte güçlü yapay zekanın olabilirliği ile ilgili görüşlerin günümüz felsefesinin en hararetli tartışmalarının ortasında olduğunu belirtmekte de fayda var.

### **Yapay Zeka ve Yaratıcılık**

2

Margaret Boden, "Bilgisayarlar ve Yaratıcılık" adlı makalesinde, bir bilgisayar programı konusunda sorulabilecek şu sorulara olumlu yanıt vermenin mümkün olduğunu ileri sürüyor: Bir bilgisayar programı yaratıcı fikirler ortaya koyabilir mi? Yaratıcılığın doğasını anlamamıza yardımcı olabilir mi? İnsanların nasıl yaratıcı olmayı başardığı konusunda bir şeyler öğretebilir mi? Yaratıcı olmamızda bize katkıda bulunabilir mi?

İşin güzel yanı Boden, tüm bu sorulara verilen olumlu yanıtların İnsan bilincini algoritmik olarak modelleme iddiasındaki Güçlü Yapay Zeka'dan bağımsız olduğunu belirtiyor. Yani yapay zekanın düşünüp düşünmemesi, bu başarılarını etkilemiyor.

Boden, yaratıcılığı üç sınıfa ayırıyor: 1) Bileşimsel, 2) Keşifsel ve 3) Değişimsel. Bileşimsel yaratıcılık, yeni analogi ve metaforların oluşturulmasına dayanıyor. Keşifsel yaratıcılıkta, varolan bir kavramsal uzayın içindeki olası bileşimler araştırılıyor ki, bilimsel çalışmanın büyük kısmı bu çeşit yaratıcılığa giriyor. Buna karşılık değişimsel yaratıcılık, bambaşka bir kavram uzayının kapısını aralıyor. Bugünkü bilgisayarlarda üç çeşit yaratıcılık da gerçekleştirilebiliyor: Yapay sinir ağlarıyla yapılan modellemeler, yeni metaforların nasıl mümkün olduğunu ve nasıl yapısal ve çağrışımsal temellerden kaynaklığını anlamamıza yardımcı oluyor. Sözgelimi, Coleridge'in "The Rime of the Ancient Mariner" şiirindeki çeşitli imgelerin, şairin eklektik okumalarından nasıl kaynaklanmış olabileceğini araştırmamıza yardımcı oluyor.

Bileşimsel yaratıcılık ise, pek çok yapay zeka programının iş gördüğü alan; yani belli bir kavramsal uzay içindeki olası bileşimlerin keşfi. İki örnek: daha sonra da bahsedeceğimiz ressam AARON, ki estetik ve özel bir biçimde resimler yapmaktadır, ve DENDRAL, ki kimyanın belli bir alanında mantıklı molekül yapıları oluşturmaktadır.

Keşifsel yaratıcılık ise, belli bir kavramsal uzaydaki olasılıkları araştırmaktan öte, uzayın kendisini köktenci biçimde değişikliğe uğratan etkinliklere tekabül ediyor. Kimyada Karbon-60 izotopunun bulunması böyle bir yaratıcılık örneğinin; kafes biçimli moleküllerden

başka, küresel moleküllerin de olabileceğini göstererek bileşim araştırmalarını yepyeni bir uzaya taşıyor. Artık bu küresel biçimli moleküllerden başka olup olmadığı, çeşitli eklem-çıkartmalar yapıldığında neler olduğu gibi keşifsel yaratıcılık çalışmaları, bu uzayda devam ediyor.

Değişimsel yaratıcılık da, bilgisayarda modellenmiş bulunuyor. Yeni renkli desenler [Sims, 1991], renkli üç boyutlu "heykeller" [Todd & Latham, 1992], yeni vücut anatomili, simüle edilmiş bir fiziksel dünyada rekabet eden sanal yaratıklar [Sims, 1994] vb. üreten programlar bunlar. Ortak yanları ise bir çeşit genetik algoritmaya dayanmaları. Genetik Algoritmali (GA) programlar, kendi işleyiş kurallarını gerek parametreler gerekse de -özellikle- çalışma kodu bazında değiştirip daha önceki nesilde üretilmeyecek yeni yapılar ortaya çıkartan, sonra bunu belki de yüzlerce kez son nesildeki yapıların belli bir alt kümesi üzerinde tekrarlayan programlar. Çoğu GA sisteminde bu alt kümenin seçimi program tarafından gerçekleştirilirken, bazen bu iş bir insan tarafından yapılabilir.

Yaratıcılığa, hele önceden "imkansız" görünen yapılar üreten değişimsel yaratıcılığın mekanizmasına ışık tutması açısından bunlar çok önemli başarılar. Bununla birlikte insan yaratıcılığının bir üçüncü boyutu daha vardır: Değerlendirme. Yukarıdaki sanal heykeltıraş gibi programlar, belli bir adımdaki sonuçların estetik değerlendirmesini kendileri yapamamakta; her nesildeki alt küme seçimi bir insan tarafından gerçekleştirilmektedir (böylece sanatçılara kendi estetik ölçütlerini terk etmeden YZ yaratıcılığında istedikleri yönde yararlanma kapısı açılmaktadır). Ancak değerlendirme işi bilgisayarın üstüne kaldığında sorunlar çıkmaktadır. Bir fikrin değerli sayılması zamandan zamana, yerden yere değişen binlerce değişik nedene bağlıdır. Kaldı ki, değişimsel yaratıcılıktaki gibi yepyeni fikirler ortaya çıktığında, bunların değerlendirme ölçütleri de belirginleşmiş değildir.

Yaratıcılığın gerçek bir yaratıcılık olması için gerekli bir şart, yaratıcının yarattığı fikri değerlendirecek; yeniliğini fark edecek yetide olmasıdır. Aksi halde bir şizofren veya elma ağacını da yaratıcı saymamız gerekecektir. Bu yetiye sahip olmayan bir program yaratıcı etkinliğimizde bize yardımcı olabilir, ama gerçek anlamda yaratıcı olamaz. Burada iki soru gündeme geliyor: Bir YZ programı, uygun belli ölçütleri yeni ürünlerine uygulayıp sonuca varabilir mi? İnsan gibi bilinçli değerlendirme yaparak değeri gerçekten görebilir mi?

Birinci soruya yanıt, kesin bir "evet"tir. Çeşitli değerlendirme ölçütleri, bilgisayar modellerine dahil edilmiş bulunmaktadır; kimisi yaratıcı süreçte, kimisi de son ürünlere uygulanır. Ancak keşifsel yaratıcılıkta uygun olan bu yöntem, değişimsel yaratıcılık ürünlerine uygulanan ölçütlerin de yeni olması gerektiğinden aynı başarıyı gösterememektedir.

Öte yandan, söz konusu ölçütleri açık ve kesin olarak belirtmek de oldukça zordur; bir yapay sinir ağına "güzel" bulunanlarla "çirkin" bulunanlar öğretildikten sonra, değerlendirmede kullanılabilir; ama bu, ölçütlerin saydamlaşması konusunda bir katkıda bulunmaz. Böyle bir sinir ağına bağlanan bir yaratıcı sistem, daha "güzel" sonuçlar verebilir; ama bunun için de değişimlerin sonuçları tahmin edilerek, bilinçli bir şekilde uygulanması gerekir ki halihazırda bu problem çözülmüş değildir.



Programların, değerlendirme ölçütlerini değiştiremedikleri için yaratıcı olamayacakları da söylenmiştir; ancak çoğu program için bu doğru olsa da, sözgelimi evrim simülatörlerinde [Sierra, Ray 1990] yeni alt küme seçimlerinde uygulanan ölçütler, rasgelelikten uzak bir şekilde gelişebilmektedir.

Bir programın gerçekten, bilinçli bir şekilde değerlendirme yapıp yapamayacağı ise, doğrudan Güçlü YZ'nin olabilirliği ile ilgili bir sorundur. Gözden kaçırılmaması gereken nokta, bilinçli ve düşünebilen bilgisayarlar olmadan da baştaki soruların olumlu yanıtlanabilmesidir.

### **Yapay Zeka ve Sanatsal Yaratıcılık**

Konuya sanatsal yaratıcılık açısından baktığımızda, buraya dek anlatılanları "YZ arabayı yapma yolunda büyük adımlar atmış, ama şoför henüz ortada yok" biçiminde özetleyebiliriz.

4

Araba konusunda adım atılmış; çünkü bilgisayarda Boden'in sözünü ettiği üç çeşit yaratıcılık da modellenmiş bulunuyor. Bu modellemelerin sanatsal yaratıcılığa ne gibi katkılarda bulunabileceğine dair ipuçları, önceki bölümde yer alıyor: Coleridge örneğindeki gibi, sanat eserlerindeki metaforların nasıl ve nerelerden köklendiği araştırılabilir. Keşifsel yaratıcılık üzerine çalışan programlar, AARON gibi, belli bir uzaydaki olası biçimleri araştırarak sanatçının malzemesiyle yaptığı deneylerde, "brainstorming" sürecinde uyarıcı bir işlev görebilir. AARON, kendi yaptığı bir çekirdek-çizimden yola çıkarak doğaçlama biçiminde güzel ve insan ve süslü fon resimleri yapan; resmin belli bir aşamasında hangi kalem ve fırça darbelerini kullanacağı, resmi nerede bitireceği gibi önemli bileşimsel yaratıcılık sorunlarının üstesinden gelebilen bir programdır. Değişimsel yaratıcılık sayesinde ise, sözgelimi bir müzik programı kavramsal uzayını değişikliğe uğratarak yeni armoniler ortaya koyabilir. Bunlar, besteci için piyano başında deneyler yapmak gibi bir işlev görebilir. Genetik algoritmali programlarda, alt küme seçimini kendisi yaparak sanatçı kimi ürünler ortaya koymayı seçebilir; ya da kendi yaratılarından bir uzay kurarak seçimleri bilgisayara yaptırıp "aleatory", raslamsal bir anlayışa gidebilir. Yine böyle programları tasarlarırken, yaratım sürecine ışık tutulabilir. Edebiyat açısından, kavramsal uzaydaki olasılıkları araştırmanın bir program plot yazımında kullanılabilir - beri yandan, çağımızın edebiyat anlayışı da göz önünde tutulursa, bu plotların çizgi roman veya pembe dizilerden başka nerede kullanılacağı merak konusudur.

Ancak şoför yok; çünkü gerçek sanatsal yaratıcılık, bir kavramsal uzaydaki olası bileşimlerin insan zihninden soyut ve mekanik bir biçimde araştırılmasından ibaret değildir -bu araştırma, sanatçının malzemesini keşfi açısından önem taşısa da. Değişimlere gelince, bunların bilgisayar programındaki aksine, sonuçları bilinerek, en azından tahmin edilerek, ve en verimlileri seçilerek uygulanması hayati önemdedir. Değerler ise, değişimleri yaratan sanatçının kafasında önceden oluşmuş olmalıdır. Tüm bunlar, ortaya konanın yerine göre dekoratif illüstrasyon, muzak veya çizgi roman senaryosundan öteye geçebilmesi; kısacası boş zamanlarını doldurma derdinde bir heveslinin rasgele çabalarının üstüne çıkabilmesi için, sanatçının zihniyle, zihnindeki bağıntı ağıyla, kavramsal uzay arasında bir "correspondence" (karşılıklık, Baudelaire'in ünlü şiirini anımsayınız) kurulması gerektiğine; yani, söz konusu yaratıcı edim ister yeni metafor üretimi, ister



kavramsal uzaydaki olası biçimlerin bulunması ("Aramam, bulurum" – Picasso), ister bizzat uzayın değişime uğratılması olsun, bunların insan zihnindeki yeni bileşimlerde, tepkimelerde, değişimlerde doğrudan karşılığı olması gerektiğine işaret etmektedir. Beethoven'ın Missa Solemnis'in kapak sayfasına yazdığı "Kalpten geliyor – kalbe gitsin!" dileğinde de aynı gerçeği gözlemlemek mümkündür.

Belki bir örnek, bunu daha açıklaştıracaktır: Siz, adı Claude Debussy olan bir Fransız bestecisiniz. Sanatsal gelişiminiz boyunca Berlioz'u, Chopin'i, Mussorgsky'yi, Wagner'i, Satie'yi, Cava'nın gamelan orkestrasını dinlemiş, İzlenimcilerin resimlerini, Hokusai'nin ve Hiroshiges'in gravürlerini görmüş, Baudelaire'in, Rimbaud'un, Verlaine'in, Mallarme'in şiirlerini okumuş, hepsinden değişik şekillerde etkilenmişsiniz: Müzik alanında Berlioz'un orkestralaması, Chopin'in piyano yazısı, Mussorgsky'nin romantizmi terk ederek gerçeklere, izlenimlere eğilme isteği, Wagner'in Parsifal operasındaki armoniler, Satie'nin Rus kabalığından da, Alman şişkinliğinden de kurtulma, "Fransız" bir müziğe yönelme eğilimi, gamelan müziğindeki beş tam sesli dizi hep değerlendirme mekanizmalarınızda köklü değişimlere yol açıyor. Müziği duyguların aktarımında kullanılacak, belli temlerin büyük ölçekte, bir hedefe doğru geliştirildiği biçimlerle belirlenen bir sanat olarak gören değer sistemi, böylece zihninizde yerini bambaşka bir değer sistemine bırakıyor: Yalnızca müziğin "olanaksız yerleri; gecenin gizemli şiirinin, yapraklar ayın ışıkları tarafından okşandıklarında çıkan binbir sesin üzerinde etkili olan varlığı kuşkusuz gizemli dünyayı" canlandırabileceği kanısına varıyorsunuz. Ulaştığınız bu yeni müzik anlayışıyla birlikte, ta öğrenciliğinizden beri, verili olanla yetinmeyerek piyano başında yürüttüğünüz armoni ve renk deneyleri; Parsifal'in muştuladığı yeni ses dünyası bir anlam ve amaç bulmuş oluyorlar: Artık "denizin sesine, ufkun çizgisine, yaprakların hışırtısına, bir kuşun ötüşüne dair sayısız izlenimlerinizden biri sizden bağımsızca, ansızın belleğinizden döküldüğünde" bunun ifade bulacağı müziksel dili geliştirmektесiniz: Bir yandan tüm bunları canlandırabilmek için müziğin kavramsal uzayında o zamana dek eşi benzeri görülmedik değişimler gerçekleştirirken, öbür yandan sürdürdüğünüz yeni armoni ve renk deneylerindeki bulgularınız zihninize geri besleme yapıyor ve yeni 'correspondance'lar kuruluyor. Majör-minör sistemini bağlayıcı olmaktan çıkarıyor, önceki müziğin düzenli gelişimini doğaçlama stili, serbest çağrışımsal bir biçimle değiştiriyor, düzenli nabzını sürekli dalgalanan tempo ve ritimlerin içinde çözüyor, çalgı renklerini hem yapısal bir öge, hem de fikirlerin harcı kılıyorsunuz. Böylece "Doğa ve Hayalgücü arasındaki esrarengiz 'correspondance'ları canlandırabilecek bir özgürlüğe" kavuşuyorsunuz müziği. Bunları yaparken tanıdığınız tek kural ise, bir profesöre dediğiniz gibi, kendi zevkiniz.

Burada söz açılmışken yapay zekanın en önemli isimlerinden Marvin Minsky'nin bu konudaki kışkırtıcı görüşlerine de değinmek gerek. Minsky, Otto Laske'nin yaptığı bir söyleşide, duyguların modellenmesi için bedene ihtiyaç olmadığını; temel birkaç duygu hali (üzgün, öfkeli, neşeli vb.) belirlenerek bunların modellenmeye çalışılmasının gelecek vaat ettiğini savunuyor; duyguların temelinde yatan mekanizmanın, sandığımız kadar karışık olmayabileceğini; duyguların etkisinin karmaşıklıklarından ziyade basit ama güçlü olmalarından ileri geliyor olabileceğini savunuyor. Beyin kökünde, belirli duygulara karşılık gelen ve bunlara uygun tepkileri düzenleyen merkezlerin bulunduğunu, bilgisayar programlarında da bunlara karşılık gelen yapıların oluşturulabileceğini muştuluyor. Ancak bu duygular hormonlardan, kalp atışlarının hızlanmasından/yavaşlamasından, be-

denin gevşeme/kasılma duyularından vb. bağımsız olarak modellenebilseler bile neye karşılık gelecekleri; sözgelimi İspanya iç savaşı sırasında Guernica kentinin bombalandığını gazetelerden okuyup, okuduğunu tüm bağlamlarıyla ve bir değerler sistemine göre değerlendirecek yetide olmayan bir bilgisayar –veya insan– için, başarılı biçimde modellenen öfke ve isyan duygularının olayı konu alan bir tablo yaratmak açısından yeterli olup olmayacağı sorununa değinmiyor. Aynı soru, müziğin formalizasyonuna ilişkin söyledikleri için de geçerli. Yerinde olarak, müziğin dille belli ortak yanlar taşıdığına; üzgünlük, sevinç, tutku gibi duyguların müzik dilinde belli biçimlere karşılık geldiğine; müzik yapıtlarının çoğu kez bir sorunla karşı karşıya kalınması, çatışma yaşanması ve sorunun çözüme ulaştırılması izleğini sergilediklerine ve müzikte sorun, çatışma, çözüme karşılık gelen modülasyonlar, armonik yürütmeler vb. bulunduğuna işaret ediyor. Ayrıca herhangi bir ezginin, armoninin, ritmin bize her zaman bir bağlam içinde ulaştığı; sözgelimi bir melodiyi değerlendirirken küçüklüğümüzde duyduğumuz ninnilere ve daha nice melodiye benzerliği tabanında bir sonuca vardığımız saptamasında bulunuyor; nasıl her sözcük bir bağlam (bağıntı ağı) içinde yer alıyorsa, başka bir deyişle nasıl her sözcüğün kendi küçük hikayesi varsa, her melodi, armoni, ritim parçacığının da benzer biçimde kendi küçük hikayesi olduğunu belirtiyor ve sağduyu veri tabanı gibi, müziksel bir veri tabanı oluşturulması gerektiğini gündeme getiriyor. Bunlar çok güzel ve müziğin formalizasyonunda büyük adımlar atılmasını sağlayacak saptamalar; ama kendi *hayatında* çatışma yaşamayan birinin, insan olsun bilgisayar olsun, müziğin formalize edilmiş "sorun-çatışma-çözüm" izleğini ne yapacağı, allem kallem bir şeyler yapsa bile ne kadar ikna edici olacağı türünden sorulara yanıt vermiyorlar. Bir bilgisayarın uygulanmak, sorunlarla karşı karşıya gelmek, çatışmaların/ikilemlerin ortasına düşmek gibi şeyleri yaşama şansının da, başına bunların gelmesi için herhangi bir neden bulunması olasılığının da insanınkinden çok, çok daha küçük olduğunu kabul etmek gerekiyor kaldı ki.

Kugel ise, "şoförün yapımı"nda başka bir zorluğa dikkat çekiyor. Sıradan bir bilgi işleminde, program bir dizi komutu işler ve bir sonuç basar; bastığı bu *ilk sonuç*, programın *kesin* sonucudur. Oysa, öyle bilgi işlemleri vardır ki, programdan aldığımız sonuç, *son sonucudur*; bir başka deyişle, program bırakılsa sonsuza dek çalışacaktır ve biz herhangi bir zamanki sonuca bakarsak, yalnızca son durumdaki sonucu görebiliriz; bu kesin bir sonuç değildir; çünkü iki dakika sonra sonucun aynı olacağını kimse söyleyemez. Diyelim, bir programımız var ve kendisine geçilen prosedürün sonlu zamanda bitip bitmeyeceği sorusuna cevaben, "Evet" veya "Hayır" yanıtını döndürüyor. Eğer prosedür, sonlu zamanda bitiyorsa, "Evet" basacaktır ve bu onun ilk, kesin yanıtı olacaktır. Ya bitmiyorsa ? O halde hiçbir zaman "Hayır" yanıtını basamayacaktır; dolayısıyla, sıradan hesaplamaya dayanarak bir prosedürün sonlu zamanda bitip bitmeyeceğine ilişkin klasik, kesin bir yanıt döndüren bir program olamaz. Bir de, yanıt olarak baştan "Hayır" basıp, ancak prosedür biterse altına "Evet" yazan bir program düşünelim. Herhangi bir zaman bakıp da, "Hayır" görürsek, bu programın son sonucudur ve kesin değildir; çünkü üç vakit sonra prosedür bitip altına "Evet" de yazılabilir. Bu tür bir programın yaptığı hesaba, "sınıra giden bilgi işlem" deniyor; çünkü aldığınız sonucu soran birisine, "sonuç şöyle" değil, ancak "sonucun şöyle olduğunu düşünüyorum" diyebilirsiniz; zaman sonsuza giderken, "sonsuz" sizin için 3 saat, 5 saat, 15 gün olabilir, aldığınız kesin olmayan değerden bahsetmektesinizdir bir başka deyişle. Kugel, burada bir parantez açarak, düşünmenin hem "zeki akıl yürütme", hem de "sanma" anlamlarını taşımasının bir rast-



lantı olmayabileceğine dikkat çekiyor; gerçekten zekice bir işlemin sonucunun, kesin, basit bir sonuç olmaması, akla uygundur pekala da. Nitekim Popper'a göre bilimi bilim olmayandan ayıran da, sonuçlarının her an çürütülebilir, önerisel bir nitelik taşımasıdır; dünyanın yuvarlak olduğunun düşünülmesi, şimdiye dek düz olduğu yolunda bir bulguya rastlanmamış olmasındandır örneğin. Kugel, sanatsal yaratıcılığın da, sınıra giden bilgi işlemleri göz önüne alınmadan anlaşılamayacağını muştuluyor. Neden? Brahms biçeminde eserler üreten bir programımız olsun diyelim. Bir de, elindeki (Brahms zamanının müzik diline uygun, köktenci kakışmalardan arı) bir akorun Brahms tarafından yazılmasının mümkün olup olmadığını saptamaya çalışan bir başka program. Brahms programı birbiri ardından, sonsuzcasına, Brahms biçeminde eserler üretip duruyor; diğeri ise, elindeki akorla o eserlerdeki akorları karşılaştırıyor. Bu programdan belli bir anda aldığımız "imkansız" sonucu, yukarıdakinden aldığımız "hayır" sonucuyla aynı niteliği taşıyor; üç vakit sonra o akoru içeren bir yapıtın çıkıp gelmeyeceğinden hiçbir zaman emin olamayız. Başka nedenler de mevcut: diyelim bir Beethoven programımız var ve aynı isim babası gibi, eserlerini çalınmalarına dek sürekli revize ediyor: eserlerinin her bölümünü tekrar tekrar elden geçirip, uygun bulursa "tamam" yanıtını döndürüyor. Dış zorunluluklar revizyonu sona erdirmeyeceği sürece, program eserlerini sürekli revize edip durur ve biz belli bir yer için verilen "tamam" hükmünün sonradan değişmeyeceğinden hiçbir zaman emin olamayız. Bir de, kişisel biçem sorunu var: Mozart gibi büyük besteciler, öncelikle birkaç ölçüde insana "bu Mozart" dedirten bir özel biçem oluşturabilmeleriyle seçkinleşirler. Zamanlarının değişik bestecilerinin biçimini özümser; ve bu toplamın ötesine uzanarak *hepsininkinden değişik* bir biçem yaratırlar. Diyelim yine bir Mozart programımız var ve diğer bir program da bunun üretilmekte olduğu eserlerin beşer ölçüsünü dönemin bestecilerinin beşer ölçüsüyle değişik yönlerden karşılaştırıyor; kişilik açısından bir fark bulamazsa, en başta bastığı "farklı" yanıtının altına "fark yok" yanıtını yazıyor. Herhangi bir anda bakıp da, "farklı" yanıtını görürsek, bu yine öneri niteliğinde bir son sonuçtur. Tüm bunlardan ötürü, sanatsal yaratıcılığın modellenmesinde sıradan algoritmik bilgi işlemlerin yanı sıra onlardan daha zor, ama gerekli, sınıra giden bilgi işlem yöntemlerinin de kullanılmasına ihtiyacı duyulabileceği önermesinde bulunuyor Kugel; hatta, hesaplanması tümten imkansız yönlerin de bulunabileceği olasılığını dile getirerek Einstein'ın "bilimsel teoriler mümkün olduğunca basit olmalıdır; ama daha basit değil" uyarısını anımsatıyor.

7

### Sonuçlar

Yapay Zeka ve Sanat dendiğinde, sanatın insan yaratıcılığının en karmaşık dışavurumlarından biri olması yüzünden yapay zekanın kapasitesi ve sınırlarının ne olduğunu araştırmak zorunlu hale geliyor. Burada ana sorun, insan zihnini tam olarak modellemenin, sanatsal yaratıcılık açısından gerekli olup olmadığı. Bununla bağlantılı bir diğer sorun ise, eğer gerekliyse, bunun mümkün olup olmadığı. Bu makalede ikinci sorun konusunda varılan sonuç, bilgisayarın yalnızca biçimsel sembollerle biçimsel komutlar temelinde çalışması; buna karşılık insan zekasının, bağlantıların oluşturduğu anlamlarla yüklü sembollerle iş görmesi yüzünden; hem de bedensel duyumların bu bağlantı ağında vazgeçilmez bir yeri olduğu için, ancak bedenli bir robot, bağlantı ağını içerebilecek karmaşıklıkta ve kendi kendisine öğrenebilen bir sinir ağıyla donatıldığında başarının ufukta görünür hale geleceği. İnsan bilincini modellemeye çalışmayan "zayıf" YZ anlayışının yaratıcılık karşısındaki konumuna gelince, varılan sonuç, bunun salt yeni şeyler ortaya koyma

anlamındaki (yaratıldığı şeylerin farkında olmayı içermeyen) yaratıcılığın üç çeşidinde de (bileşimsel, keşifsel ve değişimsel) başarılı olabileceği; ancak insan zihnindeki duygular, izlenimler, bileşimlerle sanat dalının kavramsal uzayı arasındaki 'correspondence' temelinde iş gören sanatsal yaratıcılıkta yetersiz kalacağı ve kendi başına ürün vermeye bırakıldığında dekoratif bir düzeyden öteye geçemeyeceği. Üstelik halihazırdaki, kesin sonuçlar üreten sıradan bilgi işlem yöntemlerinin, "sınıra giden" bilgi işlem yöntemleriyle kol kola vermedikleri sürece sanatsal yaratıcılıkta önemli aşamalar kaydedemeyecekleri konusunda kuşkular da mevcut. Buna karşılık, YZ yaratıcılığının ve onu modelleme çabalarının, yine de sanatçıya ve yaratım sürecinin anlaşılmasına yardımcı dokunabileceği göze çarpıyor. Belli bir kavramsal uzayın olanaklarının araştırılmasında kullanılabileceği gibi, yaratıldaki kimi aşamaların oluşturulmasından kimi seçimlerin özellikle bilgisayara bırakılmasına uzanan bir yelpazede, bizzat yaratı işleminde de kullanılabilir. Bir başka kullanım alanı da, metaforların nerelerden nasıl köklenmiş olabileceği sorusunu araştırırken, veya sanatta önemli yer tutan değişimsel yaratıcılığın mekanizmalarını anlamaya çalışırken yararlanılması olabilir. Yapay değerlendirme mekanizmalarının ise, hem kendi kısıtlamalarından dolayı, hem değişimler değerlendirme sonuçlarına göre, tam bilinçli olarak seçilip uygulanamadıkları için sanatsal yaratıcılığa yapabileceği katkılar çok sınırlı gözükmektedir. Bunlardan başka, hali hazırda mevcut olan yaratıcı YZ sistemleri muzak, kartpostal resimleri, çizgi roman/film senaryoları gibi ticari uygulamalarda kullanılarak insanları boşa çaba harcamaktan kurtarabilirler.

#### KAYNAKÇA

- BODEN, M. *Dimensions of Creativity*. MIT Press,1996.
- COHEN, H., The further Exploits of AARON, Painter. *Stanford Electronic Humanities Review*, 4: 2, Constructions of the Mind. 1995.
- HOFSTADLER, D. R. *Gödel, Echer, Bach: an Eternal Golden Braid*. Basic Books Inc., 1979.
- KUGEL, P. "Beyond Computational Musicology," Balaban, M., Ebcioğlu, K., Laske, O. (der), *Understanding Music with AI: Perspectives on Music Cognition* içinde, MIT Press, 1992, s.30-48.
- MINSKY, M.ve LASKE, O. (1992). "Foreword: A Conversation with Marvin Minsky," Balaban, M., Ebcioğlu, K., Laske, O. (der), *Understanding Music with AI: Perspectives on Music Cognition* içinde, MIT Press, 1992, s.ix-xxx.
- NEWELL, A., SIMON, H., "Computer Science as an Empirical Inquiry: Symbols and Search," *ACM Turing Award Lecture*. çev. Cilliv, S. *Cogito* s:13, *Yapay Zeka* (1998).
- RUSSELL, S. J. ve NORVIG, P. *Artificial Intelligence: A Modern Approach*. Prentice Hall, Upper Saddle River, NJ., 1995.



Reyner Banham klasikleşmiş *İlk Makina Çağında Teori ve Dizayn* (1960)'ının sonucu olarak, sonradan mimari ve modern teknoloji arasındaki ilişki hakkında iyi bilinen sözünü söylemiştir:<sup>1</sup>

9

Öyle görünüyor ki; şimdiye kadar bildiğimiz anlamıyla mimari ve henüz yeni anlamaya başladığımız kadarıyla teknoloji birbirlerine zıt bilimler olarak görülebilir. "Teknolojiyle beraber koşmayı" öneren bir mimar hızlı bir mücadele içinde olacağını bilir, ve uyum sağlamak için, futuristlere özenerek, mesleki giysileri de dahil olmak üzere bir mimar olarak tanınmasını sağlayan tüm kültürel birikimini bir kenara bırakmak zorunda kalabilir. Diğer taraftan, eğer bunu yapmamayı seçerse, teknolojik bir kültürün onsuz ilerlemeye karar vermiş olduğunu görebilir.<sup>2</sup>

Banham'ın 1960'ta vurgulamak istediği nokta, her ne kadar 1920'lerde ve 1930'larda Modern Hareket'in mimarları "Makina Çağı" *Zeitgeist*'ini (zamanın ruhunu) yansıttıklarını iddaa etseler de makina teknolojisinin doğasını, prensiplerini ve endüstriyel üretim ile ilişkilendirilmesini tam olarak anlamamışlardı. Banham'a göre, "ilk makina çağı"nın kahramansı mimarları(örneğin: Le Corbusier, Walter Gropius ve Mies van der Rohe) hala kendi disiplinlerinin alınmış estetik tasarımları ve kültürel önyargıları tarafından sınırlandırılmışlar ve modern teknoloji tarafından açılan gelecekçi olasılıkları tamamiyle kavrayamamışlardı. Banham makina çağındaki dizaynın gerçek ruhunun sadece mimar olmayan yaratıcı bir deha (Buckminster Fuller'inki) tarafından yakalandığını savunmuştur.

Banham'ın kitabını ilk defa 1970'lerin başında okuduğum için, bu net görünen sonucu hep belirsiz olarak değerlendirmişimdir. Banham gerçekten mimarların ilk seçeneği tercih etmeyip gerektiği kadar hızlı şekilde "teknolojiyle beraber koşmamalarından" mi yakınıyordu? Yoksa içten içe, bunu yapmamış olmalarını bir lütuf olarak mı görüyordu.

<sup>1</sup>Metin, Erdem Meral tarafından İngilizce aslından Türkçeye çevrilmiştir.

<sup>2</sup>R.Banham, *Theory and Design in the First Machine Age*. (London: the Architectural Press), 1960, s.330.

Daha da önemlisi, birisi teknolojinin *Zeitgeist*'ini mimari olarak tek bir "doğru" yolla ifade edilmesinden söz edebilir mi? Bu yazıda, bu tür sorulardan uzaklaşarak, Banham'ın tartışmasını 20.Yüzyılın--bildiğimiz adıyla "makina çağı"nın--sonunda yazmanın getirdiği anlayışın ışığında genişletmek ve karmaşık hale getirmek istiyorum. Uygulanabilir bir tartışma olarak, yeni teknoloji ve mimari biçim arasında hiç bir zaman doğrudan belirleyici bir bağ olmadığını önermek istiyorum. Teknoloji önümüze bir olasılıklar diyarı çıkarır ve mimarların bu olasılıkları nasıl uyguladıkları ise genelde teknikten çok kültürel ve kişiseldir. Daima da güçlü bir biçimsel ve estetik öge içerir.

10

Bilindiği gibi, 20.Yüzyılda yenilikçi avant-garde kesim, endüstriyel çağın teknolojik simgelerini (uçaklar, transatlantikler, arabalar, grain asansörler, makinalar ve fabrikalar) modern dönemeki sanat ve mimari için birincil ilham kaynağı olarak görüyorlardı. İlk olarak 1910'larda futuristler ve yapısalcılar tarafından düşünülmüş bir fikir olan "makina estetiği" 1920'lerde ve 1930'larda kurumlaşmış ve kültür içerisine dahil edilmiştir. Amerikan endüstriyel üretimi ve büyük şehir enerjisi(özellikle de Henry Ford'un montaj fabrikaları ve Manhattan'ın gökdelenleri) Avrupalı yenilikçi avant-garde kesimin tekrar tekrar başvurdukları ilham kaynağına dönüştü. MOMA "Makina Çağı Fuarı" (1927) gibi olaylar, Charles Sheeler gibi sanatçıların çalışmaları ve Paul Strand gibi fotoğrafçılar makinayı bir üretici güç olduğu kadar estetik beklentinin olduğu bir nesne haline getirdiler.

Genel olarak yenilikçi mimari kültürde, endüstriyel ve teknolojik imgeleri tartışmalı amaçlar için geniş bir şekilde kendine ilk mal eden (çoğunlukla reklâm, üretici katalogları ve ticari fotoğraflar yoluyla)<sup>3</sup> makina benzetmesini mimariye etkili biçimde yerleştiren Le Corbusierdi. Özellikle, onun ev hakkındaki " içinde yaşanacak makina" - mantıklı ve ekonomik biçimde araba olarak üretilmiş bir nesne- benzetmesi 20.Yüzyılın başındaki yenilikçilik tartışmalarının havasını belirledi.

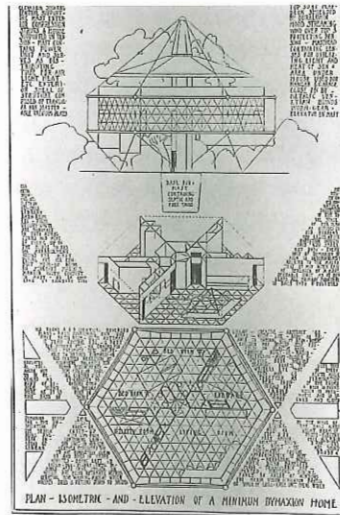
Le Corbusier'in kendi çalışmalarında, elbette, "makina-gibi" hiçbirşey yoktu. Ne estetik olarak(transatlantiklere yaptığı soyut imlemeler hariç) ne de bunların işlevleri açısından.

R.Banham'ın gözlemlerine göre, örneğin, "yerel hizmette mekanik devrim"e verdiği büyük öneme rağmen kendi mekanik malzemeleri daha geleneksel bir yolla dağıtılmıştı - "mutfakta yemek pişirme araçları, banyoda çamaşır makinaları, müzik odasında gramofon",vs.<sup>4</sup>

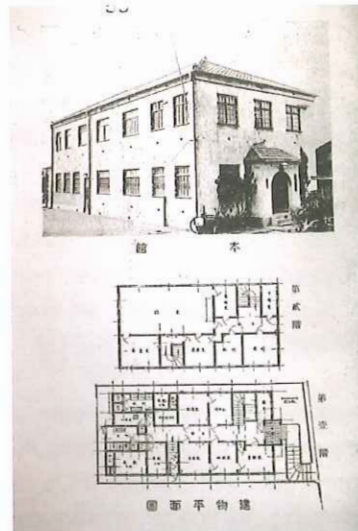
Buna karşılık, Banham'a göre, Fuller'ın Dymaxion House (Villa Savoie gibi 1929 yılına tarihlenir) mimaride köklü bir yenileştirme düşüncesiydi ve evde ısıtma, ışıklandırma, müzik, temizlik, beslenme, havalandırma, vb. hizmetler enerji çekirdeğinden etraftaki yaşam alanına dağıtılıyordu. (Resim 1) Evin kendisi saydam plastic duvarlarla çevrili bir altıgen şeklindeydi, alüminyum çatı ve kauçuk zemin çekirdek etrafında düzenlenmişti.

<sup>3</sup>Bkz. B.Colomina, *Privacy and Publicity*, (Cambridge: the MIT Press), 1994.

<sup>4</sup>R.Banham, *Theory and Design in the First Machine Age*. (London: the Architectural Press), 1960, s.327.



Resim 1. *Dymaxian House*, Buckminster Fuller (1929)



Resim 2. Le Corbusier, *Towards A New Architecture* (1923)



Resim 3. *Dymaxian Car*, Buckminster Fuller (1933)  
Geri planda, *Crystal House*, Keck & Keck, Chicago (1934)



Le Corbusier'in yenilikçi tartışması aslında teknoloji ve mimari arasındaki karışık, bazen gelişkili ilişkinin bir örneğidir. Birçok yorumcunun vurguladığı gibi, LeCorbusier "teknolojiyle beraber koşmanın" sesli bir avukatı olsa da aynı zamanda basit, şiirsel ve en temel olanları da kutlamıştır. Ona göre, modern teknolojinin ürünleri (arabalar, uçaklar, özellikle transatlantikler) yararcı fenomenler kadar değerli değillerdi. Bunlar daha çok zamansız estetik değerleri ve standartları yansıtan tasarlanmış objelerdi. (Resim 2) Onun teknolojiyi sahiplenmesi de bu sebeple çok seçiciydi; Henry Ford'un seri üretimi model T'si yerine güzel bir el yapımı Bugati veya Delage.

12

R.Banham'a göre Modern Hareketin diğer bir seçkin mimarı Walter Gropius "o zaman devam eden devrimin farkında olma" konusuna gelince o kadar da anlayışlı değildi. (Resim 3) Örneğin, 1930'ların ilk yıllarındaki aerodinamik prensipleri ve seri-üretim olanakları yansıtan B.Fuller'in Dymaxion car'ı ile karşılaştırıldığında, Gropius tarafından tasarlanmış *The Adler Cars*, Le Corbusier'in açıklamalarında belirgin bir ilerleme kaydedememiştir. Banham bir yazısında; "Onlar cömertçe düşünülmüş yapıları, boylu boyunca uzanan koltuklar içeren zekâ ürünü mobilyalardı, fakat hala basitçe düşünülerek düzenlenmişlerdi"<sup>5</sup> yazmıştı. Ayrıca Banham şasi, motor ve düz vitesteki büyük gelişmelerde Gropius'den çok Adler Company'nin mühendislerinin payı olduğunu da eklemiştir.

Fakat ilginçtir ki, Le Corbusier'in sadece teorisini oluşturduğu ve tartıştığı "makina çağı"nın bir özelliğini--seri-üretim fikri olarak bilinen-- anlayan da Walter Gropius'du (bu Banhamın gözden kaçırdığı bir noktadır). Teknoloji tarihçisi Thomas Hughes'un da belirttiği gibi, Le Corbusier evi "İçinde yaşanacak bir makina" olarak betimlerken, Gropius "makina-üretimi konut" fikri üzerine daha gerçekçi bir şekilde çalışıyordu.<sup>6</sup> Onun yaptığı Torton Siedlung in Dessau (1925-27) "yerinde Fordism ve Taylorism" konulu bir deneydi - organizasyon şemalarının, prefabrik bileşenleri taşıyan hareketli vinçlerin olduğu ve bütün önemin verimlilik ve akılcılıkta olduğu bir montaj hattı (assembly line) inşaatı. (Resim 4)

Aynı yıllarda, benzer metodlar akılcı bina yapımı için Ernst May'in takımı tarafından Frankfurt'ta kullanılmaktaydı. Bütün bu örneklerde, birbirinden bağımsız evler teknolojinin futuristik yönünü ifade etmekten çok uzak olsalar da, temel birimlerin bitmek bilmeyen tekrarlamaları montaj bandındaki verimlilik prensibi ve mantığın ifadesi olarak görülebilir. Birisi bu mimarının "makina çağı"ını Dymaxion House'dan daha az ifade ettiğini söyleyebilir mi?

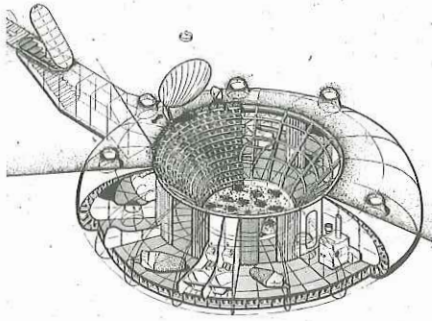
Fakat hemen hemen aynı zamanlarda Maison Verre of Pierre Charreau (1928-33) gibi "teknoloji"yi (çelik I-kirişler, görülebilir kaynak ve civatalar, cam blok, vb.) Le Corbusier'in villalarına kıyasla tartışmalı biçimde çok daha fazla ifade eden bir örnek var. Fakat bu ne Dymaxion gibi sade bir "makina-ev," ne de Dessau or Frankfurt'taki birimlerde olduğu gibi bir "makina yapımı ev"di. Zamanının yeni teknolojik söylemlerinden oldukça etkilenmiş bir sentezdi ama verimliliğin ve biçimsel gerekliliğin teknolojiye bağlanan prensipleri de azaltılamazdı. Tüm bunların ötesinde, insanı belki de mimarların bu yarışın mantıksal sonucu olan "teknoloji ile beraber koşmak" fikrine uymayıp, geri çekilip,

<sup>5</sup>R.Banham, a.e. s. 329.

<sup>6</sup>Bkz. T.Hughes, *The American Genesis*. (London: Penguin Books), 1989, s. 312-24.



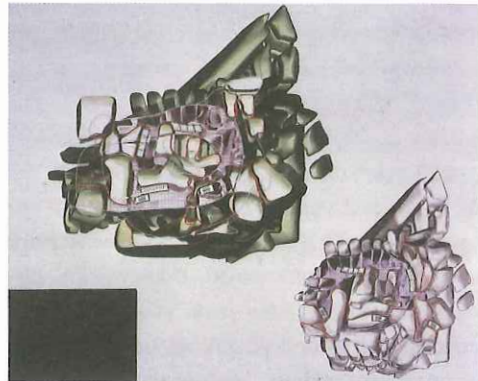
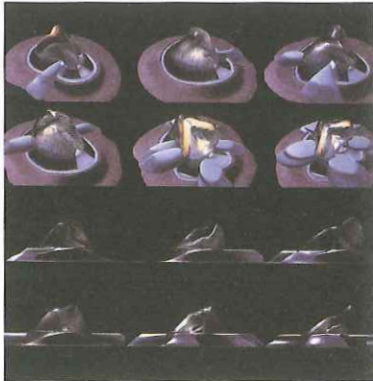
Resim 4. Ussal Konut Üretimi örneği: Törten Yerleşimi, Dessau (1925-27), Walter Gropius



13

Resim 5. Ussal konut üretimi örneği: Törten Siedlung, Dessau (1925-27), Walter Gropius

Resim 6. Hauer King House, London (1994), Future Systems Inc.



Resim 7. "Biomorphic Houses," Greg Lynn (1999)

Resim 8. Manhattan için "Resi-rise Tower," Kolatan and McDonald (1999)

teknolojiyi yorumlayarak mimari bilimine uygun şekilde estetize etmeleri bir şanstır diye düşünmeye sevkeden bir örnektir.

R.Banham'ın kitabı "ikinci makina çağı"nın çoktan başlamış olduğu bir zamanda "ilk makina çağı"nın geçmişe yönelik eleştirel bir değerlendirmesini önermiştir. Bu İkinci Dünya Savaşı'ndan sonraki, ilk uzay programlarının, tüketici toplumun ve popüler kültürün olduğu mutluluk ve neşe (euphoria) dönemi idi. Hepsinden de önemlisi, bu teknolojinin evcilleştirilip - televizyon, elektrik süpürgesi, bulaşık makinası vb. aletlerle - günlük yaşamın içine sokulduğu bir zamandı. Serbest bırakılmış ve emsalsiz bir teknolojik denyselliğin ve tasvirin mimari kültürde yer aldığı heyecan verici bir ortamdı.

14

Bir yandan, ikinci makina çağında, mimari kültürün Banham'ın istediği şekilde yetiştiği söylenebilir. B.Fuller 1960'ların genç mimarlarının (Archigram üyeleri gibi) ve onların daha da genç olan yan çalışmalarının (Jan Kaplicky ve David Nixon "Future Systems Inc.) onaylanmış bir akıl hocası ve ilham kaynağı haline gelmiştir. "Makina-ev" için yapılan yeni öneriler bilimin geleneksel estetik değerlerini tamamıyla bırakmış ve futüristik bir estetiği benimsemiştir. Örnek olarak, kapsül evler, "living pods" (David Greene) ve "plug-in cities" (Peter Cook) hızla artarken *Future Systems* (Gelecek Sistemleri) deneylerinde olduğu gibi havacılık ve uzay teknolojisinden teknoloji transferi monokok (monocoque) yapımı ile beraber arttı.

Yine de, teknolojik evin veya "makina-ev" in futüristik imajı açısından tahrik edici olsalar da, çoğu insan bir kapsülde, pod ya da geniş bir uzay dairesinde yaşamaktan kaçınırlar. İlginçtir ki; daha "geleneksel" inşa edilmiş çalışmalarında *Future Systems* (Gelecek Sistemleri) nin mimarları onlardan önce gelen Maison Verre örneğinden pek de farklı olmayan bir biçimde teknolojiyi estetik kullanmayı ve mimariye uyarlamayı tercih etmişlerdir.

Future Systems'in Donut House projesi ve Londra'daki Hauer King House arasındaki farkları değerlendirmek Banham'ın mimari ve teknoloji ilişkisi hakkındaki sorusunun ışığında değerlendirilmeye değer. İlk bahsedilen ev, hakkında daha köklü "teknolojik" bir anlayış, ondan önce yapılan Fuller'in Dymaxion Evi'nden farklı olarak, bir evi nelerin oluşturduğuna dair önyargılarımızın doğruluğunu sorguluyor. (Resim 5) Diğer yandan, diğeri ise endüstriyel maddeler, ileri-teknoloji cam kaplamalar ve birimsel hizmet üniteleri kullanarak gerçek müşteriye, siteye, programa ve bütçeye cevap veriyor. Böylece, teknolojiyi mimarinin alanı içerisine çekerek onu teknolojiye göre küçültülemeyi ayrı bir disiplin haline getiriyor. (Resim 6)

1980'lerden itibaren, makinalar gibi görünen binalar (aslında makina-üretimi değillerdi, fazlaca el yapıymydılar, her ne kadar endüstri yapımı binalar olsalar da...), "yüksek teknoloji" başlığı altında hızla artarak Banham tarafından ortaya atılan soruyu daha karmaşık hale getiriyordu. Dikkat çekici bir şekilde makina-benzeri "ileri-teknoloji" binaları, makina çağının -eski yenilikçilerin 1920'lerde ve 1930'larda geleneksel, kültürel ve sanatsal yükleri yüzünden gerçekleştiremedikleri - doğru mimari ifadeleri olarak mı görmemiz gerekiyor? Bir Richard Rogers veya Norman Foster binasının doğasını, prensiplerini ve mantığını bir LeCorbusier veya Gropius yapımından daha mı iyi anlatı-



yor? Veya, "ileri-teknoloji mimarların şimdiye kadar yaptıklarının bir sonraki versiyonu mu, teknolojiyi biçimsel, estetik ve resmi bir söyleve dönüştürmek? Bu tabii ki cevabı beklenilmeyen bir soru. Parlak renkli çeliğin ayrıntılı teknolojik dışavurumculuğu, mekanik malzemelerin inşa edilmesi ve yapısal olmayan organların estetik etki vermek uğruna gereksiz kullanımı 1980'lerdeki "ileri-teknoloji" binaların da Le Corbusier'in 1920'lerde benimsediği transatlantik estetiği kadar estetik olarak düşünüldüğü gerçeğini doğruluyor. Çoğunlukla bu binalar *cutting-edge* teknolojisini ihtiva ederler - yeni malzemeler (GRP, Teflon, sentetik kumaş, vb.) ve yeni teknikler (kaynak yapmak, civatalamak, yapısal cam, araba ve uçak üretiminden alınan teknikler). Bununla beraber, Martin Pawley'in 1990'da yazdığı *İkinci Makina Çağında Teori ve Dizayn* adlı kitabında belirttiği gibi, birçok yüksek-teknoloji mimarının iddası şudur: "teknolojiyi transfer etmek bir mimarlık teorisi değildir."<sup>7</sup>

Teknolojinin bir mimarlık teorisi olarak asla uygun olmadığını yeniden belirtmek isterim. Belki de, en başta Banham tarafından ortaya atılan soru ve Pawley tarafından anlaşılan, daha sonra karıştırılmış olabilir. Belki de verilen teknolojinin açık ve köklü bir mimari ifadesinin olduğu varsayımından vazgeçmeliyiz. Bunun yanında, günümüzde mimari ve teknoloji arasındaki ilişki daha da sorunlu bir hale gelmiştir, çünkü artık mimarlara ilham veren veya teknolojinin *cutting-edge*'lerini simgeleyen makinalar, araçlar ve büyük mühendislik yapıları bulunmuyor.

15

Günümüzde, makinalar hala estetik ilham kaynağı olabilirler fakat kesin melankolik duygu içerirler - eski çağın kalıntıları veya modernlik haberleri, şimdi yeni teknolojiler için kenara atılmıştır. Artık ne saygı uyandıran bir güç manzarasını teşkil ediyorlar ne de modern dönemde mimariyi yönlendiren "teknolojik yüceleştirmeyi."

20. yüzyıla girilirken "teknolojik yüceleştirme," anıtsal barajlarla, termik santraller ve makinalarla - Tony Garnier'in "Industrial City"sindeki hayalci manzaralar gibi - devasa ölçülerde kaldı. 21. yüzyılda ise, gerçek devrim başka bir alanda oluyordu: (mimari olmayan) mikroçip ölçülerinde ve DNA molekülünde - sırasıyla, görünmez ve akışkan bilgi teknolojisi ve biyoteknoloji alanlarında.. Mimari bir daha "teknoloji ile beraber koşabilecek" mi veya tutucu değilse de, modası geçmiş bir bilim mi olacak? Mimari, endüstriyel dönem sonrası "network society"yi (ağ toplumu) (Manuel Castells)<sup>8</sup> yada *spaces of stimulated nature* ve "cyborglar"ı (Dona Haraway)<sup>9</sup> yansıtmak için çok hantal yada çok fazla "tuğla ve harç" mıdır?

Birçokları (William Mitchell, MIT Mimarlık Bölümü Dekanı gibi) mimarlığın dijital devrimin oluşturduğu teknolojik kültürün gerisinde kalmaması gerektiğini savunuyor.<sup>10</sup>

<sup>7</sup>M.Pawley, *Theory and Design in the Second Machine Age*, (Oxford: Basil Blackwell), 1990, s.152

<sup>8</sup>M.Castells, *The Network Society*, (Cambridge: Blackwell), 1996

<sup>9</sup>D.Haraway, *Simians, Cyborgs and Women: the Reinvention of Nature*, (New York: Routledge), 1991

<sup>10</sup>Bkz. W.J.Mitchell, *City of Bits*, (Cambridge: The MIT Press), 1998 ve *E-Topia*, (Cambridge: The MIT Press), 1999

Şimdiden mimarlık okullarında web tasarımı dersleri veriliyor, SimCity gibi bilgisayar programları ve *cutting-edge* mimari kültürü sanal alanların beklentilerinden büyük ölçüde etkilendikten ve taklit edilmiş gerçeklik "The Matrix" (Blade Runner'dan sonraki ikinci kült film) filminde gösterildikten sonra tez projeleri modellendirilmeye başlandı.

Şimdiden Guggenheim Virtual Museum (Guggenheim Sanal Müzesi) gibi "yalnız bilgisayar tarafından düşünülmüş, hizmete sunulmuş, inşa edilmiş ve denenmiş özerk dijital mimari"<sup>11</sup> projeler üzerinde çalışan mimarlarımız var.

Fakat bu kurgusal ve sanal ifadelerin arkasında, dijital devrimin mimari/biçimsel ifadesi özgül olarak ne olabilir? "İlk makina çağı"na ilham veren endüstriyel makinaların, köprülerin ve barajların doğal "mimari" karakterinden ve anıtsal ölçülerinden farklı olarak, böyle önemsiz ve kısa süreli bir kavramın biçimsel ifadesi mimarlar için çok daha karmaşık ve zor bir soruyu ortaya çıkarıyor.

16

Bazıları dijital devrim mimarisini teferruatlı bilgi sistemleri için basit bir taşıyıcı olarak değerlendiriyor - bilgi deposu olan bir "akıllı bina" veya şu anda MIT'nin medya laboratuvarlarında test edilen giyilebilir bilgisayarlara benzer içinde yaşanabilir bir alet. Bununla beraber, hepimiz biliyoruz ki, tamamen kablolu bu "akıllı ev" Bill Gates'in Seattle'daki evi gibi şehir dışında sıradan bir ev gibi gözükebilir.

Banham'ın, Le Corbusier'in villalarındaki mekanik teknolojiyi tanımladığı gibi, Gates Evi "bilşim çağı"nda hiçbir köklü yeni fikir ve estetik ifade oluşturmaksızın en büyük *cutting edge* bilgi teknolojisini içermektedir.

Bu açılımın diğer ucunda ise "bilgisayarlı ve kablolu ev"den, "bilgisayar tasarımı eve" geçiyor - bazı örnekler geçenlerde mimari kayıtlarda "bin yılda gelecek olan ürünler" olarak belirtilmiştir. Greg Lynn gibi mimarlar, ilk makina çağındaki "seri-üretim" in sade ve mecazi ayırımlarından farklı olmadan, üründen çok sürecin önemine dikkat çekmektedir. Onun, "*biomorphic homes* (biyomorfik evler)"i "Nike'ın yeni bir atletik ayakkabı modeli yaratması veya Ford'un yeni bir Mustang modeli üretmesi gibi" mimari ile endüstriyel tasarımı karıştırıp birleştiren bir dizi prototip olmayı amaçlamıştır. (Resim 7) Bilgisayar programları tarafından yaratılan, otomobil üreticileri ve eğlence endüstrisinde kullanılan, "*blob*" şekillerinin tekrarlamalarının programa girilen özel dizayn bilgilerinin matematiksel ifadesi olduğu ve her yeni veri girdisinde formları değiştirdiği iddea edilmektedir. Lynn'e göre bu yazarlıktan, ikonografiden veya önceden belirlenmiş stilden bağımsız bir "tarafsız mimari"dir.<sup>12</sup>

Peter Cook'un 1960'lardaki "*Plug in city*" sinin daha uysal görünmesini sağlayan benzer argümanlar, "dikey şehircilik"le, Kolatan ve McDonald gibi diğer avant-garde mimarlar tarafından ortaya atıldı. Bu yeniden değerlendirilebilir yaşam"pod"larının içerisine vinçlerle bitleştirilen üç boyutlu bir matris veya iskelet olarak düşünülmüştür. (Resim 8) Kolatan ve McDonald ilk makina çağı mimarlarının aynı kökenli söylevlerini benimseyerek, "*resi-rise* göktelenlerin" yerleşimlerinin Manhattan'da izin verilen çekme mesafelerine

<sup>11</sup>C. Lang Ho, "Computer Power", *Architecture*, May 2000, s.158

<sup>12</sup>Röportaj, Greg Lynn, *Transition*, sayı. .57-58, 1997.



yada yükseklik gibi bölgesel parametrelere göre belirlendiğini açıklıyorlardı. Projenin, "gerçek mimarlık" olarak görülmesi için, materyeller ve kullanılan teknoloji detaylı biçimde tarif edilmiştir; "basınçla moleküler olarak yeniden yapılanan plastikler, ışığa ve hava durumuna tepki veren akıllı cam, anti-bakteriyel örme-cam-lif duvar kaplaması, iklimi control eden akıllı iç duvarlar ve pultruded fiberglass ile güçlendirilmiş polimer yapısal bileşikler."<sup>13</sup>

Bazıları böyle biçimsel bir bolluğun sadece teknoloji ve matematiksel gerçeklikle açıklanamayacağını savunabilir. Daha ziyade, bu yeni projelerde gördüğümüz bilgisayar tasarımı şekillendirmenin, azımsanamaz yeni bir *estetik trend* ortaya çıkarmış olmasıdır -mimarların cazibelerini organik şekillerde ifade ettikleri bir trend. Bloklar ve şekilsiz formlar Frank Gehry'nin Bilbao Guggenheim'ıyla ünlenen titanyum gibi yeni maddelerle veya polimerdeki en son biyoteknolojik gelişmelerle eşleştiriliyor ve taklit organik maddeler, güçlü enstitülerin ve medya yayınlarının destekleriyle bugün mimari şekil yaratmanın "cutting-edge"indeler.

İlk makina çağındaki mimarının makina-üretimini orantılı bir şekilde takip etmediği gibi, bu formlar da ölçüm teknolojileri ya da maddelerin kullanımındaki yeni gelişmeleri - bu alandaki gelişmeler bu tür formları düşünmeyi mümkün kılsa da - izlemiyordu. Yalnızca estetik tercihlerin yer alması değil (ki somut modeller Gehry gibi mimarlar için hala temel durumundaydı), aynı zamanda, bilgisayar modellerinin akıcılığına bütçe, mevki, program ve inşaat gibi kısıtlamaları yansıtan gerçek bir binaya dönüştürülürken bu modellerin başarısı tehlikeye giriyordu. (Greg Lynn'in inşa edilmiş çalışması, New York'taki the Korean Presbyterian Kilisesi, bu anlamda bir hayal kırıklığı olarak görülmüştür). Ayrıca, son projelerde hızla daha karmaşık teknolojiler geliştirildikçe, mimari için son derece geniş biçimsel ve estetik olasılıklar ortaya çıktığı gerçeğini doğruluyor. Tuğla ile yalnızca kesin aralıkları belli kemerler yapılabilirken, bilgisayar modeli polimerlerle hemen hemen her şeyi yapabilmek mümkündür.

Sonuç olarak, "makina çağı"ndan günümüze kadar olan dönemdeki mimari ile teknoloji ilişkisinin kısa tanımında önermekte olduğum bir noktayı tekrarlamak istiyorum. Basitçe, mimari ile teknoloji ilişkisi resmen meçhuldür; mimari yapı ekstra-teknik olanlar da dahil olmak üzere çok sayıda faktör tarafından tayin edilmektedir. Her dönemde, teknoloji yeni olasılıklar evreni sunar fakat tasarımcıya ne yapacağını söylemez. Ancak mimarlar teknolojiyi bir metafor olarak kabul ettikleri ve onu estetik öğelere uygun şekilde yeniden yorumladıkları zaman mimarlık teorisinde ilginç değişimler olacaktır. Günümüzde, mimari kültürde "mekanik"ten "biyolojik" metaforlara kadar birçok referans gözlemlemekteyiz. Futuristik ev imajı, artık 1930'larda olduğu gibi çelik ve cam bir "makina-ev" değil, enerji üretebilen ve ışığı kontrol edebilen "fotogalvanik deri (*photovoltaic skin*)"<sup>14</sup> ile yaşayan bir organizma gibi şekil değiştiren - bilgisayar animasyonlarındaki gibi - bir "biyomorfik eve (*biomorphic home*)" dönüşür.

<sup>13</sup>"Resi-Rise Skyscraper" in The Millenium Futures to Come, *Architectural Record*, sayı.12, 1999, s.88-91.

<sup>14</sup>"Biomorphic Manufactured Houses", in The Millenium Futures to Come, *Architectural Record*, sayı.12, 1999, s.104-109

Binalar sadece "akıllı" olarak değil, aynı zamanda da "yaşayan" ve "değişen" olgulardır artık. Hücresel gelişim, mutasyon, muhafaza etmek ve çürümek gibi kavramların mimariyle ilişkili olarak daha sık kullanılmaya başlanmasının nedeni belki de insan eliyle yapılan ve doğal olan (makina ve organizma) arasındaki farkın, çağdaş kültürde giderek radikal bir şekilde bulandırılıyor olmasıdır. Yalnızca binalar organizmalara özenmemekte ("yanıt veren deri" ve "akıllı evler" gibi benzetmelerle), organizmalar da gittikçe suni olmaya başlamışır (genetik mühendislikle üretilen domateslerden tutun da çok da uzak olmayan insan klonlama teknolojisine kadar). Başka bir deyişle, R. Banham'a binaen, "Makina Çağının Sonunda Teori ve Dizayn" hala yazılmayı bekleyen bir kitaptır.

Şöhretine ve görünüşte hiç azalmayan popülaritesi ve itibarına rağmen, yirminci yüzyıl sanatının "yaramaz çocuğu" Marcel Duchamp'a çoğunlukla modernist uyumsuzluktan bir rol biçilmiştir.<sup>1</sup> Duchamp sürekli büyük bir sanatçı olarak tanımlanırken, işleri toplamı (*oeuvre*) titizlikle yapılan herhangi bir stilistik sınıflandırmaya karşı koyar. Marcel Duchamp'ı, erken modern stillerin evriminin formalist değerlendirmelerle oluşturulan izleğinde konumlandırma girişimleri pek çok sorunla karşılaşmaktadır. Duchamp'ın ilk işleri Kübizm mi, Fütürizm mi, makine estetiği mi, yoksa Dada kapsamında mı değerlendirilmelidir? Duchamp'ı ele alırken karşılaştığımız zorluklar onun sanatının ortodoks olmayan doğasından mı kaynaklanmaktadır, yoksa öncelikle bizim formalist ortodoksluğumuzun yan ürünleri midir? Duchamp gerçek anlamda bir uyumsuzluk örneği midir, yoksa daha çok, zekası ve ironisi bizim eleştirel kategorilerimizin ve modernist inanın yanılabilirliğini kesin bir kavrayışla saptayan bir "sevgili kafir" midir?

Duchamp erken modern avangarddaki bir marjinal olma şerefini hemen değilse de gerçekten büyük bir hızla kazanmıştır. Başlangıçtaki ressamlık kariyeri kayda değer ya da ümit vaat eder olmamıştır. Ecole des Beaux-Arts giriş sınavında başarısız olmasından sonra, muhtemelen *ouvrier d'art* (sanat işçisi) olması halinde zorunlu askerlik hizmetinin süresi iki yıldan bir yıla düşürüleceği için gravür eğitimi alarak *ouvrier d'art* unvanını elde etmiştir.<sup>2</sup> Duchamp askerlik görevinin ardından karikatürist olarak çalışmış, Fovizm (*Fauvism*) ve Sembolizm gibi akımlara olan bağlılığını gösteren birkaç tual yapmış, son olarak da 1911'in başat avangard stili olan Kübizm ile yakından ilgilenmiştir. Fakat hiçbir zaman ortodoks Kübist tualler yapmamıştır. Duchamp, Fütürizmin Avrupa sanat sahnesine gürültülü patırtılı bir giriş yaptığı bir dönemde resim yaparak görünürde mekanik ile büyülenmişliği paylaşmakla birlikte, Fütürizmden gelecek herhangi bir bilgiyi reddetmiş, Fütürist çabayı itham etmiş ve hiçbir zaman gerçekten Fütürist işler de çıkarmamıştır. Duchamp'ın erken tuallerinden en bilindik olanı ve *Salon des Independants*'ın (Bağımsızlar Salonu) (Resim 1) 1912 sergisinin Kübist bölümünden çıkarılması istenen *Nude*

<sup>1</sup>Metin, Mehmet Saner tarafından İngilizce aslından Türkçeye çevrilmiştir.

<sup>2</sup>Calvin Tomkins, *Duchamp: A Biography* (Londra: Pimlico, 1998), s. 33.



*Descending a Staircase (No.2)* (Merdivenden İnen Çıplak, No.2), ne tek renkliliğine rağmen Kübisttir, ne de hareket tasvirine rağmen Fütüristtir. Bu yüzden *Çıplak*, New York'un ilk büyük modern sanat sergisi olan 1913 Armory Show'da yer almakla ve kötü bir üne kavuşmakla birlikte, modernizmin titiz stilistik sınıflandırmalarından uzak durabilmiştir. Duchamp'ın 1912 yılında Münih'te geçici bir süreyle kaldığı sırada ürettiği işler olan *The Passage from the Virgin to the Bride* (Bakireden Geline Geçiş) (Resim 2) ve *The Bride* (Gelin) (Resim 3) tablolarını herhangi bir stilistik sınıflandırmaya tabi tutmak daha da zordur. Bu işlerdeki insan organlarının, makine parçalarının ve laboratuvar gereçlerinin alışılmadık karışımını tarif edebilmek için "bio-mechano-morphic" gibi terimler uydurulmuştur.

20

Her şeyden önce, Duchamp'ın, ünlü "Hazır-yapıtları" (*Readymades*) da kapsayan 1913 sonrasına ait işleri toplamını sınıflandırmanın daha kolay olduğu açıktır. Bunlar tipik Dada olarak adlandırılabilir. Hatta, modern sanata dair standart incelemelerde Duchamp'tan ekseriyetle New York Dada'nın mucidi ve itici gücü olarak bahsedilmektedir. Ne var ki sınıflandırma problemine getirilen bu çözümün kendisi de çok güvenilir değildir. New York Dada, hareketin Avrupa'daki tanınmış ve kendinden kabullü tezahürüne sadece zayıf bağlarla bağlı, kendine özgü ve marjinal bir fenomendir. Daha da önemlisi, hiçbir zaman bizatihi bir stil olmayan Dada, geniş kabul gören modernist üretim manzumesinin de dışında kalmaktadır. Hatta Dada teorisi modernizm bağlamında marjinal addedilmektedir. Yakın zamanda yayınlanan *Art in Theory* adlı antolojide, aralarında Duchamp'ın bir metnin de bulunduğu Dada yazılarına "Dissent and Disorder" (Fikir Ayrılığı ve Düzensizlik) başlıklı bölümde yer verilmiştir.<sup>3</sup>

Duchamp, tam da bir uyumsuzluk örneğine yakışacak şekilde, karma-teknikteki *The Bride Stripped Bare by Her Bachelors, Even* (Bekarlarının Çırılçıplak Soyduğu Gelin, Eşit) ya da genellikle *The Large Glass* (Büyük Cam) adıyla bilinen en önemli yapıtını 1923 yılında "kesinlikle bitirilmemiş" olarak bırakmıştır. Yaşamöyküsüne dair bir gerçek değilse efsaneye göre, bundan sonra sanatı bırakarak satranç alanında inzivaya çekilmiştir.<sup>4</sup> Duchamp açıkça bir teklik stratejisi izlerken bunu bir usta gibi başarmıştır. Sanat dünyasını terk etmiş biri olarak düzenli aralıklarla ve buyurgan bir zamanlamayla kendini yeniden göstermiştir. 1934 yılında *Büyük Cam* için aldığı notların tıpkıbasımı olan *The Green Box*'u (Yeşil Kutu) sınırlı sayıda yayınlamıştır. Görünüşte herhangi bir düzen olmaksızın bir araya getirilen ve üzerinde imajların, yazılı yorumların ve izlenimlerin bulunduğu bu kağıt parçaları, Duchamp'ı, elle tutulur herhangi bir açıklama içermeksizin ama böylelikle gizemini daha da artırarak sanat dünyasına hatırlatmıştır.<sup>5</sup> Duchamp, 1942'de işleri toplamının minyatürleştirilmiş retrospektifi olan *La Boite en Valise* (Valizdeki Kutu) ile Amerika'yı gezerken, önceden üyesi olduğu Sürrealistlerin aurasından yararlanmış. Böylece, Amerika'nın Avrupa sanatına olan ilgisini bölgeselci gerçekçi (*regional realist*) bir döneminin ardından yeniden uyandırmaya da katkıda bulunmuştur. Duchamp'ın geç 1950'ler ve 1960'lardaki dirilişi ise daha da ustaca gerçekleşmiştir. Retrospektif sergilerle, röportajlarla, bazı notlarının yayınlanmasıyla ve bazı işlerinin replikalarıyla imle-

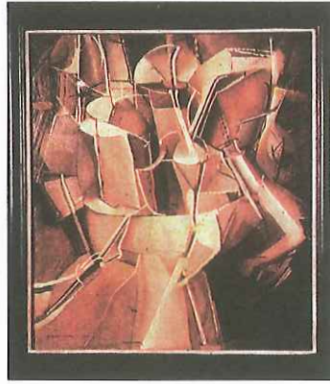
<sup>3</sup>Charles Harrison ve Paul Woods, der., *Art in Theory, 1900-1990*, (Oxford: Blackwell, 1992), Bölüm IIIB.

<sup>4</sup>Tomkins, *Duchamp*, s. 12.

<sup>5</sup>a.g.e., s. 4.



Resim 1.



Resim 2.



Resim 3.

nen yeniden ortaya çıkışını görmezden gelmek mümkün değildir. Duchamp'ın yarattığı ilgi, modernist kazanımların doruk noktası olarak görülen Soyut Dışavurumculuğun (*Abstract Expressionism*) hegemonyasının sarsılmaya başladığı ana denk gelmiştir. Bu bağlamda Duchamp, son birkaç on yılın kavramsal, benimsemeci (*appropriationist*), çoğulcu modern sanatı ve teorisinin elçisi olarak takdim edilmiştir. Bu takdimin ardından "Post-modernizmin Babası" olarak tanımlanması, belki de son dirilişini ustalıklı, 1968'te ölümünden hemen önce gerçekleştirebilmesinin sonucu olarak açıklanabilir.<sup>6</sup>

22

Peki post-modernistler tarafından hem hayatının sonunda hem de ölümünden sonra azizlik mertebesine yükseltilmesi, Duchamp'ın şöhrete hakkını sağlayan işleri toplamını yaratırken ne yaptığını kavrayabilmenin doğru yolu mudur? Kuşkusuz, Duchamp'ın ironisi, özgünlük anlayışının altını kıskırtıcı bir biçimde oyması, gündelik hayatın ve tüketim toplumunun öğelerini benimsemesi onu Post-modern beğeni için aday olarak gösterir; fakat bu bize Duchamp'ın 1912'de ne yaptığını anlatır mı? *Gelin'in* (1912) ya da *Bakireden Geline Geçiş'in* (1912) "bio-mechano-morphism"ini nasıl anlayabiliriz? Hazır-yapıtlar gibi nesnelere nasıl meydana gelmiştir? Marjinal olan gerçek anlamda bu işlerin kendileri midir, yoksa sadece bizim erken yirminci yüzyıl modernitesinden beklentilerimize göre mi marjinaldirler? Duchamp'ı, Bruno Latour'un yirminci yüzyıl sanat tarihi alanında öne sürdüğü "modern-olmayan" (*nonmodern*) fikrinin olanaklılıklarını araştırmak için ideal bir aday haline getiren işte tam olarak bu sorular ve onun stilistik sınıflandırmaya ve dönemlemeye karşı inatçı direnişidir.

Felsefe eğitimi alan ve bilim çalışmaları alanında öncü figürlerinden biri olan Latour, 1991 tarihli *We Have Never Been Modern* (Biz Hiç Modern Olmadık ki) adlı kitabında ne sanata ne de sanat tarihine yönelmektedir. Bunun yerine, günümüz dünyasının kolayca doğa, kültür, özne, nesne, toplumsal ya da bilimsel olarak etiketleyemeyeceği, çünkü aslında bunların hepsi olan öğelerin, olayların ve durumların, yani melezlerin üretimindeki artış karşısında sersemlemişliğimizin ortaya çıkardığı sorunlara, "modern eleştirel durustaki" sorunlara odaklanmaktadır. AIDS ile baş edebilme çabalarına dair son dönemdeki haber raporlarını okuyan Latour, bilimin, teknolojinin, politikanın, ekonominin ve toplumsal ve kişisel olanın birbirine dolanmış bir halde içinde bulunduğu melez bir fenomeni ortaya koyar ve yorumlar. Bu melezi oluşturan öğeleri bir şekilde ayrıştırma, ya da bilim, teknoloji ve toplum arasında bulunarak bilim çalışmalarının odak noktasını oluşturan ağların birbirleriyle ilişkisini kesme isteğimiz, modern pozisyonumuzun kendine özgülüğünden kaynaklanmaktadır. Modernite, Latour'un deyişiyle "eleştirinin büyük beylik topraklarının sınırlarını" belirledikten ve doğayı kültürden, insani olanı insani olmayandan ayıran bir ayrımlar kümesi yarattıktan sonra, bir yandan melezlemeyi hayal bile edilemez olarak gösterirken, bir yandan da, paradoksal bir biçimde, melezlemeyi teşvik etmiştir. Latour'a göre moderniteyi işaret eden, iki koşut zamanlı pratiğin ayrımının sürdürülmesidir: doğa ve kültürden melezler yaratan "tercüme" ve doğa/kültür, insani/insani olmayan kutuplaşmalarını sürdüren "saflaştırma". Modern önermeye göre, bu kutuplaşmaları kabul edememe, ya da saflaştırmayı pratiğe dökmeyi reddetme, modern öncesinin semptomları olarak geriye dönüş ve yozlaşmanın ta kendisidir. Saflaştırma rejimi altında işleyen

<sup>6</sup>Duchamp ve onun Post-modernizmin "Baba"sı olma rolüyle ilgili daha fazla bilgi için bkz. Amelia Jones, *Post-modernism and the En-Gendering of Marcel Duchamp* (New York: Cambridge University Press, 1994).



ve tercümeyi inkar eden modern dünyada "yarı-nesnelere resmen sürgüne gönderilmiş -ya da tabulaştırılmış mı demek lazım?- ve tercüme ağları... saklanmıştı...".<sup>7</sup>

Latour "her defasında ne yaptığımızı onaylama", her zaman melezler ürettiğimizi kabul etme, hiçbir zaman gerçekten modern olmadığımızı kabullenme zamanının geldiğini söylemektedir. Yazar, modern-olmayan kavramını geliştirerek, içinde insanoğlunun "morfizmlerin dokumacısı" (*a weaver of morphisms*) haline geldiği yeni bir insanlık anlayışı (*humanizm*) önermektedir.<sup>8</sup> Bu modern-olmayan dünyada melezler ve ağlar, yarı-nesnelere ve yarı-özneler tanınır, ve bu yüzden düzenlemeye de açıktır. Geçicilik artık sakın bir akış değildir, ve kutuplaşma ısrarı ortadan kalkmaktadır.

Latour'un kışkırtıcı argümanları çağdaş dünyadaki can alıcı pek çok sorunu açıkça konu etmekle birlikte, bu sorunların sanat tarihi ile ilintisi ilk bakışta pek de belirgin değildir. Fakat William Paulson'un Latour'un fikirleri üzerine çıkarımlarını edebiyat alanında soruşturma girişimi olan "Modern-olmayan Flaubert"inde ortaya koyduğu gibi, Latour'un çözümlenmeleri diğer bağlamlarda da geçerli olup ilginç sonuçlar verebilmektedir.<sup>9</sup> Sanat tarihindeki modernizm tartışmaları, kutupluluklar, saflaştırma, geçicilik ve dönemleme üzerindeki vurgularıyla, özellikle Latour'un fikirlerinin yeniden konumlandırılması çabalarına layıktır. Latour'un melezler, yarı-nesnelere ve yarı-özneler üzerine açılımları, daha ileri seviyede ele alındığında ve daha kendine özgü ve belirli bir düzeyde, Marcel Duchamp'ın bazı işleri hakkında, özellikle de 1912 tarihli *Gelin* tabloları ve Hazır-yapıtlar hakkında bazı yorumların boşa çıkarılabileceği kanısı uyandırmaktadır. Duchamp'ın işleri toplamı acaba onun bildiği dünyanın melezlenmesinin açıktan açığa bir saptaması mıdır? Duchamp bir modern-olmayan olarak anlaşılabilir mi? Bu sorulara cevap verebilmek için sanatta modernizmin ne anlama geldiğini ve bunun Latour'un modern hakkındaki görüşleriyle nasıl ilişkilendirilebileceğini anlamak gerekir.

23

Sanat tarihinde modernizmin bugün ya da geçtiğimiz yüzyıl boyunca geçerli olan tek bir tanımı, tek bir izahı yoksa da, terimin kullanımında kesinlikle bir ortak payda bulunmaktadır. Paul Wood, yakın döneme ait bir metin olan *The Challenge of the Avant-garde*'de modernizm tanımlarının karakteristiği olan iki öge saptamıştır: "forma ilişkin bir kaygı" ve "sanatın bağımsızlığı, ya da sanatın toplumsal yaşantının diğer ilgi alanlarından özerk oluşu üzerindeki vurgu".<sup>10</sup> Bu iki öge birbirinden ayrı olmakla birlikte, sık sık birbiriyle bağlantılı hale getirilmiştir. Form üzerindeki vurgu, konunun hemen ikinci plana itilmesi ve sonunda tamamen inkar edilmesini beraberinde getirir. Form ve içerik arasındaki karşıtlık ve sanat formlarının özgünlüğünün istenmesi, her sanatın kendi araçlarının içsel karakteriyle bağlar kurması gerektiği görüşüyle sonuçlanır. Resim örneğinde bu, tualin iki boyutlu doğasına teslim olmak, düzlüğü, ya da yassılığı kabul etmek ve üç boyutluluğun, boşluğun ve hacmin illüzyonlarından sakınmak anlamına gelmektedir. Görülebilen dünya resimden uzaklaştığı ve en sonunda sanat objesindeki yerini tamamen kaybettiği

<sup>7</sup>Bruno Latour, *We Have Never Been Modern*, (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1993), s. 139.

<sup>8</sup>a.g.e., s. 137.

<sup>9</sup>William Paulson, "Nonmodern Flaubert", daktilo edilmiş metin, 1999.

<sup>10</sup>Paul Wood, "Introduction", *The Challenge of the Avant-garde* içinde, der. Paul Wood, (London: Yale University Press, 1999) s. 12.

zaman, artık sanat ve yaşam arasındaki bağlar ne kolayca fark edilebilir, ne de artık böyle bir bağın varlığı kabul edilebilir. Form üzerindeki vurgu, sanatın özgürlüğü tartışmasıyla iç içe geçmiş ve sanata, yaşamın olumsuzluklarından arındırılmış özel bir statü verilmesine önayak olmuştur. Kuşkusuz, sanat/dünya ve form/konu arasında kurulan kutuplaşmalar Latour'un üzerinde durduğu ikilikleri hatırlatmaktadır. William Paulson'un Latourgil kavramları insan bilimlerine "tercüme" ederken gösterdiği gibi, "Doğa/Toplum (ya da Doğa/Kültür) kutuplaşması yerine İçerik/Form ya da konu/dil kutuplaşmalarını koymak" mümkündür.<sup>11</sup>

Resimdeki modernizmin en tanınmış ve en konuşkan teorisyeni olan Clement Greenberg, modernist formalist kaygılara dair ilk işaretlere Manet'nin 1860'lardaki işlerinde rastlamıştır. Bugün pek çok yazar Manet'nin işleri toplamını Charles Baudelaire'in *The Painter of Modern Life*'i (Modern Hayatın Ressamı) ile birlikte, bizatihi modernizmin olmasa da modernitenin örnekleri olarak kabul etmektedir. Hem Manet hem Baudelaire stil meselesini kesinlikle kaygı edinmiş olmakla birlikte, sanat yapıtının konusu her ikisinin de zihnini meşgul etmeye devam etmiştir. Yine de, Greenberg'ün ilk gerçek modernist olarak Manet'yi göstermesi tartışılabilirse de, 1860'ları modernizmin doğuşundaki kritik bir an olarak tanımlamasının gayet yerinde olduğu açıktır. 1865 gibi erken tarihli teorik bir metinde dahi, konuyu ya da betimsel öğeleri ikinci plana atarken sanatın "dili"ni, formları, çizgileri ve renkleri vurgulama çabalarına rastlanmaktadır. Hippolyte Taine'in *Ecole des Beaux-Arts*'taki ders notlarının yayınlanmış hali olan ve aslında modernist teori denince ilk akla gelen tarihten epey önce ortaya çıkan *De l'Idéal dans l'Art*, aynı zamanda beklenmedik bir bağlamda da karşımıza çıkmaktadır. Ne de olsa, Taine'in avangard görüşlerle ayrı köşelerde bulunduğu kabul edilen bir felsefe olan pozitivizm ile anılması bir yana, *Ecole de muhafazakarlığın* kalesi olarak düşünülmektedir. Aslında, Taine'in notları, janrların hiyerarşisini, aralarında betimlemelerin ve tarihsel resimlerin en üst sırayı aldığı konu sıralamasını sürdürme amacını gütmüştür. Bununla birlikte Taine, ünlü *Philosophie de l'Art*'ına daha sonra eklediği notlarının sonunda, renklerin ve çizgilerin taklit edici işlevlerinin ötesinde anlamları olduğunu savunmuş ve şunu ilan etmiştir:

Bir resim, içinde ayrı ayrı renklerin ve farklı derecedeki renk uyumlarının belirli bir özenle dağıtıldığı renklendirilmiş bir yüzeydir; onun en temeldeki varlığı budur; arka plandaki kişileri, perdeleri, mimarileri, önde olanın bütün öneme ve bütün haklara sahip olmasına engel olmadan yaratan da bu renkler ve renk uyumlarıdır.<sup>12</sup>

Taine'in eski öğrencilerinden biri olan Emile Hennequin 1886'da *Mallarmé's circle*'da yer alan bir eleştirisinde şöyle demiştir:

Edebiyat ve müzik gibi resmin de kendi özgürlüğü, kendine has araçları ve sonuçları bulunur. En temeldeki şeyleri anımsatmak gerekirse, bu sanat, formların ve renklerin düzenlenmesi üzerinden işler; ve bir resim, gerçekte, en genel haliyle ele alındığında, tüm sanat işlerinde ama özellikle

<sup>11</sup>William Paulson, a.g.e., s. 8.

<sup>12</sup>Hippolyte Taine, *La Philosophie de l'Art*, Filiz Eda Burhan, "Vision and Visionaries: Nineteenth Century Psychological Theory, the Occult Sciences and the Formation of the Symbolist Aesthetic in France" içinde alıntılanmış, (Doktora Tezi, Princeton University, 1979), s. 150.



de görsel sanatlarda amaçlandığı gibi, belirli duygusal etkiler yaratmak niyetiyle yerleştirilmiş çizgilerin ve renklerin birliğidir.<sup>13</sup>

Dört yıl sonra, Maurice Denis'in genellikle resimde formalist bakışın ilk önemli ifade edilişi olarak anılan "Definition of Neo-Traditionism" (Yeni Gelenekçiliğin Tanımı) adlı metninde şu sözlere yer verilmiştir:

Bir resmin, bir yarış atı, çıplak bir kadın, ya da bir anekdot olmaktan önce, esasen belirli bir düzende bir araya getirilmiş renklerle kaplı düz bir yüzey olduğunu hatırlamak güzel.<sup>14</sup>

Forma odaklanma ve beraberinde öznenin alt soralara itilmesi, 1912'de eleştirmen Roger Fry'n eserinde yeniden gündeme gelmiştir. Fry, sanatın hayattan ayrılması ve saflık üzerine vurgu gibi bazı temel sorunlarla modernist tartışmayı daha da ileri götürmüştür:

Tüm sanatlar, sıradan yaşamın duyumsamalarına verilen pratik tepkilerle bağların koparılmasına ve böylece ruhun saf işleyişinin bedenden ayrılması gibi serbest bırakılmasına dayanır; fakat sanatçı temsil ettiği nesnelere atfedilmiş fikirlere bağlı kaldığı sürece yapıtı tamamen özgür ve saf olmayacaktır, çünkü romantik atıflar da en azından hayal edilmiş pratik bir etkinliği ima edecektir.<sup>15</sup>

25

Form/içerik kutuplaşması zaten Latour'un saflaştırma kavramını hatırlatmakla birlikte "saf", "saflık" ve "saflaştırma" gibi terimlerin aslında modernist söylemde geniş yer kapladığını görmek de ilginçtir. Betimlemenin ya da anlatılan konunun reddi olduğu kadar, saflık arayışı da modernizmin bir diğer teşvikçisi olan Clive Bell'in çalışmalarında yerini almıştır.

Bell, 1914 yılında Cézanne'dan bahsederken şöyle demiştir: "Her şey saf form olarak görülebilir, ve kişiyi kendinden geçirecek kadar heyecanlandırıcı gizemli anlam saf formun ardında pusuda bekler". Bell için saf form öze ve "şeyin kendisindekine" erişimdir: "Tümüyle yalıtılmış bir tekne hayal edin, tekneyi insandan ve insanın zorunlu etkinliklerinden ve yine insanın müthiş tarihinden koparın, geriye kalan nedir? Hala duygusal olarak tepki verdiğimiz şey nedir? Ona anlamını veren saf form ve saf formun ardında yatandan başka bir şey değildir."<sup>16</sup>

Bell'in öne sürdüğü özdeki saflık kavramının, 20. yüzyılın erken dönemindeki nesnel olmayan sanat teorilerinin belirgin bir özelliği olduğu tartışılmıştır. Mondrian ve Kandinsky gibi "soyutlamanın kurucularının" teorilerine adanmış bir kitapta Mark Cheetham, Kübizm ve Orfizm gibi diğer büyük hareketlerde olduğu gibi erken yirminci yüzyıl soyutlamanın geliştirilmesinde de *The Rhetoric of Purity*'nin (Saflığın Retoriği) temel

<sup>13</sup>Emile Hennequin, "Notes d'Art - De la Peinture", *La Vie Moderne*, 20 Kasım 1886, Burhan, "Vision and Visionaries" içinde alıntılanmış, s. 150.

<sup>14</sup>Maurice Denis, "Definition of Neo-Traditionism", Herschel B. Chipp, *Theories of Modern Art* içinde alıntılanmış, (Berkeley: University of California Press, 1968), s. 94

<sup>15</sup>Roger Fry, "The French Post-Impressionists", Henri Dorra (der.) *Symbolist Art Theories* içinde alıntılanmış, (Berkeley: University of California Press, 1994), s. 294.

<sup>16</sup>Clive Bell, "The Debt to Cézanne", Henri Dorra (der.) *Symbolist Art Theories* içinde alıntılanmış, s. 297.



alındığını ileri sürmektedir. Bu "aşkın" saflık, modernizmin tipik formel saflığından açıkça ayrılmakla birlikte, modernist teorinin ve eleştirinin önemli bir tamamlayıcısı olarak da iş görmüştür.<sup>17</sup> Kandinsky ve Mondrian gibi sanatçıların teorileri, formun - maddi dünya ve onun görüntülerinden oluşan- algılanabilir gerçekliğin ötesine geçmedeki ve mutlak varlığa ulaşmadaki yeteneğine odaklanarak, Latour'un modern saflaştırmanın belirtileri olarak gördüğü kutuplaşmanın ve aşkınliğin desenini belirler.

Aşkın saflık modernizm için ne kadar önemli olursa olsun, formel saflığın yalnızca nüvedeki sorun olmakla kalmayıp, Clement Greenberg'ün etkisi altında gitgide daha da önemli hale geldiğine şüphe yoktur. Gerçekten, Greenberg öylesine baskın bir figürdür ki adı neredeyse formalist modernizm ile eş anlamlı hale gelmiştir. Greenberg, önemli makalelerinden biri olan ve 1940 yılında yayınlanan "*Towards a Newer Laocoon*" başlıklı yazısında, sanatın saflığının aracın içsel karakteri ile bağımlı olduğunu söylemektedir:

Sanatta saflık gönüllü kabule, özgül sanatın aracının sınırlamalarını kabule bağlıdır. [...] Sanat yapıtının niteliklerinden kayda değer olanları sadece tümüyle plastik ya da soyut olanlardır. [...] Avangard resmin tarihi, giderek kendi aracının direncine teslim olanın tarihidir; bu direnç öncelikle düz resim yüzeyinin gerçekçi perspektifli mekan yaratabilmek için "üçüncü boyut katma" çabalarına karşı koymasından ibarettir. Resim bu teslim oluşunu gerçekleştirirken yalnızca taklitten ve bununla birlikte "edebilikten" değil, aynı zamanda gerçekçi taklit nedeniyle resim ve heykel arasında ortaya çıkan karışıklıktan da kurtulmuş olur.<sup>18</sup>

Taine ve Denis gibi erken dönem teorisyenleri ikincil konumdaki bir konuyu kabul ederken, Greenberg, "daha az yeteneği" "edebiyatın hayaletleri ve 'yardakçıları'ndan fazla bir şey olmayanlar" ile eş tutarak, konu -ya da edebilik- ile düşük niteliği aynı kefeye koymuştur. Greenberg, bu nitelik ve saflık arayışında aynı zamanda sanatın özerkliği üzerinde de önemle durmaktadır. Estetik saflığı kirlenmişlik ve hastalıkla boy ölçüştüren bir dil kullanan Greenberg, sanatın, düşler ve ruhani aşkınlıklardan mahrum bırakan gerekçelerin kaynağı olan yaşamdan azat edilmesi çağrısında bulunmuştur:

Avangard, toplumun ideolojik mücadeleleri ile sanatı hasta eden fikirlerden kaçmak gerekliliğini ilk ve en önemli madde olarak gündemine almıştır. Fikirler sanat eserindeki genel konu olmaya başlamıştır. [...] Bu, formu daha da fazla vurgulamak gerektiğini göstermekte ve aynı zamanda sanat dallarının, mutlak özerliğe sahip, kendi iyiliğini gözetme hakkına sahip olan ve sadece iletişimin kanalları olmayan, bağımsız uğraşlar, disiplinler ve zanaatlar olarak kabul edilmesini de beraberinde getirmektedir. Konunun en ezici konumda bulunduğu edebiyatın egemenliğine karşı isyan için bu bir işarettir.<sup>19</sup>

<sup>17</sup>Mark Cheetham, *The Rhetoric of Purity*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1991), s. 35.

<sup>18</sup>Clement Greenberg, "Towards a Newer Laocoon", *Pollock and After* içinde, der. Francis Francina, (London: Paul Chapman, 1985) s. 42-43.

<sup>19</sup>Clement Greenberg, "Towards a Newer Laocoon", *Pollock and After* içinde, der. Francis Francina, s. 39.

Greenberg'ün formel saflık üzerine görüşleri yirmi yıl sonra, kimilerine göre modernist eleştirel duruşu özetleyen metin "*Modernist Painting*" (Modernist Resim) başlıklı yazıda temelde değişmemiş halde kendine yer bulmuştur:

Modernizmin özü bir disiplinin karakteristik yöntemlerini disiplinin kendisini eleştirmek için kullanmakta yatar...

[...] Özeleştirinin görevi, bir sanatın etkilerini, diğer bir sanat dalından gelen, ya da bu sanat dalının araçları ile uygun bir biçimde alınan herhangi ve her bir etkiyi ayırt etmeye başlamıştır. Böylece her sanat 'saf' hale gelebilecek ve bu kendi 'saflığı'nda, bağımsızlığını olduğu kadar kendi nitelik standartlarını da güvence altına alabilecektir. "Saflık" kendini tanımlama demektir ve sanatlardaki özeleştirici girişimi de bir kendini tanımlama haline gelmiştir.<sup>20</sup>

Ne var ki Greenberg bu yazısında modernizmi tarihsel bir süreklilik içinde konumlandırmış, ve bu sırada bir geçicilik inşası da yaparak, Latour'un modernin tipik özelliklerinden saydığı bir başka özelliği ortaya koymuştur. Aslında bir anlamda, modernin geçmişten kesin kopuş kavramını ortadan kaldırmayı denemiştir. Greenberg "Modernizmin hiçbir şekilde geçmişten kopma anlamına gelmediği üzerinde [...] ısrar etmek" konusunda dikkatli davranmış ve "Modernizmin her yeni evresinin geçmişin bütün gelenek ve göreneklerinden tamamen kopmayı işaret eden, tümüyle yeni bir devrinin başlangıcıymışçasına karşılanmasını" talep eden, gazetecivari "bin yıl kompleksi"ni reddetmiştir. Greenberg "sanatın, diğer pek çok şeyin yanı sıra süreklilik" olduğunu iddia etmiş ve "sanatın geçmişi olmadan ve mükemmelliğin eski standartlarını sürdürme ihtiyacı ve dürtüsü olmadan Modernist sanat gibi bir şeyin mümkün olamayacağı"ni da eklemiştir.<sup>21</sup> Bununla birlikte Greenberg'ün süreklilik iddiası, yazısı boyunca sürekli modernist sanatı o Eski Ustaların sanatından -modernist sanat lehinde- ayırt etmek temeline dayanmıştır. Greenberg için süreklilik evrim ve ilerleme demektir, ki bunlar da Latour'un, zamanı "ters çevrilemez bir ok" olarak gören modern bakışın zaman anlayışıyla özdeşleştirdiği ifadelerdir.<sup>22</sup> Kopuşun bizatihi kendisi inkar edilse bile, modernizm her şeye rağmen hala çıkış noktaları kolayca tespit edilebilen "tarihsel bir yenilikten çok daha fazlası" olarak kabul edilmektedir. Kant "ilk gerçek Modernist"tir, ilk modernist resimler Manet tarafından üretilmiştir, ve "Modernist sanat modern bilimle aynı tarihsel ve kültürel eğilimlere aittir".<sup>23</sup>

27

Greenberg'ün tarih hakkındaki fikirleri göz önünde bulundurulduğunda, yenileşimin (*innovation*) sanatın "ilerlemesi" için gerekli olduğuna inanmış olması sürpriz sayılmaz. 1971 tarihli *Counter-Avant-Garde* (Karşı Avangard) başlıklı makalesinde Greenberg "sanatın en yüksek niteliklerinin öteden beri önemli ölçüde yenilik ya da orijinalite faktörüne dayanmakta" olduğunu belirtmiştir. Fakat kopuş modelini reddeden Greenberg, yenileşimin ve "ilerlemişliğin" de sanatsal önemi ya da estetik niteliği tek başına sağla-

<sup>20</sup>Clement Greenberg, "Modernist Painting", *Art in Theory 1900-1990* içinde, der. Charles Harrison ve Paul Woods, s. 755.

<sup>21</sup>Clement Greenberg, "Modernist Painting", *Art in Theory 1900-1990* içinde, der. Charles Harrison ve Paul Woods, s. 759-760.

<sup>22</sup>Bruno Latour, *We Have Never Been Modern*, s. 69.

<sup>23</sup>Clement Greenberg, "Modernist Painting", *Art in Theory 1900-1990* içinde, der. Charles Harrison ve Paul Woods, s. 754-759.



maya yeteceğini kabul etmemiştir. Assemblage, Op, Pop ve Minimalizm, Greenberg'ün otoritesine ve örneğin Soyut Dışavurumculuğun "saf" resmine meydan okurken, Greenberg de suçlamalarını Marcel Duchamp'a yönlendirmiştir. Greenberg, Duchamp'ı "şoke edeni, skandal yaratani, ürkütene, hayrete düşüreni ve zihin karıştırani kendi içlerinde sonlanarak barındıran avangardizmi" taklit etmekle itham ederken, aslında onun Post-modernizmin "babası" olarak tanımlanmasında da rol oynamıştır. Greenberg bir dipnotta Duchamp'ın hakkını teslim ederek onun bazı işlerinin "büyük bir nitelik" kazandığını ve "Duchamp'ın ilham verici olabileceğini" kabul etmekle birlikte, takdirlerini "sanatsal-karşıtı" olarak nitelediği Hazıryapıtları kapsayacak kadar ileri götürmemiştir. Greenberg alışıldık şekilde yine saflık ve nitelik üzerine odaklanmıştır: "Sanat için sorun yalnızca sanatsal olarak ele alınanın sınırlarını genişletmek değil, fakat 'iyi ve daha iyi sanat' olarak deneyimlenenin birikimini artırmaktır... Geriye kalan sorun niteliğe ilişkindir..." Greenberg, Duchamp'ı -bu yüzden geç gelişen- akademik sanatçı olarak göstermiş ve "avangardist-araç-kargaşasına kapılmakla" ve bu yüzden sanatının saf olmamasıyla eleştirmiştir: "Duchamp örneğinin tarihsel açıdan yegane değeri [...] onun, genel anlamda sanatsal beklentiler konusundaki hayal kırıklığının intikamını almaya [...] karar vermesinde yatar. Duchamp, edebi ve kültürel olanla görsel bağlamı karıştırarak olduğu kadar, resme ait olanla heykele ait olan arasında bir o yana bir bu yana kayarak beklentiyi bozmayı denemiştir..."<sup>24</sup>

Greenberg'ün Duchamp'ı kınaması, sanatçıyı yalnızca modernist bir uyumsuzluk ile tanımlaması ve böylece post-modern kanonlaştırma için bir aday olarak göstermesi bakımından değil, aynı zamanda Duchamp'ın modern-olmayan olarak incelenebilmesini sağlayan bazı kriterler vermesi bakımından da ilginçtir. Duchamp'ın saflığı reddedişi, araçları ve edebi, kültürel ve görsel olanı karıştırarak bir arada kullanması haddini aşmaktan ya da yenilik yenilik içindir den başka bir şey olarak okunabilir mi? Sözel ve edebi olanın işlerindeki önemini açıkça kabul eden Duchamp yeniliğin kendi işleri toplamına dair bir kaygı olduğunu reddetmiştir. Aksine 1946 yılında verdiği bir röportajda kariyerinin erken dönemini geçmiş değerlere dönüş olarak nitelendirmiştir:

Resimde fikirleri yeniden yaratmakla çok daha fazla ilgileniyordum. Benim için isim çok önemliydi. Resmi kendi amaçlarıma hizmet eder hale getirmekle ve resmin fizikselliğinden kaçmakla meşguldüm. [...] Yalnızca görsel ürünlerle değil, fikirlerle de ilgileniyordum. Resmi bir kez daha zihnin emrine sunmak istedim. Ve doğal olarak benim resmim anında 'entelektüel', 'edebi' resim olarak addedildi. Doğruydu, kendimi "hoşa giden" ve "çekici" fiziksel resimlerden olabildiğince uzakta tutmaya gayret ediyordum. Bu uç "edebi" olarak göründü...

Aslında son yüz yıllara değin tüm resim edebi ya da dini olagelmıştır, yani tümüyle zihnin hizmetindedir. Bu karakteristik son yüzyıl boyunca yavaş yavaş ortadan kayboldu.<sup>25</sup>

<sup>24</sup>Clement Greenberg, "Counter - Avant - Garde", *Marcel Duchamp in Perspective* içinde, der. Joseph Maschek, (Englewood Cliffs, New Jersey, Prentice - Hall, 1975), s. 122-123.

<sup>25</sup>Marcel Duchamp, "Painting... at the service of the mind", Herschel B. Chipp, *Theories of Modern Art* içinde alıntılanmış, s. 393-394.



Duchamp aynı röportajın ilerleyen bölümlerinde, hayal güçlerine en fazla hayranlık duyduğu iki adamın filolog Jean-Pierre Brisset ve yazar Raymond Roussel olduğunu ifade etmiştir. Kendi *Büyük Cam*'inin sorumlusunun Roussel'in çalışması olduğunu söyleyen Duchamp, "Bir ressam olarak başka bir ressamdan etkilenmektense bir yazardan etkilenmenin çok daha iyi olduğunu anladım [...] Sanatın dönmesi gereken yön budur: entelektüel dışavurum." demiştir.<sup>26</sup>

Duchamp'ın edebi öğenin işleri toplamı içindeki yerini kabul etmesi ve "fiziksel resmi" yadsıması onu saf form üzerinde ısrarcı olan ve içeriği dışlayan formalist modernizmin sınırlarının ötesine taşır. Benzer bir şekilde, Duchamp'ın bir fikirler sanatını, yirminci yüzyıla değin varolduğunu düşündüğü türden bir sanatı diriltme arzusu da, onun aynı zamanda, engelsiz bir akış ya da "ters çevrilemez bir ok" olarak düşünülen modern zaman kavramını yadsımasının da işaretidir. Gerçekten, Duchamp Thierry de Duve'un modernist *tabula rasa* dediği şeyi de açıkça reddetmektedir.<sup>27</sup> Ayrıca, hiçbir zaman geçmişte taklit etmeye ve böylece modern-karşıtı sayılabilecek bir duruş edinmeye kalkışmamakla birlikte, Duchamp, daha eski temaları, form ve içeriğin yeni bir birlikteliğini yaratacak şekilde, radikal bir yenilikle ve genellikle esprili bir şekilde sergilemiştir. Sadece bu nitelikler bile sanatçının işleri toplamının modern-olmayan olarak yorumlanabilmesine dayanak oluştururken, diğer sorular hala geçerliliğini korumaktadır. Duchamp organik ve inorganik melezlerken ve insanla makineyi eşleştirirken, sosyo-kültürel olanı bilimsel ve teknolojik olandan ayıran kutuplaşmayı inkar mı etmektedir? Duchamp'ın, yaşadığı dünyada halihazırda işler halde bulunan çevirilerin ve melezleştirmelerin bir hayli farkında olduğu halde, saflığın getirdiği sınırlamalara uyduğunu söylemek mümkün müdür?

29

Linda Henderson'un yakın zamanda yayınlanan kitabı *Duchamp in Context*'te gayet inandırıcı biçimde açıkladığı gibi, Duchamp, makinelerin ve teknolojinin sadece giderek daha görünür olmakla kalmadığı, ancak yoğun bir büyülenme yarattığı bir dünyada yaşamıştır. Geç on dokuzuncu yüzyılda ve erken yirminci yüzyılda ortaya çıkan yeni icatlar ve keşifler, yazarları ve sanatçıları da kapsayacak şekilde toplumun tüm kesimlerinin imgelemine kuşatma altına almıştır. Kronofotografi hareket yeteneğini anlaşılabilir kılmış, X ışınları "görünmezi görünür hale getirmeyi" vaat etmiş, radyoaktivite ve atomun parçalanması maddi dünya ve enerjinin doğasına dair yeni kavramları ortaya atmıştır. Makinelerin kendileri incelenecek ve hayran olunacak yeni garip formlar sağlarken, telgraf, otomobil ve uçak gibi daha sıradan fenomenler bile zamana ve mekana karşı tavırları bir başka düzeye taşımıştır. Dergilerdeki görsel tasvirlerde ve reklamlarda bu muazzam icatların bir sürü görüntüsüne yer verilmiştir. Paris'teki *Conservatoire des Arts et Métiers*, ya da Duchamp'ın Münih'te ziyaret etmiş olabileceği *Deutsches Museum* gibi müzeler de beğeni ve seyir için yeni olanaklar sunmuştur. Bilimsel deneyler ve endüstriyel üretim için gerekli teçhizatın yanı sıra yenilikleri de sergileyen bu koleksiyonlar, merakın yeni objelerini incelemenin yollarını da önermiştir. Bu müzeler aynı zamanda seçme ve sergileme aracılığıyla bilimsel yeniliklere de müze objeleri statüsü kazandırmıştır. Bu koleksiyonların yüksek kültür, bilim ve teknolojinin birleşmesini onayladığı ve

<sup>26</sup>Marcel Duchamp, "Painting... at the service of the mind", Herschel B. Chipp, *Theories of Modern Art* içinde alıntılanmış, s. 395.

<sup>27</sup>Thierry de Duve, *Pictorial Nominalism: On Marcel Duchamp's Passage from Painting to the Ready-made*, çev. Dana Polan, (Minneapolis, University of Minnesota Press, 1991), s. 40.

böylece melezleme sürecine katkıda bulunduğu da söylenebilir. Henderson'un Breton'un Hazır-yapıt hakkındaki gözlemi üzerinden anlattığı gibi, "Arts et Métiers'deki objeler, müze küratörünün yaptığı seçimle kültürün saygınlık düzeyine yükseltilecek imalat ürünü objeler olarak düşünülebilir".<sup>28</sup>

30

Bilim ve teknolojinin bu yeni ve garip dünyasının yarattığı büyülenmişlik geç on dokuzuncu yüzyıl ve erken yirminci yüzyıl edebiyatında da görülmektedir. Bilimkurgunun popülerliği, otonom robot hikayelerinin gördüğü rağbet ve insan/makine metaforları ve analogilerinin yaygınlığı, hepsi yazarların yeni bilim ve teknolojiye verdikleri tepkileri kanıtlamaktadır. Mary Shelley'in *Frankenstein*'inin da gösterdiği gibi, makine imgelemi ve diğer bilimsel düşlemler on sekizinci ve erken on dokuzuncu yüzyıl edebiyatında zaten ortaya çıkmıştır. Ne var ki on dokuzuncu yüzyılın sonu ve yirminci yüzyılın başları bu temalara ve imgelere yeniden rağbet gösterilmesine tanıklık etmiştir. Bu temalar ve imgeler Henri Bergson, Thomasso Marinetti, Gaston Pawlowski, Maeterlinck, Mirbeau, Villiers de l'Isle Adam, Alfred Jarry ve Raymond Roussel gibi farklı farklı pek çok yazarın işlerinde baş roldedir. Bu kişilerin hepsi de Duchamp'ın çoğunlukla eserlerine hayranlık beslediği, eserlerini okumuş olduğu, ya da muhtemelen bildiği yazarlardır.<sup>29</sup> Bu tuhaf ve genellikle melez yeniliklerin görsel ve sözel imgeleri düşünüldüğünde, Duchamp'ın çağındaki sanatçıların bilimsel imgeler ya da süreçlerden etkilenmiş formlar yaratma veya aslında mekano-morfik strüktürler tasvir etme arzusu duymaları sürpriz sayılmamalıdır.

Duchamp kendisi makinelerin estetik çekiciliğine açıktır ve aynı zamanda bu çekiciliğin geleneksel sanata yönelttiği tehdidin de farkındadır. 1912'de, Münih'teki geçici ikameti sırasında *Bakire* ve *Gelin* resimlerini yaptığı sıralarda *Airplane* (Uçak) adlı bir çizim de yapmıştı. Çizim o zamanın uçaklarını taklit etmeye çalışmamakta, fakat uçmanın doğasını ima eden mekanik çizim dilini kullanarak, böyle bir makinenin hem genel strüktürüne hem de dış kaplamasına dair fikirler önermektedir.<sup>30</sup> Aynı yılın ilerleyen dönemlerinde Duchamp, Brancusi ve Leger ile birlikte *Salon de la locomotion aerienne*'e katılmış ve hayretini şöyle dile getirmiştir: "Resim haptı yuttu. Kim bu pervaneden daha iyisini yapabilir ki? Söyleyin bana, siz yapabilir misiniz?"<sup>31</sup> Ancak Duchamp'ın mekanikle büyülenmişliği, Fütüristlerin davranışlarında olduğu gibi, teknolojinin vaadini gönülden ve hiç mi hiç eleştirmeden kucaklamaya kadar uzanmamıştır. Duchamp'ın makineler dünyasına ve insan ile makine melezlerine yaptığı göndermeler, gözle görülür soğukkanlı bir tarafsızlık ile, insanlar, makineler ve endüstrileşmiş dünya üzerine mizahi, ironik, ve hatta karamsar yorumlar olarak okunabilecek işler aralığında değişmektedir.

Duchamp'ın kendisine kötü şöhret kazandıran ilk yapıtı olan *Merdivenden İnen Çıplak* (No.2) aynı zamanda insan vücudu formunun mekanik yanına göndermelerde bulunduğu ilk çizimleri arasında da yer almaktadır. Belirgin herhangi bir cinsel kimlikten yoksun haldeki çıplak, o dönemde genellikle Kübistler tarafından tercih edilen nispeten tek renkli (*monochromatic*) sarı-kahverengi palet ile resmedilmiştir. Ne var ki, daha açık ve

<sup>28</sup>Linda Henderson, *Duchamp in Context; Science and Technology in the Large Glass and Related Works* (Princeton New Jersey: Princeton University, 1998), s. 66.

<sup>29</sup>a.g.e., s. 34-37 ve s. 46-57.

<sup>30</sup>a.g.e., s. 28.

<sup>31</sup>a.g.e., s. 18.



daha parlak renkler ve tonlar, hareket eden çıplağı meydana getiren diskleri, çubukları ve boruya benzeyen silindirik şekilleri metalik bir yüzeydeki yansımalar ile öne çıkardığı için, merdivenden inen figür mekanik ve neredeyse robot gibi görünmektedir. Hem figürün çoğaltılması, hem de grafik araçlar, inişteki fiziksel edimi temsil etmektedir. Bir dizi yay bacaklardaki bazı kısımların hareketini gösterirken, daireler halinde yerleştirilmiş nokta kümeleri de kalçaların dönüşünü andırmaktadır. Böylece tual bir çeşit mekanik diyagramı çağrıştırır hale gelmektedir. Aslında, Duchamp'ın hareketi tasvir etmekte kullandığı grafik gösterimler kronofotografiden ödünç alındığı için, resim çağdaş teknolojinin kuvvetli etkisini açıkça kabul etmiş haldedir. Linda Henderson, X ışınlarının yakın zamanda keşfedilmiş olmasının, daha geç dönemdeki işlerinde olduğu kadar *Nude*'da da etkili olduğunu savunmaktadır.<sup>32</sup> Duchamp'ın tasvirinin orijinal kaynağı ne olursa olsun, merdivenden inerken neredeyse metalik bir gürültü çıkarır gibi görünen *Çıplak*, yüksek sanatın nü geleneğini de mizahi bir dille ihlal etmektedir. *Chiaroscuro*'yu mekanik diyagramları hatırlatan öğeler ile birleştirirken, modernist düzlük, ya da yassılık çağrısına da kulak asmamaktadır. Duchamp'ın resmi, insanın hareket yeteneğinin mekanik yanıyla ilgili ne bir beğeni ne de bir eleştiri sergilemekte, ancak sanatın ve teknolojinin, insanların ve makinelerin melezlenmesini önermekte ve sonraki melez yaratıkları olan dişi kahramanlar *Gelin* ve *Bakireden Geline Geçiş*'in gelişini önceden haber vermektedir.

31

*Çıplak*, *Salon des Indépendants*'ın Kübist Bölümü'nden çıkarıldıktan sonra Duchamp 1912 yazında geçici olarak Münih'e taşınmıştır. Duchamp'ın bu ziyaret sırasındaki etkinlikleri hakkındaki spekülasyonlar arasında onun bir simya çalışmasında katıldığı ve yerel bilim ve teknoloji müzesi olan *Deutsches Museum*'u ziyaret ettiği iddiaları da yer almaktadır.<sup>33</sup> Thierry de Duve, Duchamp'ın, yerel sanatçılarla ilgilenmediğini ve kendisini Münih sanat çevresinin siyasetini tanıyıp öğrenmeye verdiğini söyler. Duve'a göre, Duchamp'ın, sanatkar/zanaatkar geleneğinden gelen ve estetik uyumsuzlıklardan beslenen işlevselcilik hakkında öğrendiği şeyler, kendi gelecek kariyer stratejilerini yeni ve Fransız olmayan bir tarzda tasarlamasına yardımcı olmuştur.<sup>34</sup> Nelerle meşgul olmuşsa olsun, Duchamp'ın Münih gezisi sırasında çok sayıda önemli iş çıkardığı açıktır. *Uçak*'ın çizimi ve *Bakire* diye bilinen iki çizimin yanı sıra Duchamp *Gelin* ve *Bakireden Geline Geçiş* resimleri ile *Bekarlarının Çırlıçıplak Soyduğu Gelin* adıyla bilinen çizimleri de bu sırada üretmiştir. Bu imajların büyük bir kısmı gelin teması ve aynı zamanda daha sonraki *Büyük Cam*'ın konusu üzerine odaklanmış ve Duchamp'ın, formun birincil ve en önemli kaygı olması yönündeki modernist gerekliliğe meydan okurcasına, form sorunları üzerinde olduğu kadar içerik sorunları üzerinde de odaklandığını da göstermiştir. Duchamp'ın *bio-mechano-morphic* betimlemeyi ortaya çıkarması da bu Münih işlerinde ve özellikle de tuallerde gerçekleşmiştir. Bu tasvirlerin doğal, kültürel ve teknolojik olanın melezini kararlılıkla modern-olmayan bir tarzda yapmasının yanı sıra, Duchamp'ın bu işleri hayal ederken yararlandığı kaynaklar da doğal, mekanik ve doğaüstü olanın modern-olmayan bir birleştirilmesine dair bir kabulü de hatırlatmaktadır.

<sup>32</sup>a.g.e., s. 10.

<sup>33</sup>a.g.e., 2. Bölüm.

<sup>34</sup>Thierry de Duve, *Pictorial Nominalism: On Marcel Duchamp's Passage from Painting to the Ready-made*, 5. Bölüm.



*Gelin ve Bakireden Geline Geçiş*'in her ikisi de eşzamanlı olarak hem Kübist paletin kalıntılarını hem de metal gereçlerin mat parlıtılarını andıran sarılar, kahverengiler ve grilerden bir parça içerir. Her resimdeki tekil formları spesifik bir biçimde saptamak güç olmakla birlikte, her ikisinde de ortak olan şekiller, bir laboratuardaki tüpleri ve cam balonları olduğu kadar tesisat borularını, sifonları ve lavaboları da çağrıştırmaktadır. Genellikle iç organlar ile ilişkilendirilen soluk pembe tonlar ile tasvir edilen ve organları hatırlatan yumuşak kavimli şekiller bu metalik, mekanik çatkıya yerleştirilmiştir. Her iki eserdeki *chiaroscuro*, modernizmin düz, iki boyutlu resim yüzeyini vurgulama ısrarına aldırılmaksızın, bir boşluk illüzyonu yaratma arzusunu göstermektedir. Kimilerine göre Duchamp'ın en iyi resmi olan *Bakireden Geline Geçiş* daha az düşey bir formata sahiptir ve resmin kare şekli izleyiciyi resmi daha yatay bir okuma yapmaya sevk etmektedir. Olasılıkla kronofotografiden ya da teknik çizimden türetilmiş olan özellik, noktali ve kesik çizgilerle birlikte hareketi göstermektedir. Bu hareket tahminen bakirin geline "geçişini" imleyen cinsel deneyime gönderme yapmakta ve bu imgeye daha da öyküsel bir öge katmaktadır. Bununla birlikte tuallerin hiçbirinde, bu "jinekolojik tesisatı" çevreleyen genel feminen bir dış hat bulunmamaktadır. Daha geleneksel olan dış görünüme odaklanmak yerine içerisi üzerine odaklanma, doğal ile teknolojik olanı kendisi bir araya getiren bir görüntüleme olan X ışınlarından ve X ışınli sinematografiden büyülenmiş olmayla ilişkilendirilebilir.<sup>35</sup>

32

Bu resimlerde ilk bakışta feminenliği gösteren bir şey yoksa da, aslında popüler kültürün ve tüketimciliğin dışı kahramanı olan gelinin beyaz sabahlıkları, tül yaşmakları ve çiçek demetleri feminenliği daha az hatırlatır. Bu işlerin cinsel yan anlamları neredeyse tümüyle tartışılmış olmakla birlikte, gelinin kültürel statüsüne hiç değinilmemiştir. Fakat bildiğimiz gibi Duchamp, görsel olanın olduğu kadar sözel olanın da farkında olduğunu ve kendisi için "ismin çok önemli olduğunu" ifade etmiştir. Onun isimleri özenle seçtiği düşünüldüğünde, "gelin" *-la mariée-* kelimesini tutarlı bir biçimde kullanmış olması önem kazanmaktadır. Duchamp hiçbir zaman eşdeğer ölçüde cinsel imalar içeren "kadın" *-la femme-* ya da "zevce" *-l'épouse-* gibi terimler kullanmamıştır. Duchamp dışı kahramanlarını sürekli gelin olarak tasarlayarak, cinsel bir tema için daha yumuşak sözcükleri yeğlemekten fazlasını yapmıştır; Duchamp için gelin kültürel bir ikondur. Bunu yaparken romantik gelin odası ve aşk ve evlilik mitini kökten çürütmüş ve anatomik ve mekanik olanların birleşimine kültürel bir boyut da eklemiştir. Benzer bir şekilde, cinsel açıdan kesinlikle daha özelleşmiş olmasına rağmen, "bakir" terimini tercih etmesi de, kaçınılmaz olarak kutsal bakirenin (Meryem Ana) saflığını hatırlatan kavramları çağrıştırmış, ve Duchamp yine safi biyolojik bir öge yerine kültürel bir ögeyi tercih etmiştir.

Anatomik tasvirler kadar işlerinin adları da cinselliğe açıktan açığa gönderme yaparken, bunların gizil-bilimler ile bağlantısı ilk bakışta çok da fark edilememektedir. Duchamp'ın 1912 tarihli *Gelin* çizimleri, *Büyük Cam* ve simyanın "felsefi evliliği", transmutasyon ve simya ile ilgili metinler ve açıklayıcı gösterimler arasındaki bağlantı bir dizi yazar tarafından, özellikle de John Moffitt tarafından tartışılmıştır.<sup>36</sup> Kimileri Münih resimlerinde,

<sup>35</sup>Linda Henderson, *Duchamp in Context; Science and Technology in the Large Glass and Related Works*, s. 12.

<sup>36</sup>John Moffitt, "Marcel Duchamp: An Alchemist of the Avant-Garde", *The Spiritual Art 1890-1985* içinde, Los Angeles County Museum [23 Kasım - 8 Mart 1987], (New York, Abbeville Press, 1987),

özelleşmiş parçalara sahip kimyasal -ya da simyasal- aygıtları teşhis etmenin mümkün olduğunu öne sürmüştür.<sup>37</sup> Linda Henderson, simyasal göndermeler olasılığını kesin bir biçimde saf dışı bırakmadan, Duchamp'ın *Gelin* şekillerinin erken yirminci yüzyıldaki radyoaktivite tartışmaları ile bağlantılı olduğunu savunmuştur. Bu tartışmalar sık sık cinsel metaforlardan yararlanırken, yeni bilimsel keşiflerin popülerleştirilmesi ise, sürekli daha uzun bir geçmişe sahip olan simyacılaşma göndermelerde bulunmuştur.<sup>38</sup> Henderson aynı zamanda Duchamp'ın *Gelin* tasvirleri ile, Papus olarak da tanınan ünlü Fransız gizil-bilimci (occultist) ve tıp doktoru Gerard Encausse'ün "sentetik fizyoloji"si arasındaki benzerliklere de dikkat çekmiştir.<sup>39</sup>

Radyoaktivite gibi "yoğun bilimsel" kaynakların, simya gibi büyü işlere sürekli yapılan yumuşak başlı göndermelerin, ya da yıldız kütleleri hakkındaki görüşlerin iç içe geçmeleri olasılığı, kesinlikle modern akla yabancı bir durumdur. Bu yüzden doğa, kültür ve doğaüstününün füzyonu, Latour'a göre, modernin küçümseyerek "modern öncesi" olarak adlandırdığı şeyi oluşturur. Ne var ki geç on dokuzuncu yüzyıl ve erken yirminci yüzyıl boyunca modern bilimsel araştırma ile daha eski büyü bilimleri arasındaki ayırım genellikle net olamamıştır. "Modern" akıl söylemi karşıtlık ve düşmanlığı ararken, bilim adamları ve aynı şekilde gizil-bilimciler gibi pek çokları da karşılıklı güçlendirme ve destekleme alanları arama eğiliminde olmuşlardır. "Gizil-bilimler" (*occult sciences*) terimi geç on dokuzuncu yüzyılda gizil konularla uğraşanların çabalarının ciddiyetini ve doğrulanabilirliğini vurgulama niyetiyle ortaya atılmış ve Rutherford'un meslektaşısı olan Soddy gibi bazı kimyagerler, simyasal olguları radyoaktivite araştırmaları dahilinde kabul etmişlerdir.<sup>40</sup> Daha sonraları Duchamp *Gelin* tualinde "dördüncü boyutu bir an için gördüğünü" iddia etmiştir, ki bu geleceği görebilme yetisine olduğu kadar, n-boyutlu matematiğe bir gönderme olarak da tercüme edilebilecek bir yorumdur.<sup>41</sup> Duchamp'ın arkadaşı ve aynı zamanda komşusu olan Kupka gibi pek çok sanatçı için bilimsel keşifler ile mistik pratikler ve inançlar arasında keskin bir ayırım yoktur.<sup>42</sup> Duchamp, Kupka ve pek çok meslektaşlarının, bilim ve gizil-bilimcilik arasına sağlam surlar örmeyi reddettikleri zaman, avangard ile ters ya da "modern-öncesi" uygulamalarla meşgul olduklarını hissettiklerine inanmak için geçerli bir sebep yoktur. Tam tersine, bu reddediş geç on dokuzuncu ve yirminci yüzyıl sanatının ustalarının tipik yaklaşımıdır ve Latour'un ifade ettiği üzere, modern-olmayan olmak, aslında modern söylemin bizi inandırdığından çok daha yaygındır.

s. 257-69.

<sup>37</sup>Linda Henderson, *Duchamp in Context; Science and Technology in the Large Glass and Related Works*, s. 27 ve dipnot 116, s. 249. Henderson *Bekaretten Gelinliğe Geçiş*'te "belirsiz formların... kanalların değişiminden ziyade, böylesi kanallarda gerçekleşen değişimin dalgalı halini vurgulamakta" olduğunu öne sürmektedir.

<sup>38</sup>a.g.e., s.25.

<sup>39</sup>a.g.e., s.12-13.

<sup>40</sup>Geç on dokuzuncu yüzyıl gizilbilimi hakkında bilgi için bkz. Alain Mercier, *Les Sources Esotériques et Occultes de la Poésie Symboliste (1870-1914)*, (Paris, A.-G. Nizet, 1969) s. 13-14; ve Filiz Eda Burhan, "Vision and Visionaries: Nineteenth Century Psychological Theory, the Occult Sciences and the Formation of Symbolist Aesthetic in France", s. 36-40. Soddy hakkında bilgi için bkz. Linda Henderson, *Duchamp in Context; Science and Technology in the Large Glass and Related Works*, s. 23.

<sup>41</sup>Linda Henderson, *Duchamp in Context; Science and Technology in the Large Glass and Related Works*, s. 13.

<sup>42</sup>a.g.e., s. 8.



İçeriklerinde ve üç boyutlu illüzyonlarında modernist formel saflığa karşı durdukları kadar, modern keskin kutuplaşma kavramına da açıkça karşı duran Duchamp'ın *Gelin* resimleri, yerleşmiş normları başka şekillerde de çiğnemiştir. Bu işlerde Duchamp resim yapmanın asil pratiğiyle uğraşmıştır. Sadece bir fırça ya da spatulayla sürmek yerine Duchamp boyayı tuale elleriyle nazıkçe yedirmiştir.<sup>43</sup> Bu süreç görünürdeki *facture*'u, ya da dikkatleri sanatçının bireysel varlığı ve etkinliğine çeken ve sonradan modernizmin standart bir simgesi haline gelen kişiselleşmiş fırça işçiliğini ortadan kaldırmıştır. İronik bir şekilde, Duchamp'ın boyayı uygulama şekli tam anlamıyla el işi olan çizime pürüzsüz ve kişisel olmayan bir yüzey kazandırmıştır. Duchamp'ın ele alış tarzındaki kişisel olma durumu, makine betimlemesinin soğuk ve duygusuz yanlarını daha da öne çıkarmış, ayrıca gelin kavramının ya da hatta cinselliğin altan alta uyandırabileceği herhangi bir baştan çıkarmayı da baltalamıştır. Bu işler, kodları belirlenmiş herhangi bir stile dahil olmaksızın, bilimi, teknolojiyi, doğayı ve kültürü, romantik evlilik öngörülerini ve romansı, ironik -ya da belki gözleri açan- kavramlar olarak hatırlatarak birbirine bağlar. Bu işler aynı zamanda, doğal, doğaüstü, kültürel ve teknolojik olanın son derece modern-olmayan bir karışımını yaratıp, bütünlük ya da saflık kavramlarına dil çıkarırken, modernizmin konu pahasına formel saflık üzerinde ısrarına da karşı çıkmaktadır.

Duchamp'ın Münih'ten dönüşünü izleyen işleri toplamının büyük çoğunluğu da yerleşmiş uygulamaların sınırlarını ihlal etmek ve melezlemek anlamında benzer bir ilgiyi ortaya koymaktadır. Duchamp 1912 kışında, Picabia ve Apollinaire ile birlikte Jura'ya yaptıkları otomobil yolculuğuyla ilişkili bir çalışma için bir dizi not tutmuştur. Nesnenin kendisi hiçbir zaman tamamlanmamış olmasına rağmen, Duchamp'ın "Paris-Jura Yolu" projesinin, sanatçının ölümünden sonra, *Yeşil Kutu*'da olduğu formatta yayınlanan notlarından, Duchamp'ın bir kez daha insani, mekanik ve kültürel olanı birleştiren bir şey yaratmak istediği anlaşılmaktadır. *Yeşil Kutu*'da yer alan metin "beş kalbi olan bir makine... nikel ve platinin saf çocuğu"ndan söz etmekte ve devamlı beş çiplağa gönderme yapmaktadır. Metinde aynı zamanda "far-gözlü çocuk, grafik olarak, bir kuyruklyıldız olabilir, kuyruğu önünde olan bir kuyruklyıldız, aslında far-gözlü çocuk eklentisinin eklentisi olan bu kuyruk, bu Jura-Paris yoluna vurdukça (grafik olarak altın tozu ile) yolu yutar" gibi bir ifade yer almaktadır. Duchamp'ın ölümünden sonra yayınlanan not ise hem far-gözlü çocuk hem de makine hakkında ek bilgiler vermektedir:

Bu beş kalpli makine ışığa hayat vermeli. Bu ışık, primitiflerin İsa'sını anımsatan çocuk-tanrı olsun. Bu oğlan çocuk-tanrı, makine-annenin kutsal başarımı olsun.

Ben onu, grafik form olarak, daha insani olan makine-anneye kıyasla, saf bir makine olarak görüyorum. O ışık yayar gibi *görkem yaymalı*. Ve bu makine-çocuğu elde etmenin grafik araçları, sonsuz bir vidanın vereceği fikir üzerine (binaen) kurulan ifadelerini, bina yapımında kullanılan en saf metalleri kullanmakta bulacaktır. (bu sonsuz vidanın aksesuarları, bu çocuk-tanrıyı makine-annesi ile birleştirmeye hizmet edecek 5 çiplak).<sup>44</sup>

"Far-gözlü çocuğu" gayet inandırıcı bir şekilde dönemin yeni icatlarından olan nikel kaplamalı reflektörler ve platin elektrotlarla donatılmış elektrikli farlarla ilişkilendiren Linda

<sup>43</sup>a.g.e., s. 33.

<sup>44</sup>Marcel Duchamp. *Notes*. (Paris, Flammarion, 1999), s. 68.



Henderson, Duchamp'ın baş çıplak, ve böylece otomobilin kendisi olan makine-anne ya da Bakir/Gelin'in Güveyi/Kocası olmuş olabileceğini öne sürmüştür.<sup>45</sup> Ne tür özgül saptamalar yapılabilirse yapılsın, Duchamp'ın kendi metni, "Paris-Jura Yolu" projesinin başat karakterleri olan makine-anne ve far-gözlü çocuğu, muğlaklığa mahal vermeyecek şekilde, saf doğal ve saf mekanik olanın tuhaf bileşimi olarak sunmaktadır. Bu biyo-mekanik yaratıkların, kendilerini çocuk İsa ve onun annesi *Bakire* (Meryem) şeklinde sunarak, bünyelerinde kültürel olandan da baş döndürücü oranlarda barındırdığı da açıktır.

Bu eser bitirilebilmiş olsa malzemeleri arasında ahşap ve altını kullanacak ve böylece erken yirminci yüzyılın sunak resimlerinden biri olma cazibesini üstlenecekti.<sup>46</sup> Ahşap ve tezhip yüzyıllar öncesinden beri yüksek sanatın çok kullanılan malzemelerinden olmakla birlikte, 1912'de kesinlikle kullanım dışıdır. Duchamp belki de avangard yeniliğe, yani Kübist kolaja karşı yanıtını oluşturmaktadır. Kübist kolajın ilk örneklerinden tanınmış bir tanesi olan ve çağdaş sanatçıların bulunduğu bir kafedeki nesnelere betimleyen *Still Life with Chair Caning*, ip ve makine dokuması amerikan bezi gibi geleneksel olmayan, modern malzemeleri kullanmıştır. Duchamp'ın henüz proje aşamasındaki yapıtının yalnızca görünümü hakkında spekülasyon yapabilecek olmamıza rağmen, gerçekleştirilmiş olsa, bu yapıtın Kübist duruşun tam tersini sergileyeceği açıktır. Duchamp'ın yapıtında yer alacak otomobiller ve elektrikli lambalar öylesine bir çağdaş dünya sunabilirdi ki, yapıt, aşırı geleneksel Hıristiyan konu karakterlerini ve anlatsal bağlamını diriltmek için, modası geçmiş, bir zamanlar geleneksel olan malzemeleri yeniden canlandırırken neredeyse modernden daha fazlası olur, neredeyse bir bilimkurgu halini alırdı. Duchamp'ın fikri sadece, kelimenin genelde kullandığı anlamıyla, günahkar değildir; ortodoks modernizmin kurallarını da çiğnemiştir. Israrcı melezlemesiyle, doğal, mekanik ve kültürel olanı birbirinden süzerek ayıran sınırları olduğu kadar modern öncesindeki geçmişi modernin şimdiki zamanından ayırıtıran sınırları da aşarak modern zihniyetin tabularına karşı gelmiştir.

35

Duchamp, 1913 yılının başlarında *Chocolate Grinder (No. 1)* (Çikolata Öğütücüsü), ertesi yıl da *Chocolate Grinder (No. 2)* (Resim 4) resimlerini yapmıştır. *Çikolata Öğütücüsü'nün* geleceğinde *Büyük Cam'ın* Bekarlar Takımı'nın parçası olmak ve Duchamp'ın *Yeşil Kutu'da* yer alan "bekar kendi çikolatasını kendisi öğütür" notunda yazdığı gibi, cinsel aktivite için bir metafor olmak vardır.<sup>47</sup> Bu nedenle öğütücü, ilk olarak 1912 tarihli Münih *Gelinler'*inde beliren insan ve makine melezlemelerinin daha ileri bir uygulaması olarak görülmüştür.<sup>48</sup> *Çikolata Öğütücüsü* insanın yerini almakla birlikte, görünürde insana dair herhangi bir karakteristiğe sahip değildir, ve sanatçı tam da burada mekanik çizimlerle ilişkilendirilen üslubu iyiden iyiye kazanmış gibidir.<sup>49</sup> Duchamp'ın uyarlaması piyasadaki modellerden farklı olmasına rağmen, sanatçı yapıtın Rouen konfeksiyon şekerlemecisinin vitrininde görülen bir çikolata öğütücüsünden esinlenerek yapıldığını söylemiştir. Duchamp'ın yaptığı değişikliklerin gerçekte öğütücü ile, aralarında telgrafın da bulundu-

<sup>45</sup>Linda Henderson, *Duchamp in Context; Science and Technology in the Large Glass and Related Works*, s. 37-38.

<sup>46</sup>a.g.e., s. 38.

<sup>47</sup>Marcel Duchamp, *La Boite Verte, Duchamp du Signe* içinde, (Paris, Flammarion, 1994), s. 97.

<sup>48</sup>Linda Henderson, *Duchamp in Context; Science and Technology in the Large Glass and Related Works*, s. 59.

<sup>49</sup>a.g.e., s. 32.

leriymiş gibi sergilenmişlerdir. George Heard Hamilton'un yorumladığı gibi, Duchamp "onlara sanatsal statü verilmesi kararını almıştır".<sup>54</sup> Duchamp'ın bu radikal hareketi, sanat, sanatçılar, objeler, orijinallik ve sanatın pazarlanmasıyla ilgili bir dizi önemli soruyu beraberinde getirmiştir. Sürpriz olmamakla birlikte, Hazır-yapıtlar hatırı sayılır bir tepki uyandırmış ve haklarında şimdiden pek çok şey yazılıp çizilmiştir. Hazır-yapıtın post-modernizmin atası olarak görülmesi gerektiği iddiası tabii ki daha yakın zamanda yapılan yorumlar arasındadır. Ancak Hazır-yapıtlarının aslında Duchamp'ın modern-olmayı onaylamasında ve esprili, saf olmayan melezlerini yaratmasında sıradaki aşama olduğu da iddia edilebilir.

Duchamp 1961'de Hazır-yapıtların nereden çıktığını anlatmıştır. 1913'te Paris'te bir bisiklet tekerleği satın alıp onu bir mutfak taburesine taktığından ve bununla bir oyuncak gibi oynayarak tekerleği çevirdiğinden söz etmiştir. New York'a taşınmak zorunda kaldığında ve böylece Hazır-yapıt kavramı kendisini bulduğunda henüz 1915'tir. Bir hırdavatçı dükkanına giderek bir kar küreği satın almış ve üzerine *In Advance of a Broken Arm* (Kol Kırılması Olasılığına Karşı) yazmıştır (Resim 5).<sup>55</sup> Bir de üzerine *Hedgehog* (kirpi) yazdığı bir şişelik satın almıştır. (Resim 6) Duchamp'a göre, "Hazır-yapıt seçimi hiçbir zaman büyük bir estetik zevk tarafından dayatılmamıştır. Bu seçim iyi ya da kötü tadın yokluğunun aynı anda eşlik ettiği görsel kayıtsızlık tepkisine dayanmaktadır" ki Duchamp bu durumu "tam anestezi" olarak nitelendirmiştir. Duchamp daha sonra şu yorumu da eklemiştir: "Önemli bir karakteristik: zaman zaman Hazır-yapıtın üzerine yazdığım kısa ibare".<sup>56</sup>

Duchamp'ın Hazır-yapıtların bazılarının üzerine yazdığı "kısa ibare" gerçekten de "önemli bir karakteristik" olmuştur. Duchamp, bildiği gibi, "ismin çok önemli olduğunu" 1946'da kabul etmiştir. Bu bağlamda isim onun sanatındaki edebiliğin ve fikirlerin önemi ile bağlantılıdır ve Duchamp'ın modernist formalist saflığının kurallarına uymayı nasıl reddettiğini göstermektedir. Hazır-yapıtlar üzerindeki yazılar da benzer bir usulde işlemektedir. Yazılar sadece müze etiketleri gibi iş görerek nesnelere daha da kutsamakla kalmamakta, aynı zamanda edebi öge olarak da çalışmaktadır. Duchamp, "iyi ya da kötü tadın yokluğunu" açıkça kabul ederek seçtiği bu formlara içeriği yükleyerek nitelik peşindeki modernist taleplere meydan okumakla kalmamış, form ve konu arasındaki kutuplaştırmayı da yok saymıştır. George Herad Hamilton, Duchamp'ın kar küreğine verdiği ismi "baştan aşağı sıradan olana eklenen netameli bir şey" olarak tanımlamıştır.<sup>57</sup> "Kol Kırılması Olasılığına Karşı" ifadesi sadece zihinde uğursuz bir olaya dair bir fikir uyandırmamakta, aynı zamanda nesneyi de, izleyenin aklında canlandırılacak ufak bir drama ile, bir çeşit insan kurgusu bağlamına yerleştirmektedir. Kürek normal halinde kullanıldığında kırık bir kol izlenimi uyandırmayacağı halde, yaratıcı ve potansiyel olarak meşum bir sahne oyunu için olabirlikler artırılmıştır. O halde kar küreği bir melezdir, yalnızca sanatın ve sanat olmayanın değil, görsel sanat ve edebiyatın, heykel ve tiyatronun melezidir. Duchamp'ın *Kirpi* adını taktığı şişelik de bir yarı-nesnedir. Şişe kurutmak için tasarlanmış olan bu ev

<sup>54</sup>George H. Hamilton, *Painting and Sculpture in Europe, 1880-1940*, (New York, Penguin Books, 1983), s. 373.

<sup>55</sup>Marcel Duchamp, "A propos des "Ready-mades", in *Duchamp du Signe*, s. 161.

<sup>56</sup>a.g.e., p. 191.

<sup>57</sup>George H. Hamilton, *Painting and Sculpture in Europe, 1880-1940*, s. 173.



aleti, diken diken çıkıntıları sebebiyle, zihnimizde küçük, tüylü bir hayvan karakterine bürünür. Bu Hazır-yapıt, başlığı sayesinde, *Çikolata Öğütücüsü*'nden ya da *Gelinler*'den farklı olmayan bir yarı-nesne haline gelmiştir; tesisatla ya da pişirmeyle, aletler ve araçlarla bağlantılı bu metal şey, aynı zamanda doğal ve organik olmuştur. Öyleyse Hazır-yapıtlar, tıpkı öncülleri olan diğer işler gibi, melezler olarak, kutuplaşmanın ve saflığın modern-olmayan retleri olarak görülebilir.

Saflık ve kutuplaşma sorunları, Duchamp'ın Hazır-yapıtlarına *arts and crafts* geleneği ve işlevselci estetiğin gelişimi bağlamında baktığımızda da ortaya çıkar. Thierry de Duve, Duchamp'ın nesnelere "saflığının" ve faydasının "simetrik" ve "karşılıklı" karakterini, makine estetiği başlığı altında üretilen nesnelere bakışla tartışmıştır. İşlevselciler, üstün nitelikli modern malzemelerden beğeniyle yaratılan faydacı olanı ve tasarımı öne çıkararak, üretimlerini, genellikle yüksek sanata ilâştirilen "saflık ve tarafsızlık" aurası ile bağdaştırmayı denemişlerdir. Duchamp ise hem tasarım hem de malzeme anlamında meziyetsiz olan rutin makine ürünlerini almış ve bu ürünleri bağlamlarından ve faydalarından yoksun bırakarak onlara kelimenin tam anlamıyla "faydasızlığı ve 'saf' sanatın tarafsızlığını" vermiştir.<sup>58</sup> Böylelikle Duchamp işlevselciliğin estetik argümanını tersyüz etmiş ve bunu yaparken de Hazır-yapıtın, geleneksel sanat ve özellikle de yakın dönem endüstriyel sanat alanlarındaki saflık iddiasının bir sorgulaması olarak anlaşılmasına olanak tanımıştır.

39

Eğer Duchamp'ın nesnelere sanatsal saflığın modern-olmayan bir soruşturması olarak görmek mümkünse, sanatın, zanaatın ve endüstriyel tasarımın kurumsal durumu, Latourgil saflık ve modern-olmayan kavramları ile test edilebilecek bir başka alandır. de Duve'un da belirttiği gibi, Fransız devrimci yönetimi 1793'te, Louvre Galerisi'nin, Doğa Tarihi Müzesi'nin ve *Arts and Metiers* Konservatuvarı'nın oluşturulması ile, yüksek sanat, doğa bilimleri ve teknoloji/endüstri arasında bir ayrımı kurumsallaştırmıştır. Ulusal Sözleşme böylece kültür, doğa ve teknolojinin daha önce on sekizinci yüzyılda yapılmış bir kutuplaştırılmasını kodlamıştır. de Duve, bu "üçlü sınıflamanın" "üçlü bir eğitim bilimi"ne bağlı olması durumunu savunarak, bu güçler ayrımının, etkinlik alanlarını bu ülkede başka herhangi bir yerde olduğundan daha katı bir biçimde ayırarak Fransız sanatının gelişimini sağladığını iddia etmiştir. Ayrıca doğrudan Latour'un sözlüğünü akla getiren terimleri kullanarak, bu ayrımın "uzunca bir süre alanların melezlenmesini engellediğini" de eklemiştir. de Duve'un durum açıklaması, tam da Latour'un modernin tipik özelliği olarak telaffuz ettiği şeydir:

Tekniklik, zanaatkar becerisi ve sanatçının işçiliğini ima eden her şey, bu ima sanat işçisi için olsa bile, kendisini Fransız toplumsal sisteminde, bu sistemin kurumlarında ve ideolojilerinde, "aslında" sanat için ayrılan alan dışında kayıtlı olarak bulur. "Beaux-Arts" (Güzel Sanatlar) isimlendirmesi bu "aslında" sanat için yapılmış ve kurumlarının desteği de rezerve edilmiştir: güzel sanatlar müzeleri, Güzel Sanatlar Akademisi, güzel sanatlar okulları.<sup>59</sup>

<sup>58</sup>Thierry de Duve, *Pictorial Nominalism: On Marcel Duchamp's Passage from Painting to the Ready-made*, s. 109

<sup>59</sup>a.g.e., s. 112.



de Duve Fransa'da 1914'ten önce bir "açık buhran" durumunu kabul etmekle birlikte, sistemin ayırıcı işleyişinin "dışlayıcı dikteleri empoze etmeye devam ettiği"ni belirtmiştir. Buna bir örnek olarak da Duchamp'ın güzel sanatlar okuluna giriş sınavında başarısız olduktan sonra sanat işçisi olmaya hak kazanmasını göstermiştir.<sup>60</sup>

de Duve'un Fransız kurumsal yapılarının kutuplaşması üzerine yorumları yerinde ve kavrayışlıdır, ancak bu yorumlar hikayenin bazı önemli kısımlarını hesaba katmamakta ve diğer bazı kısımları da abartmaktadır. Ulusal Sözleşmenin yeni müzelerini yaratmak için 1793'te "üçlü kurumsallaşmayı yerleştirdiği ve kategorilerin ve bölümlerin Diderot'ta ve d'Alambert'in *Encyclopedia*'sında yer alan fikirlere denk geldiği doğrudur. Bununla birlikte devrimci hükümetin esas niyetinin, etkili sanat teorisyeni Quatremère de Quincy'nin projesine dayanarak tek bir müze yaratmak olduğu da doğrudur. Kendisi de *Encyclopedia*'dan etkilenmiş olan Quatremère, 1791'de "bilimler, yazın ve sanatlar arasında bir ilişki" kurma arayışına girmiştir. Quatremère, "en üst düzey yetkililerin yer aldığı, Fransa'nın tümü için eğitimin merkez noktası olacak ve şu ana dek sadece kitaplarda yer alan bir öğrenim düzeninin bir ağaç gibi tam ortasından büyüüp dallara ayrılacağı bir ortak zemin" çağrısında bulunmuştur. Bu yeni "bilim tapınağı" ya da "evrensel lise" çok katlı bir yapı olacaktır. Bu fikir binanın farklı katlarında yer alan farklı bilim ve sanat dalları şeklinde disiplinler arasında bir dereceye kadar farklılaşma içermekle birlikte, proje kutuplaşma ve ayrılmayı vurgulamaktan çok bütünleşme amacı gütmüştür. Aslında Kraliyet Mimarlık Akademisi, Quatremère fikrini sunmadan epey önce, 1779 gibi erken bir tarihte yarışmalarından birini "müze olarak tasarlanacak, Bilimlerin, özgür düşünceli Sanatların ve doğa tarihi objelerinin üretimini ve deposunu içinde barındıracak bir bina" temasıyla kurguladığı zaman benzer bir kavramı uygulamada kabul etmiştir. Yarışmayı iki kişilik bir mimar ekibi kazanmış ancak bina hiçbir zaman inşa edilmemiştir. Ulusal Meclis 1791'de, Louvre'ü "Bilimlerin ve Sanatların bütün anıtlarının bulunduğu" yer olarak gösteren tek bir müze fikrini benimsemiştir. Sözleşme hükmüne göre üçlü müze yapısının kurulması, ancak bölünme yerine birleşmeye dayanan bir kurum yaratma çabasından kaynakların yetersizliği nedeniyle vazgeçilmesinden sonra gerçekleşmiştir. Öyleyse, de Duve'un Aydınlanmadan bu yana Fransa'yı yöneten kurumsal bölünmeler anlatımı bir bakıma durumu çarpıtmaktadır. On sekizinci yüzyılın sonunda, modern zihniyet özellikle hayati önemde görülürken, sonuçta günü kurtaran bölünme olsa da, pek çokları tarafından arzu edilen bilim, sanat ve teknoloji arasında bağlar kurulmasıdır.<sup>61</sup>

Eğer on sekizinci yüzyıl sonunda, on dokuzuncu yüzyıl boyunca ve yirminci yüzyılın erken döneminde melezleme yönünde resmi destek olsaydı, sonradan gelen yönetimler bilim, sanat ve teknolojinin birleştirilmesini resmi olarak kabul ederdi. Yukarıda bahsedildiği gibi, müzecilik aygıtı hem yüksek sanatın unvan bakımından üstünlüğünü, hem de sanat, bilim ve teknolojinin ayrılmasını desteklemiş olmakla birlikte, aynı aygıt her şeye rağmen eşzamanlı olarak doğal türleri ve bilim ve teknolojinin buluşlarını sergileyerek, onlara bir dereceye kadar kültürel statü de sağlamıştır. Her şeyden öte, devlet destekli sergiler politikası, uygulamada zanaatın ve endüstrinin öne çıkarılmasını ve sonuçta bunların güzel sanatlarla bir arada yaşamalarını teşvik etmiştir. Patricia Mainardi'nin de

<sup>60</sup>a.g.e., s. 112.

<sup>61</sup>Jean-Pierre Changeux, "De la science vers l'art" in *Galeries nationales du Grand Palais, L'ame au corps; arts et sciences 1793-1993*, [19 Ekim 1993 - 24 Ocak 1994] (Paris, Gallimard, 1994), s. 13.

gösterdiği gibi, güzel sanatlar sergilerini model olarak alan "endüstriyel sanatlar" sergileri, on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısı boyunca gösterime açılmış, ve hatta yüksek sanatın kalesi olan Louvre birkaç durumda gerçekten de bu sergilere ev sahipliği yapmıştır. Hem sanat hem de endüstri 1855 yılında düzenlenen Fransa'nın ilk Evrensel Sergisi'nde yer almıştır.<sup>62</sup>

"Endüstriyel sanatlar" güzel sanatların topraklarını işgal ettiyse, dekoratif sanatlar, ya da on dokuzuncu yüzyılda daha sık kullanılan terimi kullanmak gerekirse "endüstriye uyarlanmış sanatlar" da bunu başarmıştır. Dekoratif sanatlar Fransız ekonomisine güçlü bağlarla bağlı olduğu için, bu sanatların sergiden eğitime kadar değişen düzeylerdeki kurumsal statüsü, etkinlik alanını estetik alanın ötesinde ekonomiye, eğitim bilimine ve politikaya ulaşacak kadar genişleten bir konudur. 1851 gibi erken bir zamanda hazırlanan, *l'Application des arts à l'Industrie* başlıklı bin sayfalık bir rapor, Fransız tasarımının ve endüstrisinin kalitesini artırmaya odaklanmıştır. Konusunda üst düzeyde önemli bir belge olarak gösterilen bu rapor, müzeler kurulmasını, çizim ve tasarımın ilkokullarda öğretilmesini, endüstriyel sanat için mesleki eğitim okulları kurulmasını, ve hatta bu türden bir eğitimin Ecole des Beaux-Arts müfredatına dahil edilmesinin gerekliliğini savunmuştur.

41

Bunlardan herhangi birinin gerçekleşmesi ancak Fransız dekoratif sanatları ihracatının acınası bir durumda olduğunun genel olarak kabul edilmesinin olduğu kadar cumhuriyet yönetimine geçilmesinin de ardından mümkün olmuştur. 1881 yılında ilk ve orta öğretim kurumlarından çizim ve tasarım eğitimi vermeleri istenmiş, bir dekoratif sanatlar müzesi kurulması için planlar yapılmış ve prestijli yüksek sanatın sağlam burcu ve devlet destekli güzel sanatlar sergisi olan *Salon*'da dekoratif sanatlar bölümü açılmıştır. Son olarak, yönetimin kurumsal bağlılıklardaki değişikliği gösteren örneklerin en çarpıcılarından biri, önce *Salon*'un bütçesinin kesintiye uğratılmış olması, daha sonra da, olasılıkla pahalı dekoratif sanat programlarını finanse edebilmek için, serginin bütünüyle kaldırılmasıdır. Bu programlar, ulusal eğitim sisteminde çizim ve tasarım öğretimine ayrılan bütçenin on kat artırılmasını ve devlet destekli fabrikalar olan Sevres, Beauvais ve Gobelins'in yeniden yapılandırılmasını da kapsamaktadır.<sup>63</sup> Aksi takdirde garip kalacak bir karar olan, sanat işçilerinin -*ouvriers d'art*- doktor ve avukatlarla birlikte azaltılmış zorunlu askerlik hizmetinden faydalanabilen temel meslek mensupları ile eş düzeyde kabul edilmesi kararının ardında hükümetin Fransız endüstrisinin haline ilişkin kaygılarının bulunuyor olması da kuvvetle muhtemeldir.<sup>64</sup>

Peki sanat ve endüstri arasındaki sınırlar netliğini kaybederken, resmi ve akademik yüksek sanat ayrıcalıklı sergisini kaybetmişken ve erken modernizmin yüksek sanatı gitgide satıcılar tarafından pazarlanan bir ticari kalem haline gelirken Marcel Duchamp neredeydi? Okula gidiyordu. 1887'de doğan Duchamp, 1904'te orta öğrenimini tamamlamış ve ikinci lisans eğitimine geçmiştir.<sup>65</sup> Bu yüzden kendisi tamamıyla Üçüncü Cumhuriyet'in

<sup>62</sup>Patricia Mainardi, *Art and Politics of the Second Empire; The Universal Expositions of 1855 and 1867*, (New Haven, CT, Yale University Press, 1987), 2. ve 5. bölümler.

<sup>63</sup>a.g.e., s. 63-83.

<sup>64</sup>Tomkins, *Duchamp*, s. 33.

<sup>65</sup>a.g.e., s. 29



eğitim sisteminin bir ürünüdür. Bu eğitim sisteminde, önceki Fransız lise eğitiminin önemli yapı taşlarından olan klasiklerin okutulmasından vazgeçme pahasına yüklü miktarda modern diller ve bilimler eğitimi verilmektedir. Bu sistem aynı zamanda ilk ve orta okulda çizim ve tasarım eğitimini zorunlu tutmuştur. Kısacası Duchamp, bir öğrenci olarak, kendisi tuhaf bir çeşit melez olan *Ministere de l'instruction publique, des cultes et des beaux-arts*'ta cisimleşen- devletin, de Duve'un tarif ettiği üçlü sınıflandırma ve üçlü eğitim bilimi düzenini sürdürmek üzere tasarlanmış destekleyici sistemleri uygulamada nasıl zayıflattığını görebileceği muhtemelen ideal bir yerdedir.

1879 yılında, sanat eğitimi programı hazırlamaktan sorumlu bir komisyon toplandığında, komisyon üyeleri, kitleler arasında estetik tadı yaymak arzusunda olanlar ile Fransız endüstrisine nitelikli işçiler sağlamak isteyenler olarak ikiye ayrılmıştır. Nitelikli işçiler yetiştirilmesi taraftarı olan grup 1881'de net bir biçimde üstün gelmiştir.<sup>66</sup> Molly Nesbit'in de gösterdiği gibi, ilk okulda öğretilen çizim ve tasarım yalnızca, o zaman "endüstrinin dili" olarak anılan geometrik çizgiye odaklanmış durumdadır. Güzel sanatların, tanınmış sanat işlerini taklit etmeye dayanan figürler ve peyzajlar resmetme geleneği son dönemlere, lise müfredatının zorunlu olmayan yıllarına adeta sürgüne gönderildi. Uygulamada bu tutum, geleneksel yüksek sanat eğitimi alan kesimi lise programını tamamlayan sosyo-ekonomik elite indirgerken, bütün çocuklar çizimin evrensel dilini öğrenmektedir. Okullardaki çizim programı yazan Eugene Guillaume, çizimi evrensel dil olarak kararlılıkla savunurken, okul programının, birbirinden muntazam bir biçimde ayrılmış yüksek sanat, zanaat ve endüstri kategorilerini aslında nasıl harmanladığını ve bütünleştirdiğini açıkça ortaya koymuştur:

Çizim sanatçıların en yüce kavramlarını ifade eder; çizim, ressamın, heykeltıraşın ve mimarın yapıtlarının başlangıç noktası ve son sözüdür; ve aynı zamanda çizim, bir iletişim aracı ve sanat işçisi ve zanaatkar tarafından kullanılan uygulamaya yönelik bir araçtır. Çizimin şiirselliği varsa, bazı bakımlardan kesinlikle iş dünyası dili de vardır. Fakat bunların tümü, bir gramer karakterine sahip formel ilkeler ve kurallar üzerinde temellenen tek bir dildir.<sup>67</sup>

Böylece, sanatçı, sanat işçisi ve zanaatkar, ilk okullarda öğretilen çizimin ortak dili ile bir araya getirilmiştir. Gerçekten, hükümetin sanat işçilerini (*ouvrier d'art*) bir temel meslek mensubu olarak sınıflandırması düşünüldüğünde, sanat ve endüstrinin birbirine karışması, bazı durumlarda, elitist geleneksel yüksek sanattan çok endüstriden yana olmuştur. de Duve'un, Duchamp'ın bir sanat işçisi olmaya hak kazanmasının Ecole de Beaux-Arts'a girememesinin ardından gerçekleşmesini Fransa'daki geleneksel katmanlaşmaya örnek olarak gösteren savının doğruluğunu onaylamak yerine, burada hükümetin aslında sanat ve endüstrinin uygulamalarını nasıl birbirine katıp birleştirdiğini görmek mümkündür.

Üçüncü Cumhuriyet'in çizim programı Duchamp'ın kariyerinin erken dönemlerinde yaptığı tercihler hakkında bir açıklama yapabilmeye olanak sağladığı kadar, sanatçının işleri

<sup>66</sup>Christiane Mauve, *Esthétique du peuple*, (Paris, Editions de la Découverte, 1985), s. 131-141.

<sup>67</sup>Eugene Guillaume, "Dessin", *Dictionnaire Pédagogique*, Paris Hachette, 1887, cilt 1, s. 688, Molly Nesbit, "Readymade Originals: The Duchamp Model" içinde alıntılanmış *October*, 37, Yaz 1986, s. 53-64.



toplaminin içyüzünü kavrama yolunda da bazı fikirler vermektedir. Fransız öğrenciler ikili bir temsil sisteminin var olduğunu öğrenmişlerdir: perspektif çizimi ve izdüşüm (*projection*) çizimi. İzdüşüm çizimi, yani mekanik çizim, gözle görülebilen yüzeysel görünümün ardında "şeylerin gerçekte nasıl olduğu"nu temsil ederken, perspektif çizimi görünümü yeniden üretmektedir. Öğretmenleri derse hazırlamak ve öğrencileri eğitmek üzere tasarlanan el kitabında sunulan egzersizler, herkesin perspektif çizimin öğrenmesini gerektirmektedir; izdüşüm çizimi ise yalnızca erkeklere tahsis edilmiş bir alandır. Duchamp sıradan objelerin tasvirinde izdüşüm tekniğini ya da mekanik çizimi kullanırken, okul programında yer alan egzersizler için seçilen tekil objeler de, aşağı yukarı doğru bir tarzda Hazır-yapıtlarında yeniden ortaya çıkmış ve Hazır-yapıtlara yardımcı olmuştur. Açıkçası, yönetimin çizim müfredatı bir yandan sanat ve endüstriyel meta arasında genel bir melezlemeyi beslerken, bir yandan da Duchamp'ın Hazır-yapıtlarındaki melezlemesi için özgül modeller sağlamıştır.<sup>68</sup>

Bununla birlikte Duchamp'ın çizim müfredatından yaptığı alıntılar pek çok farklı şekilde okunabilir. Örneğin Nesbit'e göre, Duchamp "sehpada resim yapmayı bir kenara bıraktığında, endüstrinin diline geçiş yapmış, sanat olmayan teknik bir yanı bulunan Hazır-yapıt zeminine, dil iddialarına, retinaya yansımayan boyuta, izdüşümlere ve gölge düşümelere geri dönmüştür".<sup>69</sup> Böylelikle Nesbit hem "retinaya yansımayan boyut"u, hem de "dil iddiaları"ni sehpada resim yapmanın, ve dolayısıyla yüksek sanat modernizminin de bir alternatifinin özellikleri olarak kabul etmiştir. Yüksek sanatla alt sanat arasındaki geleneksel ayrıma benzeyen bu karşıtlık, aynı dönemdeki modern sehpa resminin essentialist "retinaya yansımayan boyutu"nu görmezden gelmektedir. Gerçekten, Thierry de Duve'un da işaret ettiği gibi, Kübizm, "görmenin gerçekçiliği"ne karşı "kavrayışın gerçekçiliği"nin arayışında olarak salt retinaya yansıyanı inkar eder olmuştur.<sup>70</sup>

"Dil iddiaları" da yalnız "endüstrinin dili"nin mülkiyetinde değildir. Aslında Guillaume'in metafor kullanımı çoğunlukla, Fransa'da o dönemde dile ve dilbilimine olan daha geniş kapsamlı genel ilginin bir yansımasıdır. Bu genel ilgi Duchamp'ın da göz ardı edemediği bir şeydir. Dil, askeri kriptografi, sözlü ve yazılı evrensel dillerin icadı ve suçlular arasındaki argonun çalışılması gibi birbirinden son derece ayrı alanlardaki yoğun bir tartışmanın konusu durumundadır.<sup>71</sup> Buna ek olarak, dilbilimi lise müfredatının son yılında işlenen zorunlu konulardan biridir ve Duchamp'ın lisans eğitimi (*baccalauréat*) için dilbilim çalışması gerekmiştir. Bu elitist çevre bağlamında, dil işten ve endüstriyel üretim için tasarlamaktan tamamen ayrılmıştır. Ayrıca, metaforlar ve sanatın dilin bir formu olduğu kavramı da sanat teorisi ve eleştirisinde geçerli başlıklar arasındadır. Bu kesinlikle, modernizmin ve soyutlamanın doğuşu ile bağdaştırılan Sembolist ve Post-Empresyonist yazıların karakteristik özelliğidir.<sup>72</sup> Braque ve Picasso'nun Kübist tuallerinde ve bazı Futürist işlerde tam ya da parçalı kelimelerin diğer gösterim çeşitleri arasına katılması,

<sup>68</sup>Molly Nesbit, "Readymade Originals: The Duchamp Model", *October*, 37, Yaz 1986, s. 61.

<sup>69</sup>a.g.e., s. 61.

<sup>70</sup>Thierry de Duve, *Pictorial Nominalism: On Marcel Duchamp's Passage from Painting to the Ready-made*, s. 73-74.

<sup>71</sup>Natasha Staller, "Babel: Hermetic Languages, Universal Languages and Anti-Languages in Fin de Siècle Parisian Culture", *Art Bulletin*, Haziran 1994, cilt LXXVI, sayı 2, s. 332-354.

<sup>72</sup>Filiz Eda Burhan, "Vision and Visionaries: Nineteenth Century Psychological Theory, the Occult Sciences and the Formation of the Symbolist Aesthetic in France", 3. bölüm.

metaforun bir diğere avangard kullanımudur. Aslında Guillaume'in çizimin bir "evrensel dil" olduğu savı, "yüksek sanat" avangardının öne sürdüğü, resmin formel bileşenleri olan çizgi, renk ve formun bir "evrensel dil" oluşturduğu iddiası ile paralellikler sergilemektedir. Duchamp'ın sehpa resim yapmayı yadsıması ve mekanik çizimin tarzını ve konusunu benimsemesi, kesinlikle sanat ve endüstrinin melezlemesini içeren bir davranıştır. Her nasılsa bu melezleme, teknik ve sanatsalın ortak vasıflarını yansıtmış ve hem kurumların hem de bireylerin dokunulamaz saflıklarını yüksek sesle ilan ettiklerinde bile nasıl devamlı bir alandan diğere kayıp durduklarını göstermiştir.

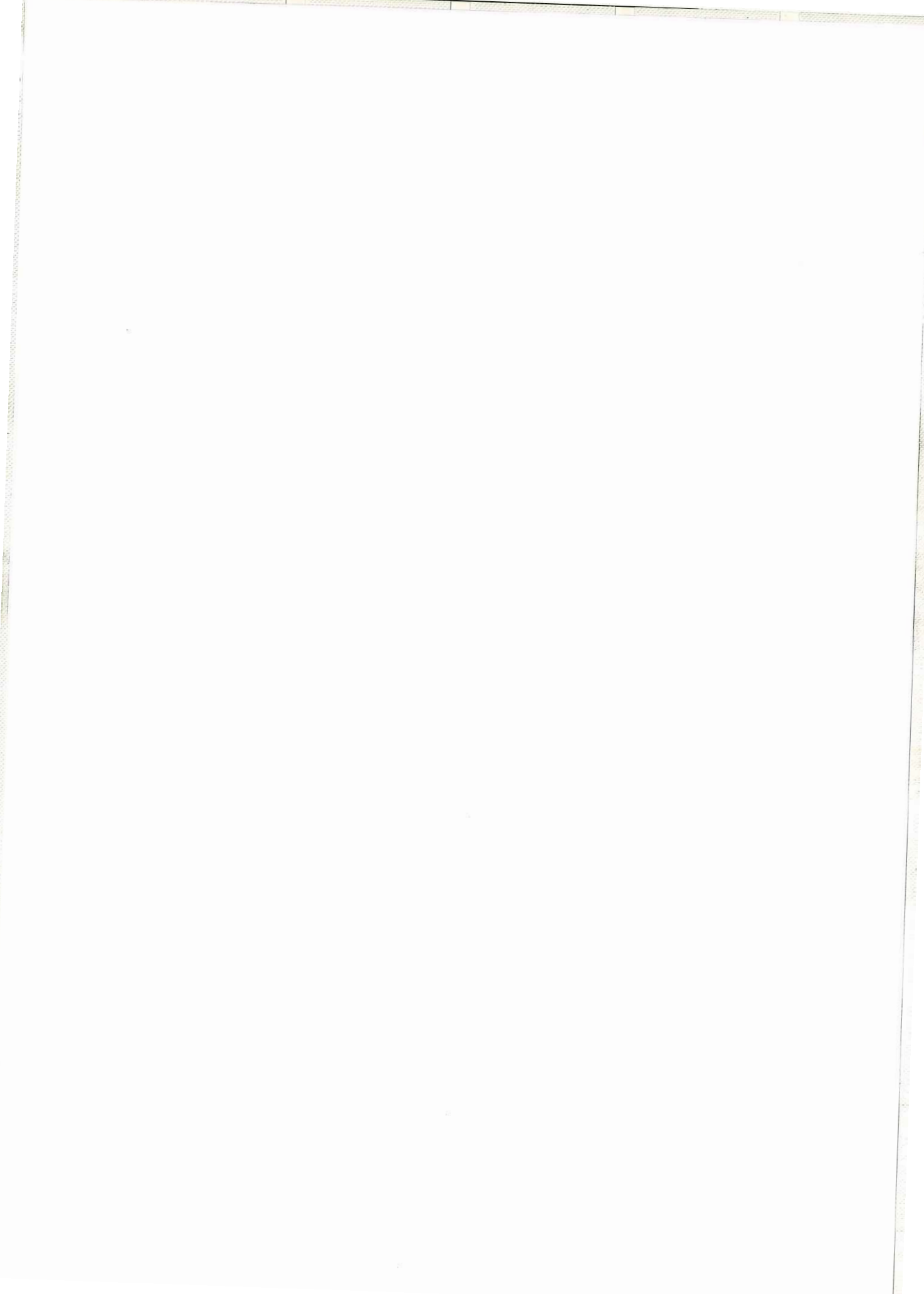
Duchamp büyük oranda bir modern-olmayan olarak olarak görülebilir çünkü Latour'un da ilan ettiği gibi "biz hiç modern olmamışızdır" ve "modern eleştirel duruşun" çoğu önermesi de hiçbir zaman yaşanmamıştır. Sadece bireylerin değil, yönetimlerin ve kurumlarının da sınırları sürekli belirsizleştirmekten ve sürekli melezler üretmekte vazgeçmemesi, mutlak saflık ve katı kutuplaşma taleplerinin aşırı karakterinin hiçbir zaman gerçekten inanılabilir olmadığına göstergesidir. Modern durumun inanılabilirlikten uzak oluşunun aynı oranda anlamlı bir diğere göstergesi de, formalist stilistik sınıflandırmanın hem Duchamp gibi bireyleri, hem de daha büyük ölçekte sanatlardaki değişimi tatmin edici bir biçimde açıklamadaki başarısızlığında bulunabilir. Gerçekten de, Clement Greenberg gibi eleştirmenlerin modernist pozisyonu çağdaş figüratif Neo-Ekspresyonizmin, ya da sanatın hayattan ayrılmasını reddettikleri gibi düzlüğü, ya da yassılığı da reddeden başka herhangi bir sanat formunun gelişini kestirmek konusunda başarısızlığa uğramıştır.

44

Duchamp yirminci yüzyıl sanatında modern-olmayan için özellikle iyi bir örnek ise, bunun bir nedeni de Duchamp'ın, içinde yaşadığı dünyanın çoklu melezlemelerinin açığa ortaya geldiği bir zamanda çalışan, bağımsız ve parlak bir sanatçı olmasıdır. Duchamp'ın arkadaşı ve aynı zamanda meslektaşı Picabia'nın eşi Gabrielle Buffet-Picabia şöyle demiştir:

Görsel dünyayı o ana dek bilinmeyen, şaşırtıcı ve görülmeye değer formlarla dolduran makinelerin, uzunca bir süre boyunca sanatların resmi dünyasında çığınca bir dışlanmanın kurbanları olması ve makinelerin hem malzeme hem de işlev anlamında aslında plastik olmayan şekilde tanımlanabilmiş olması şimdiki nesillere anlaşılabilir geliyor. Oysa ben makinelerin hızla çoğalmasının felaket addedildiği bir zamanı hatırlıyorum...

Demir ve çeliğin, hem yapımları ile, hem de yaptıkları otomatik hareketlerde içsel olarak bulunan dinamizm ile doğanın benzer yönlerinden radikal bir şekilde farklı kılan bu tuhaf kişiliklerinin keşfi ve ıslahı, kendi içinde cesaret isteyen, devrimci bir hareketti; fakat bu hareket betimsel temsillerin ötesine geçmemiş olsaydı, manzara resimlerine ve natürlere çok yakın kalabilirdi. Neyse ki makineler, kendi kaderlerini kendileri tayin etmiş ve tüm geleneklerden kaçınan öneriler, fakat en önemlisi de tartışmasız yeni bir biçimde hareketli, fazlaca insani bir plastiklik üretmiştir... Bu keşfedilmemiş alanın hayal gücüne tanıdığı pek çok olanak Duchamp'a kendi doğru misyonunu göstermiş olmalıdır. Veya belki de Duchamp, iş-





lerinin yerini, iklimini ve maddi varlığını meydana getiren, kendi hayalinin ürününü mekanik dünyasını yaratmıştır.<sup>73</sup>

Gabrielle Buffet-Picabia yalnızca makinelerin felaketvari bir hızla "çoğaldığı" bir dünyayı tarif etmekle kalmamış, "demir ve çeliğin kişilikleri" ifadesini kullanarak bu dünyanın sakinleri olarak da melezleri göstermiştir. Buffet-Picabia'nın yorumları, Duchamp'ın işleri toplamını kavrayabilmek için post-modernizmi anakronik bir biçimde *avant-la-lettre* olarak konumlandırmaktan fazlasına gereksinim duyulduğunu açıkça göstermektedir. Dahası, bu çaba, Duchamp'ı kendi zamanının, pek çoklarından daha esprili, daha ironik ve daha keskin ve o zamanın karakterinin şiddetle farkında olan bir sanatçısı olarak kabul etmeyi de içermektedir. Onun zamanı, tıpkı bizimki gibi, kendi özel tarihsel yoğunluğuna, yenilik ve tuhafılık adına kendi özel unsurlarına ve kendi özel melez artırımlarına sahipti. Bununla birlikte, kendisinin de teşhis ettiği gibi, onun zamanı, tıpkı bizimki gibi, hiçbir zaman modern olmamıştır. Duchamp, kendi "hayal ürünü mekanik dünyası"nı yarattığı zaman, bu dünyayı yarı-nesne sürgüne gönderilmediği ya da tabu olmadığı bir yer haline getirdi. Bu nedenle, Duchamp belki de Latour'un yeni hümanizminin kahramanının önceden tasarlanmış bir hali, "morfizmlerin bir dokumacısı" idi.

<sup>73</sup>Gabrielle Buffet-Picabia, "Some Memories of Pre-Dada: Picabia and Duchamp", Rubin, William. *Dada and Surrealist Art* içinde alıntılanmış (London, Thames and Hudson, 1969 (yebiden basım 1978)), s. 34.

Kanada'da, geniş bir mahallî sanat kitlesi, farklı ortamlarda sanatlarını icra etmektedir.<sup>1</sup> Sanatsal buluşmalar, söz konusu toplulukların coğrafi, tarihsel ve kültürel çeşitliliğini tansitmaktadır. Toronto, yerli Kızılderili sanatçılardan, graffiti sanatçılarına kadar, canlı bir kültürler karışımına ve sanatsal uygulamalara ev sahipliği yapmaktadır. Toronto Şehri Eğitim Kurulu'nun hazırladığı liste, bölge öğrencilerinin 160'tan fazla farklı dili konuştuklarını gösterir. Şehrin, sayısı neredeyse 3.000.000'ü bulan sakinlerinin yarısı Kanada'nın dışında doğmuştur ve araştırmacıların tahminlerine göre önümüzdeki 20 sene içerisinde, Toronto sakinlerinin %70'inden fazlası beyaz ırktan olmayan insanlardan oluşacaktır. Hükümet tarafından yürütülen anketler, Toronto'nun batı yakasının, Kanada'nın, hatta muhtemelen tüm dünyanın kültürel açıdan en çok çeşitlilik gösteren bölgesi olduğunu göstermiştir. Çok sayıda yeni ve kurulu göçmen topluluklarına mesken olan bu şehir, aynı zamanda dinamik ve çeşitlilik gösteren bir sanat topluluğunun da ev sahibidir.

Bu bildirinin amacı, diğer sanat projeleriyle birlikte, bölgeyi mahallî sanatların gelişiminde ön sıralara taşıyan dört sanatsal girişimi incelemektir. Bölgedeki sanatsal projelerin birkaç ortak öğeye sahip oldukları görülür. Bu projeler, sanat, sanatsal üretim ve genel olarak topluluk arasındaki ilişkiye meydan okumakta, aynı zamanda da topluluk üyelerinin rollerini yeniden tanımlayarak onları edilgen sanat tüketicilerinden kendi sanat ve kültürlerinin aktif üreticileri ve yorumlayıcılarına dönüştürmektedir. Bu projeler, üzerinde uzlaşmış sanatçı figurine, özellikle de bu figürün pazardaki ve burjuva sanatındaki yerine de meydan okumaktadır. Yine bu projeler, normalde kültürel etkinliklerin dışında bırakılan bölge sakinlerini içermekte ve aynı zamanda, egemen modellere farklı sanatsal alternatifler oluşturulmasına katkıda bulunmaktadır.

Bölgede yapılacak ufak bir gezinti, sizi İtalyan manavlarının, Portekiz fırınlarının, Jamaika *roti* dükkânlarının önünden geçirecektir. Meskûn caddelerdeki mütevazı evler yerini apartmanlara ve kalabalık, ticarî alanlara bırakacaktır. Merkezî konumu ve farklı bütçe-

<sup>1</sup>Metin, Öykü Terzioğlu tarafından türkçeye çevrilmiştir.

lere uygun kiralık evleriyle bu bölge uzun zamandır, iş ve "ev" olarak adlandırabilecekleri bir yer arayan, ülkeye yeni gelmiş göçmeleri kendine çeken bir bölgedir. 1990'lı yıllarda bu bölge birçok sorunla karşılaştı. 90'ların başında eski göçmen topluluğunun önemli bir kesimi şehrin banliyölerine taşınmış ve geriye kötü durumda mahalleler bırakmıştır. Bu mahallelerde bir geçiş dönemi yaşanmıştır çünkü yeni göçmen ve sakinler buralara taşınmış ve çok-kültürlü bir topluluk burada yavaş yavaş kurulmaya başlamıştır. 1995'e gelindiğinde, topluluğun, önceki geçiş yıllarında fark edilmeden büyüyen, alkol ve uyuşturucuyla ilgili bir suç dalgasıyla başarılı bir biçimde mücadele ettiği görülür. 1990'lı yılların ikinci yarısında ise, ekonomideki değişiklikler çok sayıda bölge sakini için işsizliğe, maaşlarda düşüşe ve ekonomik belirsizliğe neden olmuştur.

Yeni parakende ticaret stratejileri, alışveriş tarzını, mahalledeki dükkânlardan Amerikan tarzı süpermarketlere doğru kaydırmış ve bu da, yerel iş yerlerinin kapanmasına ve yerlerinde kepenkleri örtülü, boş vitrinler bırakmalarına neden olmuştur. Dahası, yerel hükümetin yaptığı kesintiler, topluluk hizmetlerinde, birçok şeyin yanı sıra genç insanlar için hazırlanan boş vakit aktivitelerini ve çöp toplama programlarını etkileyen, bir azalmaya neden oldu. Gençler, kirli sokaklarda boş dükkânların önünde vakit geçirmeye başladılar. Bölge, kentsel yozlaşmaya neden olan, marketler güdümündeki kâr odaklı işletmelerin ve hükümetin yaptığı uygulamaların kurbanı oldu.<sup>2</sup>

48

Bir topluluk sanatı örgütünün kurulması, topluluğu somut bir biçimde dönüştürebilecek bir dizi değişikliği harekete geçirecekti. 1992'de Art Starts Neighbourhood (Sanat Komşuluğu Başlatır) Kültür Merkezi, kepenkleri kapalı duran dükkânlarla dolu tipik bir cadde olan Eglinton Caddesi'nde kapılarını açtı. Merkezin kurucu üyeleri olan farklı disiplinlerden yerel sanatçılar, toplulukta sanat projeleri için katalizör işlevi görececek bir mekâna olan ihtiyacı fark etmişlerdi. Kâr amacı gütmeyen bu topluluk sanatları merkezinin amacı ise, "sanatlar yoluyla sağlıklı bir topluluk inşa etmek"ti. Burası, insanların kendilerini ve birbirlerini sanat aracılığıyla görebilecekleri bir yer hâline geldi ve gençlerle yaşlılar, eski ve yeni göçmenler, bölge sakinleri ve sanatçılar arasında köprüler kurdu. Art Stats, basitçe söylemek gerekirse, şiir dinletileri, müzik ve film gösterimleri, hikâye anlatımları ve diğer sanatsal ve topluluk aktiviteleri için ufak bir galeri ve performans mekânı olarak işlev görmektedir. Bu mekân, hem bölgede yaşayan hem de topluluk dışından gelen çocuklar, gençler ve yetişkinler için, okullarda, bölge merkezlerinde ve evsiz barınaklarında farklı disiplinlerde sanat atölyeleri sunmaktadır.

Çok sayıda aktivitele, sanatçıları topluluk üyeleriyle buluşturarak onların hep birlikte, yaratıcı projeler üzerine çalışmalarını sağlamaktadır. Sanatçılar ve bölge sakinleri, kendi kültürlerini ekonomik pazarın ölçütlerinin dışında ifade edebilmek amacıyla kendi toplulukları içerisinde birlikte bir şeyler yapmaktadırlar.

Art Starts, bölgedeki ve kendi türündeki ilk sanat tesisiydi. Şehir merkezinin dışında yer alan bölgelerin çoğunda olduğu gibi, burada da topluluk temelli bir kültürün keşfine

<sup>2</sup>1997'de Muhafazakâr belediye hükümeti Toronto'yu, beş diğer belediyeyle birleşmeye zorlayarak nüfusu 3 milyonu geçen yeni bir Toronto şehrinin oluşturulması neden oldular. Bu birleşme, seçilen temsilcilerin oranında yaklaşık %40'lık bir azalmaya neden oldu. Yine bu birleşmeyle birlikte, Oakwood/Vaughan bölgesi, üç ayrı semte bölündü ve bu da, şehir kimliğinin zedelenmesine neden oldu.



olanak tanıyacak kamusal alanlar yoktu. Sanat, başka bir yere gidilerek deneyimlenebilecek bir şeydi. O zamanlar, şehir merkezinin dışındaki sanat merkezleri için egemen model, pahalı, kalabalık mekânlardı ve bu mekânlar genellikle bölgesel aktivitelerin merkezinden uzaktaydılar. Söz konusu sanat merkezlerinin kurulmasının altında yatan fikir, bu merkezlerin, potansiyel müşterileri bir bölgeye çekmeleri ve bunun karşılığında da bölgenin ekonomik açıdan canlandırılmasının sağlanmasıydı. Art Starts bu trende meydan okudu. 600 fit kare çapında samimi bir mekân olan bu merkezin amacı, insanları bölgeye çekmek değildi ancak izleyiciler aktivitelere katıldığı için bu oldu; ancak asıl amaç hâlihazırda bölgede olan insanlarla birlikte çalışmaktı. Bu merkezin politikası, bölgedeki kültürel çeşitliliği yansıtan sanatçıları işe alarak kaynağını bölgede mevcut olan kültürlerden alan projeler geliştirmektir. Bu da, *konga* davulu dersleri, dokuma atölyeleri, moda tasarımı ve sözel aktivitelerin sunulması anlamına geliyordu. Bu merkez, bir vitrin olarak cadde manzarasının bir parçasıydı ve caddedeki diğer mekânlarla harmanlanmıştı. Bu merkez erişilebilir ve görünürdü; hazırlanan programlara katılım ücretsizdi. Ancak, sanat ve canlı renklerle dolu büyük pencereleriyle, bir anlamda da farklıydı. İnsanlar düzenli olarak merkezin önünde duruyor ve "Bu yer nedir? Burada ne satıyorsunuz?" gibi sorular soruyorlardı çünkü bu insanlar, kendi mahallelerinde, kendi kültürlerine ait sanatın ve bu sanatın imgelerinin sergilenmesine alışık değillerdi. İnsanlar buraya, manava giderken, okuldan eve dönerken ya da işe giderken uğrarlar; burası, onların gündelik yaşamının bir parçasıdır. Art Starts, bu şekilde, egemen kültürel ifadede kendine kaçınılmaz olarak yer bulamayan dinamik, şehirlî bir işçi sınıfı kültürüne ses veren bir mekân sağlamıştır. Zamanla, Art Starts, diğer topluluklar içinde bir örnek hâline gelmiştir.

49

Bu türde çalışmaların ilk örneklerinden biri, Art Starts tarafından sahneye koyulan *Nomads* isimli oyundur. Tüm dünya dikkatini Somali'deki vahşetin televizyondaki görüntülerine yöneltmişken, biz mahallemizde, savaşla yıkıma sürüklenen bir ülkeden gelen göçmenlerin kendi hayatlarını anlamlandırmaya çalışmalarına şahit olduk. Sokakta Somali dilinin konuşulduğunu duyduk. İtalyan kahvelerinde ve dükkânlarda Somalili göçmenler, mükemmel bir standart İtalyanca'yla, onlara kendi lehçeleriyle yanıt veren, İtalya'dan gelen göçmenlerin rahat bir şekilde sohbet edebiliyorlardı. Tüm bunlar, Toronto'nun hızla zenci topluluklarının alışveriş merkezi haline gelen bir bölgesinin ortasında oluyordu. İnsanlar ironiden habersiz olmadıkları gibi, yerel perspektifimizden dünyada yaşanan olayları anlamaya çalışma fırsatından da habersiz değillerdi. Federal hükümetimizin Somaliler'in içerisinde bulunduğu kötü durumunun nasıl halledileceğine ve bunun, toplumun cüzdanına ne kadar yük getireceğine dair tartışmaları gitgide alevlenirken Art Starts Somali'den gelen üç önemli oyuncunun eşliğinde, Somali dili, İngilizce ve İtalyanca olarak üçdilli bir oyunu sahneye koydu. Halk tiyatrosu ve sözlü geleneğe uygun olarak yazılı metnin olmadığı kolektif bir üretimdi söz konusu olan. Bünyesinde müziği, şarkıyı ve şiiri birleştiren *Nomads*, Somalili bir kadın olan Amina'nın hikâyesini, onun, İtalyan-Kanadalı bir arkadaşının yardımıyla yaşamına yeniden başlarken engellerin üstesinden gelmeye çalışmasını anlatıyordu. Art Starts, çok-kültürlü mahallî perspektimizin içerisinde, topluluktaki birçok insanın içerisinde geçtiği bir süreç dolayımında, kültür, kimlik ve politikayı sorguluyordu.

Daha güncel bir diğer örnek ise *The Community Totem Project*'tir (Topluluk Totem Projesi). Sanatçıların da yer aldığı bu atölyede, 500'den fazla bölge sakini, zemine ve

çevredeki sütunlara yerleştirilen, Kızılderili sembolizminden ilhamla (üzerinde göçmen hikâyelerinin resmedildiği) döküm seramik karolar hazırladılar. Bu enstalasyon, uzun süredir ihmal edilen çirkin ve ufak bir parkı, paylaşılan deneyim ve yaratıcılığı temsil eden ve topluluk üyelerinin ve sanatçıların aralarındaki ilişkiyi birlikte keşfe çıkmaya devam edecekleri sosyal bir buluşma alanına çevirdi. Art Starts zaman içerisinde, topluluğun sanatsal üretimde bulunabileceği ve kendi kamusal alanında kültürünü yansıtabileceği bir zemin haline geldi.

Art Starts, aynı zamanda, topluluk içerisinde sanatın icra edilmesi için bir altyapının oluşturulmasına da katkıda bulundu; genç ve yeni yetişen sanatçılar ve kültürü yaşatacak diğerleri için bir eğitim merkezi olarak işlev gördü. Merkezin sunduğu olanaklar, sanatçılar ve topluluk grupları tarafından sıklıkla kendi bağımsız projeleri için kullanıldı. Art Starts, şehir hükümetinin düzenlediği aktivitelere dâhil olarak ve amacı, diğer şeylerin yanında, ekonomik gelişme, sanat ve eğitim olan sosyal hizmetler ve mahallî komitelere de katılarak bir iletişim ağı yarattı. Söz konusu merkezin çalışmaları, topluluk içerisinde sanatla ilgili heyecan verici olanaklar yarattı. Bunlara verilebilecek iyi bir örnek, 1997 Eylül'ünde mahalle merkezinde açılan Oakwoord Village Kütüphanesi ve Sanat Merkezi'dir. Seneler boyunca hazırlanan raporlar ve fizibilite çalışmalarından sonra, yerel hükümet şehrin batı yakasında kurulması planlanan büyük ölçekli bir tesisi finanse edemeyeceğine karar verdi. ArtStarts'ın altyapısı, sanatçıların ve bölge sakinlerinin, politikacılarla ve belediyeden sorumlularla, kütüphane için hazırlanan sanat odaklı planları desteklemeleri için görüşmelerine ve lobi yapmalarına olanak sağladı. Yeni Oakwood kütüphanesinin ilk planları, sanatsal aktiviteleri içermiyordu. Aslen kütüphanenin bodrum katında bir toplantı odası olması planlanan bölme, şimdi yaylı zemini, derslik işlevi de gören soyunma odaları, lobisi ve sanat ve topluluk faaliyetleri için gerekli sanatsal malzemeleriyle tam teşekküllü bir stüdyo sanhesi. Zemin katta da, duvarlarda ve şeffaf kasalarda sanatsal üretimlerin sergilenmesi için alan açılmış durumda.

Toronto'daki mahallî kütüphaneler, koleksiyonları, çocuklar için hazırlanan programları ve edebiyat aktiviteleri yoluyla topluluklara ulaşır. Yukarıda sözü edilen mekânın farkı ise, buranın dinamik bir sanat merkezi olarak işlev görmesi için çaba sarfediliyor olması.

Açılış gününden beri insanların sıklıkla ziyaret ettiği, kütüphane için bir gelir kaynağı teşkil eden bu mekân, içerisinde kitapların, sanatın ve performansın birbirlerine destek vererek güç kazandıkları, mahallenin ve bu mahallenin sanatçılarının kendi özgün seslerini duyurabilecekleri davetkâr bir sosyal ve kültürel buluşma mekânıdır. Bu proje, Ontario Kütüphaneler Birliği'nin, "Bir Şehir Mahallesindeki Kütüphaneler" başlığı altında verdiği 1999 yılı Kütüphane İnşası Ödülü'nü almaya hak kazanmıştır.<sup>3</sup> Topluluk zemini ve topluluk tarafından denetlenen bir süreç yoluyla, sanatçılar ve bölge sakinleri, kütüphanenin sanat merkezinin altında yatan temel fikir ve kavramları geliştirmişler ve büyük, pahalı bir kültürel tesisin, daha küçük, mahallî bir tesisten daha iyi olduğuna dair kanaati bertaraf etmişlerdir. Bir araştırmanın sonuçları da, ihtiyaç duyulanın, kirası uygun ve bakımı çok para gerektirmeyen küçük, yönetilebilir bir alan olduğunu göstermiştir. Bu, bağımsız sanatçıların, küçük ölçekli sanat işletmelerinin, yerli sakinlerin ve topluluk

<sup>3</sup>Oakwood Village Kütüphanesi ve Sanat Merkezi Kanada'daki bir mimarlık şirketi olan A. J. Diamond, Donald Schmidt ve Şirketi tarafından tasarlandı.



gruplarının mekânı kullanabilmeye güçlerinin yetmesine olanak verir. Geçen günlerden bir Cumartesi günü, kütüphanede çocuklar için modern dans dersi ve iki sergi açıldı, programda bir de müzik performansı yer aldı.

Büyük ölçekli kültürel kuruluşlar da (Ontario Kraliyet Müzesi, Ontario Sanat Galerisi, Kanada Opera Grubu gibi) sanat yoluyla bu topluluklara ulaşabilmekte. Bu ulusal ve yerel kurumlarının yerel belediye alanının ötesinde etkilerinin olduğu ve hükümet tarafından desteklenilmesi gereken önemli merkezler olarak belirlendikleri görülür; çünkü bu kuruluşlar kültürel turizmde önemli bir rol oynarlar. Bu sene, federal ve yerel belediyelerimiz, bu kurumlara, genişlemeleri ve yenilenmeleri için verilmek üzere \$200,000,000.00 (CDN) sermaye fonu ayırmayı planlamaktadır. Bu gelişme, aynı zamanda çevredeki şehir merkezlerinde emlak değerlerinin önemli ölçüde artmasına neden olacaktır. Yine de, turizm sanatlarına ayrılan paranın, yerli kültürün gelişmesine çok az katkıda bulunduğu altını çizmek gerekir. Bu kuruluşlar, yüksek bütçeleri, ticarî planları ve pazarlama stratejileriyle, zengin müşterileri kendisine çekmesi amaçlanan kuruluşlar olarak kültür ticareti içerisinde yer alırlar. Kimi zaman pazarlama stratejileri arasında, normalde bu kuruluşların düzenlediği etkinliklere katılmayan toplulukları da izleyici kitleleri olarak kendilerine katmak amacıyla sosyal hizmetlere de yer verilir.

51

Bu, daha geniş bir coğrafi alandaki izleyicileri hedeflemek anlamına gelebileceği gibi, geleneksel orta sınıf izleyicilerine, eğitim programları yoluyla, kendilerine yeteri kadar hizmet götürülmeyen toplulukları eklemek anlamına da gelebilir. Buna ek olarak, bu kuruluşların stratejileri, farklı kültürlere özgü farklı pazarlama yöntemlerini geliştirmek de olabilir. Bu duruma verilebilecek bir örnek, Ontario Kraliyet Müzesi'dir. Bu müze, ücretsiz Cuma günü etkinlikleri düzenlemekte ve bu etkinliklerde geleneksel müziklerin yanı sıra, Tibet müziği, *mandela* yapımı, Çin ay takvimindeki yeni yılın kutlanması ya da Nubia akşamı gibi etkinlikler yer alır. Bu etkinlikler oldukça popülerdir ve ilgili toplulukların bu etkinliklere yoğun rağbet gösterdiği görülür.

Ontario Sanat Galerisi (AGO) gibi diğer kuruluşlara, düzenledikleri eğitim programları yoluyla mahallî sanatların icra edilmesindeki teknikleri katılımcılara öğretirler. Geçen günlerde düzenlenen *Ultrabarok: Post-Latin Amerika Sanatının Farklı Çehreleri* adlı sergide, 6 Latin Amerika ülkesinden 15 sanatçının katılımıyla, San Diego'daki Çağdaş Sanat Müzesi'nin katkısıyla bir gösteri düzenlendi. Sergiyle bağlantılı olarak, AGO, şehirdeki okullarda sanatçıların katıldığı atölyeler düzenledi. AGO, aynı zamanda, farklı bölgelere sergiler de göndermektedir. Geçtiğimiz günlerde, bu sergilerden birisi Oakwood Village kütüphanesine ulaştı. Bir başka kurum, Gardinier Seramik Sanatı Müzesi ise, düzenlediği ilk mahallî sanat sergisinin bir parçası olarak yerel sanat atölyelerinin sponsorluğunu üstlendi. Hiç kuşku yok ki, bu tür programlar, sanatçıları kendilerine sanat yoluyla fikirleri sorgulama ve başkalarına iletme fırsatı verilen bir kesimle bir araya getiriyor. Bugün, müzeler ve diğer büyük sanat kuruluşları birbirleriyle işbirliği yaptığı, sanatlara ayrılan sermaye fonunun büyük bir bölümünü aldığı, proje finansmanında daha geniş bir sanat topluluğuyla yarıştığı ve toplumsal hizmet yoluyla izleyici kitesini genişlettiği için yerel altyapıların ve sanat üretimi ve sanatın izleyici bulması için alternatif alanların yaratılması her zamankinden daha fazla önem kazanmaya başladı. Bu yerel alanlar, sanat ve



kültür dünyasında çeşitliliğin ve çoğulluğun güvence altına alınması açısından en etkin yollardan birisi konumundadır.

1967'de, Karayip topluluğu, Toronto tarihinde belki de en büyük ve en başarılı organizasyona imza attı. Daha sonra olacakların habercisi olarak, bu topluluk Caribana festivaliyle Kanada'nın 100. yıldönümünü kutladı.<sup>4</sup> *Soka* ve *kalipso* ritimleri, fantastik kostümleri ve topluluk ruhuyla *Mas bands* (maskeli gruplar için kullanılan yerel bir sözcük), Toronto'nun şehir merkezindeki caddelerde geçit yaptı. Bugün, her yıl düzenlenen ve Kuzey Amerika'daki en büyük karnaval olan bu yaz karnavalı, ev partilerini, aile toplantılarını, pikniği, klüplerde düzenlenen geceleri ve elbette bir milyon kadar izleyiciyi ve \$250,000,000.00'dan (CDN) fazla bir miktar parayı şehir ekonomisine kazandıran kostüm ve şarkı yarışmasını da içermekte. Bu karnaval, müziğin, dansın ve kostümlerin, kültür ve kimliğin halk tarafından coşkuyla onaylandığı bir ortamda bir araya geldiği, popüler kültür ve sokak sanatının özgün bir biçimde ifade bulduğu bir olaydır. Ticaretle uğraşan kesim, bu topluluk aktivitesinden oldukça yüklü miktarda gelir elde etmekte ve bu gelirin çoğu şehir merkezine, yani bu gösterinin yaratıcıları ve proje sahiplerinin yaşadıkları yerlerden uzağa akmaktadır.

52

1994'ten beri, bir grup mas band liderinden oluşan TMMA (Toronto Mas Makers Derneği) Eglinton Caddesi'nde 2-14 yaş arasındaki çocuklara yönelik bir geçit töreni olan *Jr. Carnival*'i düzenlemektedir. Bu geçit, topluluğun kendi kültürünü sokakta, kendi mahallesinde görme isteğiyle düzenlenmeye başlamıştır. Geçitin düzenlenmesinin altında yatan bir başka neden, çocuklarla çalışma ve onlara sokak sanatıyla karnaval tekniklerini öğretmek ve bu topluluk etkinliğini gerçekleştirmede gerekli yeti ve bilgiyi bir nesilden diğerine aktarma isteğidir. Bu gösterinin hazırlanması için tasarımcılar, tel ve fiberglas eğen ustalar, dokumacılar, dekoratörler, müzisyenler, icracılar, organizatörler ve aylarca süren çeşitli işler gerekir. Karnaval kostümleriyle amaçlanan, dikkat çekmek, fark edilmek ve böylelikle tarih, güncel olaylar ve culture değin fikirleri iletebilmektir. Halk karnavalı geleneğinde, mas band'ler egemen sosyal ve siyasî yapılarla alay ederek sosyal düzene meydan okur; izleyicileri, sanatın fikirleri tutuşturduğu düşsel bir dünyaya ve farklı dünyaların da mümkün olduğu düşüncesine—ki bu topluluğa verilen keskin bir mesajdır—doğru çeker.

Grup, zamanını, yaratıcılığını, parasını, topluluk kaynaklarını ve organizasyon becerisini her yaz gerçekleştirilen bu geçite vakfeder. Bugün, sekiz mas band'ı ve 1000'den fazla çocuk bir karnaval teması etrafında kostümler hazırlamakta, dans etmekte ve sanatlarını icra etmektedir. Caddenin iki yanına toplanan 40.000'den fazla insan, bu açık hava etkinliğini deneyimlemektedir. Topluluk için, aktif ve katılımcı bir biçimde kültürünü kutlamak ve onu çocuklara aktarmak bir zorunluluktur. Bölge sakinleri, bu sanatları kendileri ve çocukları için önemli bir yere koyarlar; çünkü bu olay onların kültürel kimliğinin bir ifadesidir. Gün geçtikçe, bu kimlik daha fazla tehdit altında kalmakta ve işçi sınıfı kültürüyle etnik kökenin kişilere ve sınıfsal önyargılara dönüştüğü bir dünyada yaşayabilirmeleri için daha fazla çabaya ihtiyaç duyulmaktadır. *Jr. Carnival* ve *The Community Totem* gibi kolektif sanat projeleri egemen kültür endüstrisinin ancak kıyısında köşesinde kendine

<sup>4</sup>2000'de Carabana yeniden yapılandırıldı. Karayip karnaval kutlamalarına dayanan bu karnaval geçidi bugün Toronto Uluslararası Karnaval Festivali olarak biliniyor.

bir yer bulurken günümüz toplumunda sanatçılar ve sanatın rolü için yeni bir çerçeve oluşturmaktadır. Bu tür projeler, sanatçıyı toplumsal olan bağlamında kendi sanatının rolünü sorgulamaya itmektedir. Burada sanatçı, toplulukla birlikte yaratan, bu ortak yaratıcılığın yapabileceklerini keşfetme amacıyla belirli grup ve toplulukların hayalgücü ve arzularını hayata geçirmede aracı olan bir kişi konumundadır.

Kepenleri indirilmiş ve eski, solgun gazette yapraklarıyla kaplanmış vitrinler aslında topluluğun kendisini temsil eden bir metaphordur. Normalde görmeyi kolaylaştırmak amacıyla sonuna kadar açık olanın üzeri örtülmüş, gizli ve ihmal edilmiş durumdadır. Mahallenin kültürünün zenginliği, çeşitliliği ve canlılığı da—bir klişe hâline gelmezse eğer—buna benzer şekilde gözden uzak, görmezden gelinen ve görünür olmayan bir hâldedir. Mahalle sakinleri için sanat projeleri, fakir, sürekli suçların işlendiği, kültürsüz üzerinde uzlaşmış bir mahalle algısını yıkmada bir araç hâline gelir. Şehirde topluluklar genellikle, temel arterlerin etrafında kümelenen ve ironik olarak "Bloor West Village"da olduğu gibi "villages" (köyler) denilen ticarî alışveriş noktalarıyla tanımlanırlar. Bizim mahallemiz bile, "Oakwood Village" olarak anılmaktan kurtulamadı; çünkü şehir yetkilileri bu mahalleyi canlı bir ticarî merkez olarak tanımlamak istediler. Söz konusu "village" (köy) nitelemesi, restoranlar ve parekende satış yapan üst-sınıf dükkânların orta sınıftan müşterilere hizmet sağlaması; yani üst sınıfın satın alması ile önceden değersiz olan yerlerin değer kazanması gibi gerçekleşmesi istenilen bir olgu ile el ele gider. Böylelikle, bu "köy" modelinin yerel ekonomi üzerinde olumlu bir etkisinin olduğu düşünülür ve buna bağlı olarak da, dekoratif ışıklandırma, reklâm panoları, yol/kaldırım düzenlemelerine odaklanan şehir merkezini iyileştirme projeleri olarak ele alınarak desteklenir. Şehir yetkililerine göre, amaç, alışveriş bölgesi için bir "kimlik" yaratmaktır. Sıklıkla, bu süreç, bölgedeki ilk yerleşimcilerin varlığına dikkat çeken bir binanın üzerindeki duvar resimleri gibi, güvenli ve mesafeli bir tarihsel perspektif bu duruma istisna teşkil etmek üzere, şehir merkezi dışındaki alanlarla ilişkilendirilmez. Sanatçılar ise, sanat galerileri, kafeleri ve stüdyolarıyla yine orta sınıf tüketicilerini kendisine çeken moda uygun ve yaratılması istenilen türde bölgeleri hayata geçirerek bölgedeki dönüşümün kahramanları ancak aynı zamanda da kurbanları olurlar. Sanatçılar kısa bir süre içerisinde kendilerini, başlangıçta orada outran bölge sakinleri gibi onların piyasalarını kaybetmelerine neden olan pazar odaklı güçlerin insafına göre hareket eder durumda bulurlar.

*In the hood* isimli, 2000'de gerçekleştirilen dört ardıl topluluk projesiyle girişilen mücadele ise, ticarî "köy"ün kültürüne karşı olarak mahallî kültürün yansıttığı topluluk temelli bir model geliştirmeye başlamaktı. Topluluk mensubu olan insanlar, içerisinde buldukları ekonomik durumu, sanatla etkileşime girmelerini engelleyen bir olgu olarak görüyorlardı. Yine de, bu insanlar, hemfikir olarak kendi yerel çevrelerinde gerçekleşecek ve başkaları tarafından algılandıkları şeyi değiştirebilecek sanatsal bir müdahalenin gerekli olduğunu görüyorlardı. *In the hood*'la, mahallî sanat perspektifinden, bölgenin sokaklarındaki manzarayı geliştirebilecek çözümlerin peşine düşülerek bölgenin kültürünün görünür hale getirilmesi amaçlanıyordu. Bu projeye girişilen temel mücadele de, şehirde terk edilmişliğin verdiği soğukluğa ve üst sınıfın satın alması ile önceden değersiz olan yerlerin değer kazanması sonucu benzer şekilde yabancılaşan şehir görünümüne bir alternatif yaratmaktı. *In the hood*, çamaşırhanelerde, okullarda, kütüphanelerde, topluluk merkezlerinde, kepenkleri indirilen vitrinlerde ve bir de evsiz barınağında



düzenlenen bir dizi sanat atölyesini ve enstalâsyonu içeriyordu. Bu proje, topluluk üyelerince üretilen sanatı, mahallenin sokak yaşamına taşıdı ve gelecekteki projeler için bir sıçrama tahtası işlevi görmesinin yanında iletişimi güçlendirdi.

Vaughan Yolu'nun Ontario Gölü'ne giden bir kızılderili nakliyat yolu olduğu düşünülür. Sokağın bir ucunda, evsiz insanlar için bir sığınak olan Na-Me-Res bulunur. Bugün, bu seyahat ve nakliyat yolunun tarihi, Na-Me-Res'in geçmişine ve şimdiki varlığına gömülmüş hâldedir ve bölgede genellikle bu tarih bilinmez. Vitrin camlarında, Na-Me-Res'te katılımcılar tarafından yaratılan seyahat konulu resimler bu yola dikkat çekmektedir. Bu *cam-glifler* (window-glyphs) ve bunlara eşlik eden metinler, mahallenin içerisinden geçen unutulmuş bir yolculuğu görünür kılar ve kayda geçirir. Bu yolculuk Na-Me-Res erkekleri tarafından geçmişte yapılan ve bugün görünmez olan bir yolculuktur.

Bugün sahipsiz olan bir çamaşırhane—bugüne kadar kamuya açık kalan, kütüphane dışındaki tek mekân—nasıl sanat ve topluluk yaşamının bir araya geldiği bir yere dönüşebilir? Sürekli müşteriler çamaşırlarının yıkanmasını beklerken bir yandan da bir sanatçıyla birlikte çalışarak kurutma makinelerinin keten tiftikleri ve diğer dönüştürülebilir materyallerden kâğıt yaptılar. El yapımı mumlu kâğıt ve ketenden yapılmış kâğıtlarla Blossom Laundry (Çiçek Açan Çamaşırhane) isimli çamaşırhaneyi ismine uygun olarak farklı şekil ve boyutlardaki çiçeklerle donattılar. Amerikalı şair Langston Hughes'un çiçekler, düş ve yaratma ile ilgili bir şiiri de duvara yazıldı. Çamaşır ve kurutma makinelerinin gürleyen ritminin eşliğinde, çamaşırhane gündüz düşleri ve yaratıcı düşünce için uygun, büyümlü bir alana dönüşür. Herkesin hoşuna gidebilecek türde bir mekâna. Yıkacak çamaşırılar olduğunda, çamaşırhanenin içinden sanat görünecek ve geceleri çamaşırhane sokaktan izlenebilen üç boyutlu kocaman bir tabloya dönüşecek.

"Evde olma"nın en güzel sembolü olan sıcak, rahat el örgüsü patikler, eğlenceli ve kaprisli bir sanat çalışmasına dönüşürler. Mahallede yaşayan çoğu kadın örgü örmeyi, dikmiş dikmeyi ya da tiğ işini bilirler. Onların çalışmaları arkadaşlara ya da akrabalara hediye edilir—yeni doğmuş bir bebeğe örülen küçük bir şapka, bir arkadaş için bir kaşkol, komşu içinse bir dantel işi. Şimdi ise sıradan olan sıradışı bir hâl alıyor çünkü yünden, kuş tüyünden, hamurdan, kâğıttan, boncuklardan, telden ve bilgisayar parçalarından yapılan patikler yolda geçit töreni yapıyor. Patiklere, hikâye anlatıcıları ve olağanüstü patikler hakkında hikâye, şiir ve şarkılar yazan insanlar eşlik ediyor.<sup>5</sup>

*In the hood*, moda tasarımcılarını, hikâye anlatıcılarını, görsel sanatlarla uğraşanları, karnaval, sokak sanatçılarını, fotoğrafçıları ve icracıları bir araya getirerek toplulukla birlikte sanat ortaya koyulmasını sağlayan bir proje. Altı ay boyunca bu mahalle, sanatın üretildiği ve tüketildiği geleneksel mekânlara bir alternatif olarak sanatını ve kültürünü sergileyen bir yaratıcı etkinlik merkezi oldu. Mahalle sakinleri, sanat grupları ve sanatçılar, öğrenciler, işyeri sahipleri ve sosyal hizmet kuruluşlarından gelenler birbirleriyle tanıştı ve bu kişilerin birçoğu birlikte çalışmaya devam ettiler. Evsizler için sanat stüdyosu

<sup>5</sup>*In the hood*, aynı zamanda also 14 ayak boyunda, el örgüsü, kırmızı patikli bir devin tasarımını ve yaratılmasını, ayrıca başka iki çamaşırhane projesini daha içeriyordu. Bu çamaşırhane projelerinden ilki, çamaşırhanenin sürekli müşterilerinin kendi çamaşır torbalarını bir moda tasarımcısı ve sanatçı eşliğinde tasarladıkları bir proje, ikincisi ise Toronto Coin Çamaşırhanesi'nde gerçekleştirilen bir enstalâsyondu.



ve bir vitrin projesi gibi diğer projeler de planlanma aşamasında. Topluluk farklı kültürel pratikleri ve stratejileri keşfederek, bunları birbirleriyle harmanlayarak deneyimledikçe, kendi estetiğini geliştirmeye başlıyor. Yerel kültür açısından bir bölge kimliği oluştururken yukarıda sözü edilen ticarî bölgeye heyecan verici bir alternative oluşturuyor. Bu süreç, bir birey olarak sanatçının ya da mahalle sakininin yaratıcılığının kaybolduğu ya da gözden yitildiği bir süreç değil; tam tersine, pazarda yer alan malların dışında olanaklı bir sanat boyutunu yeniden elde etmenin bir aracı. Amaç ise, değişim sürecinden geçen bir topluluk için uygun olan örnek bir bölgenin yaratılması.

Kültür, kimlik ve topluluk gibi konuların keşfine çıkılması, Oakwood Village'da karmaşık bir dizi konuyu da içeriyor. Bu mahalledeki çok sayıda göçmen, küçük tarım topluluklarından ve köylerden gelen kırsal geçmişe sahip insanlar; dolayısıyla da bu insanlar hâlihazırda, egemen kültürün kenarındaki insanlar ve köylüden işçiye sınıfsal bir dönüşüm geçirirken yanlarında, onlara eşlik eden bir dizi halk sanatını da getiriyorlar. İşçiler olarak bu insanlar, egemen kültür içerisinde daha da kenara itilmiş ve egemen ekonomik güçler ve hükümetin gerici harcama politikası tarafından güçsüzleştirilmiş durumda. Göçmenler olarak kimliklerinin kültürel ikilemiyle de başa çıkmak durumundalar; durumları ise etnik kimliklerine ve ırklarına dair yapılan klişe yorumlarla daha da zorlaşmakta. Onlar, hem kişisel hem de sosyal yaşamlarında bu karmaşık meseleleri halletmek için çabalarlarken mahallî sanat projeleri onlara tartışma ve diyalog için etkili bir zemin sunuyorlar. Sanat, bireyler ve topluluk için bir karşılaşma dili, bir ifade aracına dönüşüyor. Mahalle sakinleri kenarda—işsizliğin kenarında, evsizliğin kenarında, ırk temelli ayrımın kenarında—kenara itilenlerin ihtiyaçlarına günden güne daha da duyarsızlaşan bir dünyada yaşadıkları için kimliklerini yeniden şekillendiriyor ve yeni gerçeklikleri içerisinde bir tür öz-saygı bilinci geliştiriyorlar. Bu ve bunun gibi sanatsal girişimler ise, bu insanlara birbirlerini görmede ve görünür olmada yeni bir yol açmaları açısından yapıcı, topluluk inşa eden projeler.<sup>6</sup>

Karayip karnaval kostümlerinin yapımında, farklı şeyleri bir araya getirme, onları karıştırma ve yeni bir şey ortaya koymayı içeren Afrika usulü asamblaj tekniğinden yararlanılıyor. Bu fikir mahallede de yankılanıyor. İnsanlar birlikte sanat icra ettikçe ve vitrin camlarından solmuş gazette kâğıtları söküldükçe, ortak bir deneyimin su üzerine çıktığına şahit oluyoruz. Sanatçıların, başka türlü kültürel etkinliklerden dışlanacak olan insanlarla iletişim kurduğunu görüyoruz. Halk sanatının, geleneksel sanat ve zanaat ifadeleri içerisinde fosilleşmesinin ya da sorun-odaklı pedagojik bir rolle sınırlandırılmasının gerekmediğini görüyoruz. Bölge sakinlerinin kendi mahallelerinin sosyal gelişimine katıldığını görüyoruz. İletişimin ve yaratıcılığa dair fırsatların, sanat topluluk yaşamının içerisinde işledikçe güç kazandığını görüyoruz. Sanatsal dışavurumun sosyal etkileşimin temel bir parçasını oluşturabileceğini görüyoruz. Sanatın, yaşamın gündelikliğinin dışında yer alan ayrı bir alan olmadığını; ancak dönüştürme gücüne sahip olduğu ve böylelikle de sanatçılar ve topluluk, sanat ve toplum arasındaki yüzyıllar süren ayrımı devirdiği bir alana, sosyal hayalgücüne yeniden dâhil edildiğini görüyoruz. İşte sanatın gerçek anlamdaki sosyal angajmanı da buradadır.

<sup>6</sup>Sanatçılar, bu projelerde, yeni mallara talebi doyurmak üzere "sanatçı/dahi" rolünü oynamaları beklenen egemen kültür endüstrisinin dışında çalışabilmişlerdir.



### Giriş

Görmeyen çocukların çevreleri ile olan ilişkilerindeki farklılıkları daha iyi kavramak amacıyla görmeme derecelerini tanımlamak doğru olacaktır. Kör olmak ile görme özüne sahip olmak arasında fark vardır. Görme özrünün çeşitleri ve dereceleri olabilmektedir. Görme özrünün farklı dereceleri de ışık algısından hareket algısına kadar değişebilmekte, kimi durumlarda mercek ya da retinadaki yapı bozukluklarından dolayı görüntü alanında kısıtlanmalar ya da görüntü bozukluğu olabilmektedir. Kimi durumlarda optik hiçbir bozukluk yoktur ama gözden çıkan ve beyne ulaşan sinir kordonundan kaynaklanan problemler olabilmekte, yani sinirler beyne bilgi iletememektedir.

Görme bozukluğunun doğuştan olup olmadığı, cinsi, derecesi, ve bebeğin doğar doğmaz dış dünyanın onunla kurduğu ilişkinin nitelikleri görme engelli bir çocuğun gelişiminde etkin rol oynar. Görmeyen bebekler için, aile ile yakın fiziksel temas, ve bebek yalnızken onu oyalayabilecek bir takım uyarıların çevresinde bulunması çok önemli. Ayrıca çocuğun çevresinin nasıl düzenlendiği de önemli bir faktör. Yani yatağının pencere ile, kapı ile olan konumu, duvarlarda kullanılan renkler ve dokular, bebeğin her zaman yakın temasta bulunduğu biberon, yastık, oyuncak gibi eşyaların renk seçimleri bu tür uyarılara örnek olabilir. Ancak genel bir takım önerilerde bulunmak da zordur çünkü görme bozukluğunun cinsi ve derecesine göre, kişinin yaşamını kolaylaştıracak kriterler değişebilmektedir. Mesela kimi görme bozuklukları parlak ışıktan ve ışık yansıtan yüzeylerden rahatsızlık hissetmekte, kimi durumlar için ise bol ışık ve renklerde kontrast kullanımı gerekebilmeğe, kimi durumlarda da loş ışık kullanımı doğru ortamı sağlamaktadır.

### Gören ve Görmeyen Bebeklerde Erken Gelişim

Gören bir bebek yaklaşık 3-5 ay civarı bir nesneye uzanıp onu tutabilir. Bir nesneyi algılıyor olması çocuğu, o nesneye yönelmeye teşvik eder. Bebek için önemli bir aşama, *nesnelerin sürekliliğini* anlamasıdır. Yani o sırada o nesneyi çevresinde görmediği halde o nesnenin varlığını sürdürdüğünü bilmesidir. Bunun en tanıdık örneği olarak bir örtünün



altına saklandığını gördüğü oyuncasını almak için uzanıp örtüyü kaldırması, bu anlayışın çocukta artık oturmuş olduğunu gösteren önemli bir belirtidir.

Bu anlayış, bebeğin nesnelere kendisini ayırdettiğini, nesnelere hareketini kendi davranışlarına bağımlı olarak algılamadığını gösterir. Artık bebek bir *benlik anlayışı* da geliştirmiş demektir. Yani dünya ondan bağımsızdır. Bu yaklaşık 18 ay civarına denk gelir. Çocuk bundan sonra daha aktif olacak, dil kullanımına başlayacak, ve iki yaşını geçtikten sonra da sembolik oyunlara başlayacak, ilk resimlerini karalamaya başlayacak, ve sosyalleşmeye başlayacaktır. Tabii bu gelişim sürecinin nasıl bir seyir izlediği ve hızı görüyor olmasının yanı sıra fiziksel ve zihinsel gelişimine de bağlıdır.

Görmeyen bebek için gelişim süreci farklı olabilir. Görmeyen çocukların elleri ilerleyen aylara kadar yeni doğmuş bebek pozisyonunda, yani eller iki yanda boyun hizasında ve parmaklar kıpırdanarak durabilir. Nesnelere ilişkisi daha sınırlıdır ve benlik anlayışı buna bağlı olarak gecikir. Ellerin orta hizada bir araya getirilip kullanımını teşvik etmek bir alışkanlık olarak kazandırılmalıdır. Benlik anlayışı geliştirmede geciken çocuklar da daha geç ayaklanır, daha geç yürür, daha geç konuşur, ve *sembolik ifade* 7-8 yaşlarına kadar gelişmez. Yani çocuk masal dinlemekten hoşlanmaz, bebeklerle oynamaz çünkü bebek onun için bir şey temsil etmez. Rol yapmaz, yani kendini birisi ya da bir şey yerine koyup oynamaz, bir nesneyi başka bir şey yerine kullanmaz, taklit yapmaz.

Erken yaşta, hatta bebek yaşta stimüle edilmeyen doğuştan görmeyen bebeklerde kimi zaman otizme yakın bulgulara rastlanabilmekte, ama fazla geç kalmadan anne ile yakın fiziksel temasla, ve çevresini nesnelere bakımından zengin kılarak çocuk çevresi ile iletişime geçmeye teşvik edilebilmektedir. Kısacası görmeyen bir çocuk için önemli bir tehlike, ondan beklentilerin az olması, dolayısıyla fiziksel olarak aktif olmasının teşvik edilmesidir.

Oyun davranışı gelişimine gelince, şöyle özetlenebilir. Bebeğin ilk oyunları kendi bedeni ile olur, kendi elini ve ayağını ağzına sokmak, etrafına vurmaya bedensel parçalarını tanımaya ve daha sonra da çevreye yapabileceği etkileri anlamaya yöneliktir. Hareketler tekrarlı olur. İlerleyen zamanlarda eline aldığı nesnelere de inceler, ağızla yoklar, vurur, etrafa atar, etki-tepki ilişkilerini gözlemleyerek onları böylece tanır. Bundan sonraki aşamada, nesne bir işlev için, birşeyler kurmak, inşa etmek, başka nesnelere ilişkilendirmek için kullanılır. Nesnenin nasıl kullanıldığı çocuğun çevreden aldığı izlenimler doğrultusunda taklitte tekrarlanır. İlerleyen zamanlarda da nesnelere başkalarının yerini tutmak üzere kullanılır. Bir lego parçası, araba hareketini ifade etmek üzere ileri geri sürülür, korna sesi taklit edilir mesela. Yani, önce keşfetmek, sonra üzerinde faaliyette bulunmak, sonra bir amaca yönelik kullanmak, sonra bir başka şeyi sembolize etmek için nesneyi kullanmak, bu süreci özetleyebilir.

### **Görmeyen Bebeklerde Nesnelere İle İlişki**

Görmeyen çocuklar için nesnelere bu tür ilişkiler farklı kurgulanabilmektedir. Öncelikle görmeyen çocuk, nesneyi eline almak için teşvik edilmelidir. Bu, çocuğun eline nesneyi tutuşturarak olmaz. Dikkatini çekecek bir farklı yönüyle, mesela ses gibi bir uyarı faktörüyle ilişkilendirerek, nesnenin adını ve ne işe yaradığını tanıtarak olabilir. Zaten

görmeyen bir çocuğun kendiliğinden bir nesnenin çıkardığı sese yönelmesi, gören bir çocuğun gördüğü bir nesneye yönelmesinden daha geç bir aşamada olur. Çünkü bir sesin bir nesneyle ilişkilendirilmesi daha zordur; ses, nesnenin fiziksel özellikleriyle doğrudan ilişkilendirilebilecek bir nitelik değildir.

Böyle bir ilişki sağlayabilmek için, oyun malzemeleri bir aracı olarak kullanılabilir. Fraiberg (1977) gibi araştırmacıların önerdikleri doğrultuda, çocuğun kendini güvende hissedeceği sınırlar içinde olması, hemen yakın çevresine yerleştirilebilecek nesnelerin, kol hizasında bulunması, yuvarlanarak ya da düşerek çevresinden uzaklaşmayacak şekilde önlem alınması, aradıkları zaman yine aynı yerde bulunmaları, *nesnelerin sürekliliği* ve *tutarlılığı* anlamları için önemlidir. Bir öneri de, Nielsen'in (1990) Küçük Oda'sı olmuştur. Yatar pozisyonda olan çocuk, üstü ve iki yanı kapalı olan bir kutunun altındadır, çocukla kutu yerden yükseltilmiş ahşap bir platform üzerindedirler. Çocuğun elini ve ayağını platforma vurmasıyla ses yerden yankılanarak çoğalır, böylece çocuğun yapmış olduğu hareket vurgulanır. Kutudan nesnelere iperle bağlanarak sarkıtılmıştır. Çocuğun önce bilinçsiz ve rastlantısal hareketlerine karşılık nesnelere sallanarak ses çıkarır, uzaklaşıp gitmezler, yine aynı yerdedirler. Bu rastlantısal hareketler sürdükçe çocuk aynı uyarılarla karşılaşır. Bir süre sonra bilinçli hareketler başlar, nesnelere kendi isteğiyle elleriyle inceler, sesleriyle ilişkilendirir, ve aynı nesnelerin aynı konumlarda olduğunu anlar. Nielsen bu kutusunu görmeyen çocukların *nesnelerin sürekliliğini* kavramalarını ve *benlik anlayışı* geliştirmeleri için önermiştir, bu basit çözüm görmeyen çocukların nesnelere ilişki kurmalarını teşvik etmek üzere terapi amaçlı kullanılmaktadır.

### **Görmeyen Bebeklerin Uyarılara Karşı İlgisizliğinin Temel Nedenleri**

Bazı görmeyen çocuklar, gördükleri sevgi, ilgi, teşvik ve buldukları uyarı bakımından zengin ortama rağmen nesnelere kaynaklanan uyarılara tepkisiz kalabilmekte, ve nesnelere temasa geçmekten çekinebilmektedirler. Bunun çeşitli sebepleri olabilir.

1. Çevrede uyarı karmaşası olabilir. Yani çocuk neyle ilgileneceğini seçemez.
2. Uyarılar, kaynaklandıkları nesnelere hakkında bilgi verici nitelikte olmayabilir.
3. Çocuğun çevreden aldığı uyarılar ilgisini çekmeyebilir; kaynaklarının ulaşılabilir nesnelere olduğunu ve ne yönde kullanılabileceklerini bilmeyebilir.
4. Çocuk bu uyarılardan ve kaynaklarından korkuyor olabilir, ya da onlarla geçmiş deneyimlerinden yorulmuş, düş kırıklığına uğramış olabilir.

Çocukların tepkisiz ve ilgisiz kalmalarının elbette başka sebepleri de olabilir.

- Çocuğun başka fiziksel ya da zihinsel gelişim bozukluğu olabilir.
- Kimi çocuklar özellikle ellerini kullanmaktan hoşlanmayabilir. Bazı çocuklar nesnelere aldıkları dokunma hissinden hoşlanmamakta, özellikle metal gibi soğuk ve pürüzsüz yüzeylerden, sünger gibi ıslak ve yumuşak, ya da çamur gibi eller arasında şekil değiştirebilen nesnelere korkmaktadır.
- Görmeyen çocuğun bir oyuncak ya da nesne hakkında bilgi derlemesi öncelikle dokunmayla olacağından, uzun bir süreçtir, çünkü nesnenin fiziksel özellikleri hakkındaki bilgi bütünü çocuk ancak birbirine ekleyerek edinir. Dolayısıyla, piyasada bulunan oyuncakların doğası görmüyor olmanın oyun davranışlarına uygun olmayabilir; mesela uyarı çeşitleri açısından yetersiz kalabilir.



- Gözlemlendiği kadarıyla, görmeyen çocuklar birlikte oynamaktan da hoşlanmakta, bir çok çocuk bir arada olmasına rağmen hepsi kendi köşelerinde kendi başlarına durmayı tercih edebilmektedir.
- Eğer çocuk biriyle temasa geçmek isterse genellikle bu bir yetişkin olur. Çünkü yetişkin hem sürekli olarak çocuğa olan biten hakkında bilgi veren bir kaynaktır, hem de gören çocuklar gibi hareketlerinde beklenmediklik olmaz.
- Çocuk nesneyi eline alsa da, incelemenin yanısıra, tekrarlamalı oyunlarda bulunarak mesela tekrar tekrar masa yüzeyine vurarak oynayabilmektedir. Böyle bir oyun türü nesneyi tanımaya yönelik de olsa, belli bir aşamadan sonra bu tür oyunun yerini daha yapıcı, fonksiyona yönelik oyun almalıdır.
- Uyarı eksikliğinden dolayı, ya da yeni ortamlarda, yeni nesnelere ve yeni insanlarla karşılaşmanın getirdiği gerginlikle çocuk bir takım stereotipik davranışları denendiğini uyarıya yönelik tekrarlı hareketlerde bulunabilmektedir. Mesela ileri geri, sağa sola sallanmak, kendi etrafında dönmek, gözlerini ovuşturmak, ilere derecelerinde başını duvara vurmaya gibi. Bu davranışları çocuk nesnelere de yöneltebilmektedir. Mesela, müzik aletine defalarca basmak, ışıkları yanıp söndürmek, dolap kapaklarını açıp kapamak, bisikletini duvara çarpma gibi. Dolayısıyla, anlamlı oyun davranışlarıyla stereotipik unsurları taşıyan davranışları ayırtmak önem kazanmaktadır. Çocuğa ilgi gösterip yeni oyuncakları tanıtmalı ve yeni aktiviteler yapması teşvik edilmelidir. Böylece zaman içinde oyun davranışları amaca yönelik olacak ve anlam kazanacaktır.

### İlk Tasarım Fikirleri

Görme özürü çocuklara ilişkin geniş literatür taraması ve, oyun ve ev ortamlarında yaptığım gözlemler sonucunda genellenebilirliğin zor olduğu, her çocuğun kendine özgü yetenekleri, ve çevresiyle kurduğu ilişkilerde kendine özgü yaklaşımları olduğunu kavradım. Bu farklılaşmaların dikkate alınmasının çocuklarla kurulacak ilişkilerde ve onlara hazırlanacak eğitici oyuncak tasarımında dikkate alınması gerektiği görüşüne vardım. Yaptığım her ziyaret sonucu tanıştığım çocukların özgün karakterleri elbette bir tasarımcı olarak beni etkiledi ve her ziyarette edindiğim izlenimler ilham kaynağı oldu. Benimlediğim bir strateji de, her çocuğa ayrı bir takım oyun malzemesi fikirleri geliştirmek yönünde oldu. Her ne kadar sonradan bu yaklaşımın hatalı olabileceğini kanısına varmış olsam da, bu yaklaşım belki de ilk aşamalarda durumu kavramak, çocukları anlamak, ve onlarda bazı davranışları teşvik etmek amacıyla gereklidi diye düşünüyorum.

### Nesnelerin Fiziksel Özelliklerine Dair Denemeler

Çocuklara yönelik oyuncak tasarlarken çocukların dokunma duyularına hitabedecek, ve özellikle ellerini incelemek amaçlı bir arada kullanmalarını teşvik edecek örnekler ilk aklıma gelenler oldu.

- Basit, fakat yüzeyleri farklı dokulardan meydana gelen küpler, ya da değişik kompozisyonlarla bir araya getirilebilecek farklı yumuşak nesnecikler bu yönde geliştirdiğim erken fikirlerdi.
- Yumuşak ufak formlar çoğaltılarak, bir sayı sayma ve belli bir alana yerleştirme oyuncağı oldu. Hepsi bir arada bulunan formlar önce kendi içlerinde kendi özelliklerine göre ayırılıp gruplanıyor, sonra da sayılıyorlar. Her grupta kaç tane varsa, ona göre ait oldukları sayı kartlarının siyah kabartma sınırla belirlenen



alanının içine yerleştiriliyor. Formlar mıknatıslı, kartlar da metal olduğu için bir kol darbesiyle formlar etrafa kolay dağılmıyor.

- Bu nesnelere büyütülüp incelenecek başka özellikler de eklendi. Amaç öğrenme zorluğu çeken çocukların etki-tepki ilişkisini, bir başka deyişle kendi hareketlerinin sonucu olarak nesnelere de bir hareket geldiğini anlatabilmektir. Mesela bir tanesi dokunulunca elektronik bir devre yardımıyla ışıklar yanıp sönmeye başlıyor. Bir diğeri yine fiziksel temasla titreşiyor, böylece üzerindeki ziller de sallanarak ses çıkarıyorlar. Bir diğeri de ele alınıp sallandığı zaman mekanik bir ses çıkarmakta.

- Çocuğun iki elini birden bir amaç için bir araya getirmesine yönelik olarak siyah-beyaz kavunu düşündüm. İki parçadan oluşan kavunun içi de dışı gelecek şekilde ters çevrilebiliyor. İki parçayı bir araya getirmek ve tutturmak için de mesela düğme ve iliklerin, kanca ve karşılıklarının, çıtçıtların iki parçasının karşılıklı denk getirilmesi ve tek tek bağlanması gerekiyor.

- Öte yandan küpler de gelişmeye devam etti. Küp form olarak ilginç bir yapı ve 3. boyutu tanımaya yönelik önemli kurgusal özelliklere de sahip: yüzey, kenar ve köşeler. Her yüzeye incelenecek farklı dokular ve detaylar ekledim. Bir süngerin etrafını kaplayarak iki yüzeyi sert plastik, iki yüzeyi biraz daha yumuşak olacak gibi süngerle kaplanmış plastik, iki yüzeyi de tamamen süngerin kendi yumuşaklığıyla bırakarak yüzeyler arasında sertten yumuşağa geçiş sağlamaya çalıştım. Formun kendi içindeki tutarlılığını anlamaya yönelik; ve malzemenin, yumuşak bile olsa ancak belli bir yere kadar şeklinin bozulmaya müsaade edeceğini anlatmaya çalışan bir deneme oldu.

- Daha sonra her küpü bir bütünü parçası yapıp, parça-bütün ilişkisini ifade edebilecek bir takım düşüncelere yöneldim. Aceba küpün özellikleri bir bütünle nasıl ilişkilendirilebilirdi? Yarım, üçte bir, dörtte bir, merkez, diagonal gibi kavramlar bir şekilde ifade edilebilir miydi? Bir öneride, küplerin her yüzeyindeki farklı desenler önce ayırıldı, sonra bir yap-boz gibi belirlenmiş bir kurguda çerçeve içinde ilişkilendirilerek bir araya geliyorlar.

#### Öğretmenle Birlikte Kullanıma Yönelik Fikirler

Yetişkinlerin, çocuğun çevresini öğrenmesinde büyük rol oynamalarından dolayı, çocuk ve öğretmenin birlikte paylaşabilecekleri bir takım fikirler de geliştirmek istedim.

- Öğrenmeye yönelik ilk fikirler yine sade ve duylara hitabedecek şekildeydi: iki kokuyu, iki sesi, iki kese içindeki malzemelerin dokularını eşleştirmek için hazırlanan takımlar gibi.

- Matematiğe giriş derslerinde kullanılacak bir fikir olarak, üç temel şeklin prizmalarını; altı kart üzerinde bu şekillerin izdüşümleri ve formların içine yerleşebileceği çerçeveleri hazırladım. Çocukların parmaklarıyla çizgileri takip etmeleri, kenar, ve köşeleri saymaları, 3 boyutlu formların 2 boyutta nasıl yansıdığını anlamaları için bir fikirdi bu. Ayrıca kenarları ve köşeleri sayarken izleyebilecekleri bazı ipuçları da yerleştirdim; büyük benekler bu köşeye daha önce geldiğini, ya da bu köşeden başladığı durumda, yine o köşeye geldiği için saymasına son verebileceğini anlatıyor. Çocuk formu alıp çerçeveye yerleştiriyor. Tekrar çerçeveden çıkarıp siyah ile tanımlı alana yerleştiriyor. Daha komplike bir hale getirmek için kartlar karışık da yerleştirilebilir.

- Bir diğer fikir de ölçek anlayışını vurgulamak için geliştirildi. Çocuk önce bir 5 yapraklı çiçek şekli ve onun ortasındaki yuvaya oturabilecek 5 yapraklı ufak çiçek ile tanışıyor. Yaprakların kıvrımlarını, formların girinti ve çıkıntılarını inceleyiyor. Küçük çiçeğin, öbürünün ortasındaki yuvaya yerleştiğini keşfediyor. Sonra verilen daha da büyük çiçek, ikisini de kapsayabiliyor, ayrıca büyük çiçeğin her yaprağında birer ufak çiçek daha var. Çocuk bu 8 çiçeğin aslında birbirilerinin aynısı olduğunu, aralarında ölçek farkı olduğunu öğreniyor. Bir sonraki aşamada çiçekler farklılaşıyor. Yine ortaboy ve en ufak çiçekler var, bu sefer orta boy çiçeğin yapraklarının üzerinde saymak için kabarık benekler var. Bu iki çiçek yine en büyüğün içine yerleşiyor; ancak bu sefer farklı olarak, her ufak çiçek, yapraklara sadece belli bir yönde yerleşiyor: hangi ufak çiçeğin hangi yaprağa yerleşebildiğini anlamak için önce üzerilerindeki kabartma şeklin eşleşmesi, sonra da yönlerinin karşılıklı gelecek şekilde ayarlanması gerekiyor.

### **İlk Fikirlerin Eleştirisi ve Hedeflerin Yeniden Tanımı**

Anlatılan oyun malzemeleri, bazı fikirleri vurgulasa da, aslında ulaşmak istediğim noktaya yöneltmedi. Bunlar statik, çocuğu masa önünde tutan, ve üzerine başka oyunlar kurgulanması zor fikirlerdi. Oysa,

62

- oyun malzemesinin varlığını, ve oda içindeki konumunu çocuğun kendi başına anlayabileceği ve keşfedebileceği;
- oynanması açısından esnek, yani nasıl oynanacağını belli bir tanımı ve kuralları olmayan, çocuğun yapabileceği değişik aktiviteleri içeren, ve bir aktiviteyi tamamlamadan öbür aktivitelere de geçiş imkanı tanıyan;
- çocuğun kendini değerlendiriliyor hissetmediği;
- çocuğun isterse yerinde oturarak, isterse fiziksel olarak aktif bir şekilde oyun malzemesini manipüle edebileceği;
- çocuk geliştikçe malzemenin de gelişerek artan karmaşıklık derecelerini ortaya çıkarabilen, yani hem basit oyunlar, hem de daha kompleksleşen oyunlar sunan, dolayısıyla, uzun bir sürece yayılan ve çocukla birlikte gelişebilen;
- çocuğun gerektiğinde aktif olup, gerektiğinde pasif kalmasına izin veren, yani sürekli birşeyler talep etmeyen;
- boş vakitlerinde de çocuğa varlığıyla güven verecek ve eşlik edebilecek bir oyun malzemesi olması gerekiyordu.

### **Final Tasarım: İnteraktif Oyun Mekanı Ve Nesnelere Oluşan Bir Oyun Sistemi**

Günümüzde oyuncaklar artık çocuklara hem interaktif oyun imkanları sunuyor, hem de genellikle bir hikaye üzerine kurgulanıyor. Bu tür kaygıları da içeren bir oyun malzemesi, görmeyen çocuklarla gören çocukların bir arada oynayabileceği imkanlar sunup, oyunu ortak bir deneyime dönüştürerek iki grubun birbirini anlamasına aracı olabilir mi? Tanıtacağım oyun sistemimde amaç, bir yetişkine ihtiyaç duymadan çocuğun oyuncağın parçalarının varlığını kendi başına keşfedebileceği, ve oyuncağın parçalarının bir araya geliş şeklini anlayarak ilişkilendirebileceği bir malzeme sunmak; kurgulanan oyun düzeneğiyle birden fazla çocuğu bir araya gelmeye davet etmek. Dolayısıyla oyun sistemi birkaç aşama üzerine kurgulanmakta.

1. Modüler yapı elemanlarıyla kurgulanabilecek tanımlı bir ortam içinde bir takım nesnelere dağılmış durumda. Her nesnenin kendine özgü (ses, ışık, hareket, titreşim, gibi) uyarıları biçimleri var. Çocuk aktif olmasa da, bu uyarıları algılayarak, ortamda kendisinden bağımsız bazı nesnelere olduğu bilincine varıyor.

*Amaç: Nesnelere sürekliliği; benlik anlayışının vurgulanması.*

2. Çocuk kendini hazır hissettiği zaman ortam içinde dolaşarak, uyarıların kaynaklarını yani nesnelere yerlerinde buluyor. Buldukları yerlerde veya ellerine alarak nesnelere inceliyor.

*Amaç: Mekan anlayışının gelişimi; yön bulma; amaçlı gezinme; konum bulma; motor ve ince motor becerilerinde gelişim; etki-tepki anlayışının desteklenmesi.*

3. Nesnelere fiziksel özellikleri ve uyarılarıyla tek başlarına da birer oyun malzemesi olabileceği gibi, çocuk bunları ya da bir kısmını toplayarak ortamın içinde bulunan taburenin yanına geliyor. Taburenin deliklerinden uygun şekilleri atabiliyor, nesnelere kaybolmasını izliyor. Ancak, taburenin içi açılarak nesnelere tekrar çıkarılabileceğinden, kaybolsalar da nesnelere hala varlıklarını sürdürdüklerini biliyor.

63

4. Ortamda taburenin yanısıra bir oyuncak köpek bulunuyor. Çocuk tabureyi ters çevirerek içindeki nesnelere çıkarıyor, bacakların üzerinde ait oldukları yuvaları bulup yerleştiriyor. Ya da ortamdan topladığı nesnelere getirip köpeğin bacaklarındaki yuvalarla ilişkilendiriyor. Her nesnenin ortamda yeri olduğu gibi, bacaklarda da bir yuvası var. Ancak bu yeni yuvalarda, taburede olduğu gibi nesnelere kaybolmayıp, bacağın yapısının ve dokusunun bir parçası olarak yeni bir anlam ve tanım kazanıyorlar.

*Amaç: Şekillerin temel özellikleri hakkında bilgi edinme; motor ve ince motor becerilerinde gelişim; parça-bütün anlayışının gelişimi; nesnelere sürekliliğinin vurgulanması.*

5. Öğretmeniyle birlikte çocuk, bacakların üzerindeki çeşitli aktivitelerini yapıyor. Mesela nesnelere genel özelliklerini keşfederek tartışma, sayı sayma, gruplama, eşleştirme, yerleştirme, yerinden çıkarma, sıraya dizme, anlamlandırma, gibi.

*Amaç: Kavrama becerilerine katkıda bulunma; sosyal davranışların desteklenmesi; sosyal oyunlara giriş; sembolik ifadede gelişimin desteklenmesi.*

6. Çocuk, kendi başına ya da yalnız olarak oyuncak köpeklerle hayali oyunlar oynayabiliyor.

7. Çocuk başka arkadaşlarıyla bir arada sosyal oyunlar oynayabiliyor.

*Amaç: Sembolik ifadede gelişim: köpeği canlandırma, üzerine binerek gezintiye çıkma gibi; sosyal davranışlarda gelişim: paylaşma, sırasını bekleme, bir nesneye bulmak için işbirliği yapma, gibi.*



Bu oyun sistemi kavramsal olarak çözümlenmiş bir projeydi. Tümünün yapıp denenmesi zordu. Bu nedenle sadece köpeği ve üzerine yerleşen nesnelere yaptık ve yaşları 3 ila 3,5 arasında değişen dört çocukla denedik. Bilimsel bir çalışma olmadığı ve sonuçların istatistiki olarak değerlendirilip genel yargılara varılmayacağı için çalışmanın detaylarına girmeyi uygun bulmuyorum.

### **Oyun Davranışlarında Gözlemlenen Üç Temel İlişki**

Özetlemek gerekirse, çocuklarla oyun malzemesi arasında üç aşamalı bir ilişki gözledim.

**1. Çocuk-nesne ilişkisi.** Her çocuk oyuncakla karşılaştığı zaman rastlantısal ya da bilerek, oyuncakla bir *ilk temas* kurdu. Bu ilk temas yeri kimi seanslarda başı, kiminde toplu boynuzu, gövde ya da kuyruk idi. Öncelikle bu ilk temas nesnesi incelendi, üzerinde konuşuldu, ve oyuncakla ilişkinin devamının nasıl seyredeceği de buna bağlı oldu.

**2. Çocuk-nesne-mekan ilişkisi.** İlk temas nesnesi iyice tanınıp tüketildikten sonra, çocuğun da ilgisi doğrultusunda oyuncuğun farklı yerlerine de geçilerek farklı bölgeleri incelendi. Bunun için bir takım arama stratejileri kullanan çocuklar oldu, mesela bir elini oyuncak üzerinde tutarak etrafında dolaşmak, daha önceden tanıdığı detayları referans alarak farklı bölgelere geçmek, oyuncuğun parçalarını referans alarak diğer parçaları bütünle ilişkilendirmeye çalışmak, gibi.

**3. Çocuk-nesne- öğretmen ilişkisi.** Öğretmenin tanıtımı ve teşviği olmadan çocuklar oyun oynamaya yeltenmediler. Öğretmen bu yeni oyuncak ve çocuk arasında, çocuğun güveninin kazanılması ve kendini rahat hissetmesi için bir aracı oldu. Öğretmen ayrıca çocukların oyun davranışları için bir model teşkil etti, teşvik edici unsur oldu, gerektiğinde sevgi ve teselli kaynağı oldu. Neyin nerede olduğu, ne işe yaradığı, çocuğun yaptığı bir hareketin nasıl sonuç verdiğini açıklayan bir bilgi kaynağı idi. Ayrıca gerektiğinde çocuk için oyun arkadaşı ve çocuğun ona verdiği rolü yerine getiren kişi oldu.

64

Denemeler sonunda tasarım kararlarına yönelik bir takım önermeler de getirmek mümkün oldu, mesela gövdeyi yaylanır yapmak, ya da boynuzun toplarından birini de doku olarak farklılaştırmak gibi. Ancak uzun dönemli bir çalışma olmadığından ve çok çocukla denenmediğinden projenin kapsamayı umduğu tüm aşamaları kısa zamanda gözlemlemek mümkün olmadı. O yüzden temel amaçlar çocuklara hoşça vakit geçirtebilmek, masa önünden koparmak, ders aracı olarak da kullanılabilir farklı bir oyun malzemesi sunmakla sınırlanmak durumunda kaldı.

### **Sonuç**

Öncelikle bir nesne olarak oyuncak, kendi başına varlığıyla ve getirdiği oyun değerleriyle özel ihtiyaçları olan çocukların çevreleriyle iletişimlerini sağlamak için yeterli değilse de, sevgi ve ilgi ile beraber çocuğun çevresini zengin kılan bir faktördür. Oyun malzemesinin tek amaçlı olmak yerine, sunduğu oyun değerinde esneklik sağlaması oyunu tekdüzelikten, oyuncuğı da sadece terapi amaçlı kullanılmaktan uzaklaştırır. Böylesine, yani serbest fakat anlamlı ve çocuğun güven içinde hissederek yaşayacağı oyun deneyiminin çocuğun fiziksel, zihinsel, duygusal ve sosyal gelişimine katkısını bir kez daha vurgulamak isterim.

Sanatçıların toplumsal bağıntısı olması birşeydir; bu bağıntının amaçlarını gerçekleştirmek ise başka birşey, çünkü böyle bir istek cevap vermeye hazır uyumlu bir izleyiciyi varsayar.<sup>1</sup> İzleyicinin, sanata (sanatın toplumsal amaçlarına) cevap vermeye hazır olmak için eğitilmesi gerekir. Ancak sanatçılar ve estetik eğitimcileri arasında, estetik eğitiminin gerçekte ne olduğu sorunu konusunda çok az anlaşma mevcuttur ve kuşkusuz bu karmaşa daha az güç olmayan sanatın gerçekte ne olduğu sorunu ile bağlantılıdır.

Bu konferansta, edebiyatı bir örnek olarak almak suretiyle bu sorunlara biraz ışık tutmaya çalışacağım. İlk olarak, sanatın dört temel kavramını – yansıtma (mimesis), dışavurum, biçim ve yorum – ele alacağım. İkinci olarak, bu kavramların her birinin örtük toplumsal ilintisi üzerinde duracağım. Son olarak da, bu dört sanat kavramının, okul ve müzelerdeki estetik eğitimi açısından taşıdığı anlam ve gerekçelerini gelişimsel bir bakış açısından ele alacağım.

Sınırlı süre nedeniyle, temel olarak edebiyat üzerinde yoğunlaşacak olmakla birlikte, sunulan tipolojinin farklı sanat biçimlerinin yanı sıra, sanatın üretim ve alımlanması için de geçerli olduğunu düşünüyorum.

#### **Yazınsal sanat eserine ilişkin dört kavram**

Batı kültürünün tarihi boyunca, sanat eserlerinin doğasına ilişkin çok sayıda kuram geliştirilmiştir. Tümünü tetkik etme çabasına girişirsek, bu çokluk içinde sınırlı bir sayı oluşturan temel türleri ayırt etmek mümkündür. Bu temel türler birbirlerinden ayrılırlar, çünkü her birinde sanat eserinin belirli bir yönü ya da sanat eserine yönelik belirli bir ilişki biçimi merkezde yer alır. Varolan estetik kuramlarının her zaman bu temel türlerin bir tanesinin ya da bazen birden çoğunun değişkelerini (variations) oluşturduğunu düşünürsek, bu nosyonları ideal türler diye de adlandırabiliriz. Sırasıyla edebiyata ilişkin *yansıtmacı*, *dışavurumcu*, *biçimci* ve *yoruma dayalı* görüşleri ele alacağım. Konuşmamda

<sup>1</sup>Bu metin, Aslıhan Aksoy Sheridan tarafından türkçeye çevrilmiştir.

izleyeceğim bu sıra keyfi değildir; zira bu sıra kabaca bu görüşlerin tarihteki kronolojik gelişim çizgisine denk düşer.

Yazınsal sanat eseri ile dış dünya arasındaki ilişki, - bazıları tarafından ihtiyatla karşılanmakla birlikte, bu görüş ilk olarak Platon tarafından savunulmuştur - edebiyata ilişkin *yansıtmacı* kavrayışın temelinde yatar.<sup>2</sup> Yansıtmacı görüşte, sanat eseri, gerçekliğin tasviri, yani dışarıdaki dünyanın görünümünü sunan bir pencere olarak anlaşılır. Yansıtmacı görüş en azından Rönesans'ın sonuna kadar estetikte egemen olan anlayış olmakla birlikte, geçtiğimiz yüzyıl estetik çalışmalarında ortaya çıkan pek çok estetik kuramının da doğasında yansıtmacı olageldiği ya da hâlâ daha yansıtmacı olduğu söylenebilir. Bir örnek vermek gerekirse, (neo)Marksist kuramlar, yazınsal eserlerin temsile dayalı karakteri üzerinde, özellikle temsil üzerinde durarak, güçlü bir vurgu yaparlar.

Yazınsal sanat eserine ilişkin yansıtmacı kavrayış belirli yargısal ölçütler de içerir. Bir sanat eseri gerçekliği ne kadar iyi betimlense o kadar başarılıdır. Bu nedenle, neyin 'gerçekçi' olduğu nosyonu farklı kültürler ve farklı tarihsel dönemlerde büyük bir görüş çeşitliliği sergilese bile, yansıtmacı görüşler her zaman gerçekçi savlardır.

66

Yansıtmacı kuramlarda, betimlenenin doğası çoğu kez ele alınan yazınsal sanat eserine dair nasıl bir yargıya varılacağı konusundaki karar verici etmeni oluşturur. Bu, bu kuramlarda çoğu kez estetik ve ahlaki tartışmaları birbirinden ayırmanın zor olması anlamına gelir. Bu durum, (Homeros'u, Tanrıları zina eden, yalan söyleyen ve aldatan yaratıklar olarak betimlediği ve böyle yapmakla yalnızca gençliği kötü etkilemekle kalmayıp sanatın niteliğini de alçalttığı için kınayan) Platon'un yanı sıra, bir sanat eserini ideolojik içeriği ya da taşıdığı sınıf bilinci üzerinden yargıladıkları zamanlarda, (neo)Marksist yazınsal kuramlar için de geçerlidir. Çoğu kez sanatta sansür sorunu konusunda ortaya çıkan ağır tartışmalarda, en azından sanat eseri konusunda yansıtmacı görüşü benimseyenler arasında politik-ahlaki ve estetik savların sıkı biçimde birbirinin içine geçmiş olduğu da açıktır.

Yazınsal sanat eseri konusunda yaygın olan bir ikinci görüş, *dışavurumcu* kavrayıştır. Bu görüşe dayanan kuramlarda, bir sanat eseri, ilk ve en önce, duygulanım ve duyguların bir dışavurumudur. Dışavurumcu bir estetik kuramının bir erken dönem örneği, trajediyi, duygulanımları somutlaştıran ve okuyucu ya da izleyicide bu duygulanımları harekete geçirecek şey olarak öngören Aristoteles'in katarsis kuramıdır.<sup>3</sup> Romantizmden beri, yani yansıtmacı kuramların en parlak devrinin sonundan sonra, önemli bir süre, dışavurumcu görüş, estetik kuramların oluşumunda merkezi konumu ele geçirmiştir. Romantizmde, yazarın duygulanımlarının sanat eserinde somutlanacağı yol, özellikle önemliydi. Örneğin, Goethe'ye göre, yazarın benzersiz kişiliği herşeyden önce gelirdi. Sanatçının yaşam öyküsüne gösterilen ilgi - bu ilgi bugün dahi dünya edebiyatında yaygındır - yazarı bir deha olarak gören romantik kavrayışın bıraktığı mirasın parçasıdır. Diğer dışavurumcu kuramlarda - örneğin, Tolstoy'un kuramında - yazarın kişiliği ile yazınsal eser arasındaki ilişki daha az önplandadır; bunlarda yazınsal eserin genel beşeri duygulanımları dışavurmasına daha büyük vurgu yapılır.

<sup>2</sup>Plato *The Republic*, book X; bkz. De Mul, 1999, 35-74.

<sup>3</sup>Aristoteles 1995, 52-55.



Dışavurumcu görüş, bugün de pek çok yandaşa sahiptir. Buna iyi bir örnek, Suzan Langer'in tipik temsilcisi olduğu Anglo Sakson 'dışavurumcu estetik okulu'dur. Langer, bu okul içindeki konumunu 1971'de şöyle özetler: "Bir anlamda, bir sanat eserini, bir duygu sembolü diye adlandırabiliriz, çünkü bir sembol olarak, sanat eseri, içsel deneyimimize dair sahip olduğumuz kavrayışı dışavurur... Bir sanat eseri, böylesi kavrayışları, ruh, duygulanım ve öznel gerçekliğin aracısız uzgörüşü olarak dışavurur."<sup>4</sup> Tıpkı edebiyata ilişkin yansıtmacı görüş gibi, dışavurumcu görüş de belirli yargısal ölçütler içerir. Bir yazınsal eserin niteliğini belirleyen, betimlemesinin doğruluğu değil dışavurumunun duygulanımsal güçleridir. Bir yazınsal eser, insan duygulanımlarını ne kadar iyi betimlerse o kadar değerlidir. Bu nedenle, sahilik ve özgünlük en önemli estetik ölçütleri olur.

Ele alacağımız üçüncü görüş olan *biçimci* görüşte, vurgu, yazınsal eserin biçimi üzerindedir. Biçimci yaklaşımın kökleri de klasik antik döneme uzanır. Aristoteles'in *Poetika*'sında şunları okuruz: "Olay örgüsünün kapsamının ne olacağını belirlerken çıkış noktası şudur: güzel olan herşeyin (bu, yaşayan bir yaratık için de parçalardan oluşan her bir diğer madde için de geçerlidir) yalnızca parçalarını tutarlı ve iyi düzenlenmiş biçimde taşıması yetmez, orantısının da keyfi ya da gelişigüzel olmaması gerekir."<sup>5</sup> Biçimci kuramlarda bir sanat eserinin özerkliği ön plana gelir. Bu kuramlar, sanat eserinin neyi betimlediği ya da temsil ettiği ile ilgilenmez, özerk biçimiyle ilgilenirler. Estetikte 19. yüzyılın sonundan itibaren seçkin bir yer edinmiş olan biçimci yaklaşımın, özellikle sırasıyla temsile dayanmayan ya da eskiden temsili olup artık olmayan sanat biçimleri (örneğin ondokuzuncu yüzyılın ortası gibi erken bir dönemde biçimci bir perspektiften yorumlanmış olan müzik (Hanslick) ve birkaç on yıl sonra da yine aynı bakış açısıyla ele alınan figüratif olmayan görsel sanatlar (Frye ve Bell) üzerine yapılan düşünelmelerden gelişmiş olması şaşırtıcı değildir. Ancak modern yazınsal kuramda da biçimcilik 20. yüzyılın başından itibaren saygın bir yer kazanmıştır.<sup>6</sup> Doğu Avrupa biçimci okulundan ve – özellikle Anglo Sakson dillerinin konuşulduğu bölgelerde etkili olan – *Yeni Eleştiri* hareketinden etkilenen biçimci bakış, 1950'lere gelindiğinde edebiyatta egemen görüş olmuştur.<sup>7</sup>

67

Biçimci kuramların yargısal ölçütleri eserin bireşimi ya da inşası ile ilgiliydi ve birlik ve değişkenlik, basitlik ve karmaşıklık gibi ölçütleri içeriyordu. Biçimci kuramlarda, eğer kişi sanat eserinin ötesine bakacak olursa, ilgileneceği tek şey, en fazla ele alınan sanat eserinin diğer sanat eserleriyle içinde bulunduğu ilişki olur. Biçimcilerin sözcük dağarcığında sıklıkla karşımıza çıkan üslup gibi kavramlar, gerçekten de ancak birkaç yazınsal eseri birbiriyle karşılaştırdığımızda ve bir sanat eserini dünya sanatı çerçevesinde incelediğimizde anlam bulmaktadır.<sup>8</sup>

Ele almak istediğim dördüncü ve sonuncu yaklaşımı *yoruma dayalı* edebiyat yaklaşımı olarak adlandıracağım. Bu yaklaşım özellikle son on yıllarda biçimci yaklaşıma bir tepki olarak gelişmiştir. Biçimci kuramların tersine, yoruma dayalı kuramlarda ebedi olan estetik biçim nosyonu reddedilir. Bu tür kuramların temsilcilerinin savunduğuna göre, sanat

<sup>4</sup>Langer 1971, 91.

<sup>5</sup>Aristotle 1995, 41.

<sup>6</sup>bkz. Bradley 1909.

<sup>7</sup>Hawkes 1977, 152.

<sup>8</sup>bkz. Danto, 1978.

eseri ilk olarak okuyucu ya da dinleyicinin yorumuna dayalı etkinliğinde yaratılır. Okuyucu esere tarihsel olarak belirlenmiş belirli bir deneyim ufkundan yaklaşır. Bu nedenle, her bir yorum, diğer okuyucuların getireceği yorumlardan farklıdır. Bir yazınsal eser, tek ve sabit bir anlam taşımaz, bunun yerine –Alman filozof Gadamer’i izlersek – “etkili tarih” diye adlandırılabilir birşey içerir.<sup>9</sup>

‘Yazınsal eser-okuyucu’ ve ‘eser-seyirci’ ilişkilerine ilişkin hususlar klasik edebiyatta zaten ele alınmış bulunuyordu – burada bir kez daha Aristoteles’in katharsis kuramını işaret etmek istiyorum. Ancak yorumlama sürecini gerçek sanat eserine eşitlemek, bazen post-modern diye de adlandırılan günümüz edebiyat kuramlarının tipik özelliğidir. Burada ilk olarak yukarıda da sözü edilen Gadamer’in felsefi-hermönötik anlayışını ve bunun yanı sıra Barthes gibi postyapısalcı yazarlar ile Derrida’nın kuramını geliştiren yapıbozumcuları düşünüyorum.<sup>10</sup>

Yansıtmacı yaklaşımda dış dünya, dışavurumcu yaklaşımda yazar, biçimci yaklaşımda yazınsal eserin kendisi merkezde yer alırken, yorumuna dayalı yaklaşımda okur önplandadır. Yazınsal alana yönelik bu yaklaşımda gündeme gelen ölçütler, özellikle okurun sürekli yeni yorumlar eklediği yazınsal eserin çokyönlülüğüyle bağlantılıdır.

68

#### **Edebiyat Eğitiminin Dört Biçimi ve Gerekçeleri**

Önceki bölüm, benim yaptığım kısa yazınsal estetik kuramları tipolojisiydi. Bu dört farklı yazınsal eser kavrayışının her biri belirli bir toplumsal boyut içerir ve estetik eğitimi ve bunun gerekçelendirilmesi için belirli imalara sahiptir. Eserin ilk olarak dünyaya açılan bir pencere olarak görüldüğü yazınsal esere yönelik *yansıtmacı* yaklaşım temelinde, estetik eğitimi esas olarak dünyayı tanımanın kayıtsız bir yolu olarak yorumlanır. Sanat eserine yönelik yansıtmacı yaklaşıma dayalı estetik eğitimi bir öğrenci için bir soruda özetlememiz gerekirse, o soru “Bu eser neyi temsil ediyor?” olurdu.

Sanata yönelik yansıtmacı yaklaşımın toplumsal boyutu, konunun doğru yansıtılmasıdır. Üstelik bu, betimlemenin yalnızca epistemolojik doğruluğu değil ahlaki doğruluğuyla da ilgilidir. Estetik eğitiminin bu şekilde anlaşılmasının gerekçelendirilmesi, sanat eserinin yansıtmacı karakteri ile bağlantılandırılacaktır. Bu, Platon’un *Devlet*’teki estetik eğitimi değerine<sup>11</sup> olduğu gibi, günümüzün yansıtmacı görüşlerine de uygundur. Bunun iyi bir örneği, Paul Hirst’in *Knowledge and the Curriculum* (1974) (Bilgi ve Müfredat) adlı kitabıdır. Bu eserde Hirst sanatın nazarî (propositional) bilginin bir biçimi olarak düşünülebileceğini göstermeye çalışır. Burası, gerekçelendirmeye yönelik bu (ve takip eden) girişimlerin sorunlu yönlerinin eleştirel bir değerlendirmesini yapmanın yeri değil. Dolayısıyla kendimi burada gerekçelendirmeye yönelik niteliksel olarak farklı değişik zeminleri kısaca göstermekle sınırlı tutacağım.

*Dışavurumcu* yaklaşımda yazınsal eser ilk ve en önce özellikle insan duygulanımlarının bir aynası olmak suretiyle duygu ve duygulanımların bir ifadesi olarak anlaşılır. Buradaki önemli soru şu: “Sanatçı gerçekten neyi dışavuruyor?” Burada estetik eğitiminin gayesi ve

<sup>9</sup>Gadamer 1960, 283.

<sup>10</sup>bkz. Norris 1982.

<sup>11</sup>bkz. II, 376



aynı zamanda da araçları insanın duygulanım ve duygu deneyimidir. Ayrıca estetik deneyimin 'kaçamaklı doğası', günlük hayatımızda deneyimlemeyi tercih etmeyeceğimiz pekçok deneyimi yaşamak için bir olanak sunar.<sup>12</sup>

Dışavurumcu yazınsal yaklaşımın toplumsal boyutu, estetik deneyimde bu biçimde merkezî yer tutan 'psikolojik' becerilerle özellikle bağlantılıdır. Bu, alıcının kendisine çoğu kez bilinmeyen olan durumlardaki diğer insanların deneyim ve duygularıyla empati kurmasını sağlar. Burada estetik eğitimin gerekçelendirmesi Aristoteles'in katharsis kuramıyla bağlantılandırılabilir. Bu çerçevede Aristoteles duygulanım ve duygularla deneyime yapmanın bizi kontrol edilemez tutkulara sürüklemek yerine, bunlardan arınmayı ve bunların rasyonel sağaltımlarını mümkün kılacağını savunur.

Yazınsal eserin esas olarak dilbilimsel öğelerin bir düzenlenmesi olarak anlaşıldığı *biçimci* anlayışlarda, önemli soru şu: "Yazınsal eser nasıl yapılanmıştır?" Burada estetik eğitiminin gayesi 'estetik biçimlerin dili'ni öğrenmektir. Bu nedenle, eğitim özellikle yukarıda belirtilen geniş anlam içindeki ve daha dar anlamda da çeşitli yazın ve üslûp türleri içindeki estetik biçimleri tanımayı ve takdir etmeyi öğrenmeye yöneliktir.

69

İlk değerlendirmede, bu anlayışta sanatın toplumsal boyutu daha az belirgindir. Bu çerçevede, sanat çoğu kez varolan toplumsal alandan özerk ve onunla bağlantısız addedilir. Bununla birlikte, burada da toplumsal bir boyut vardır. Adorno, estetik çalışmalarında, bir sanat eserinin biçiminin, daha soyut bir düzlemde, toplumsal ilişkilerin (az ya da çok biçimde ideolojik renklendirme taşıyan) bir yansımasını teşkil ettiğine işaret eder. Örneğin, Adorno'ya göre, Schönberg'in atonal müziği döneminin toplumsal gerilimleri ve düzensizliğinin bir yansımasıdır. Bu durumda, daha öncede belirtildiği gibi, estetik eğitim özellikle yazınsal eserin biçimsel özelliklerini tanımaya yöneliktir. Sanat eserinin özerk niteliğini unutmadan, estetik eğitiminin bu türünün gerekçelendirmesinde özellikle estetik deneyimin için değerine işaret edebiliriz, ancak – daha önce de belirttiğim gibi – bu tür de daha soyut bir düzlemde toplumsal bir boyuta sahip olabilir.

Edebiyata ilişkin *yorum dayalı* anlayışta, sanat eserinin deneyimlenmesine yönelik bütününüyle içkin yaklaşım daha da genişletilmiştir. Bu anlayışa göre, yazınsal eserler karşısındaki görev, somut yazınsal eserle daha az ilgilidir ve aslında okuyucuda ortaya çıkan yorumlama süreciyle ilgilidir. Dahası, bu öğrenme süreci bütününüyle estetikle sınırlanmamıştır, insanlık durumunun bir bütün olarak yorumlama niteliği ile tanımlandığını düşünerek, bütün olarak 'insanlık durumu'yla ilgilenir.

Bu durumda da estetik eğitim özellikle okurda ortaya çıkan yorumlama sürecine yönelik olacaktır ve bunu sadece ve sadece estetik olanın sınırları içinde tutmak çok güçtür. Bu tür estetik eğitimin gerekçelendirmesi, estetik deneyimin 'insanlık durumu'nun yorumlamacı boyutuyla ilgisi üzerine özel bir vurgu yapacaktır. Varolan kültürün taklidi yerine artık onun sürdürülmesine yaratıcı ve eleştirel bir katkıda bulunmakla ilgileniyor olsak da, burada da aynen yansıtmacı edebiyat eğitimi anlayışında olduğu gibi, estetik eğitim yine daha hayata ilişkin bir derstir.

<sup>12</sup>bkz. Collinson 1973.



### **Estetik eğitimin gelişimi ve gerekçelendirilmesi**

Buraya kadar ileri sürdüğüm görüşleri kısaca özetlememe izin verin. Estetik eğitimin toplumsal bakış açısından yapılacak bir gerekçelendirilmesinin estetik eğitimin ne olduğuna yönelik belirli bir anlayış öngördüğünü ve bu anlayışın da sanata yönelik belirli bir anlayışta yattığını ileri sürdüm. En azından dört, esas itibarıyla ayrı anlayışın belirlenebileceğini göz önünde tutunca, bu dört farklı eğitim türü için en azından dört farklı gerekçelendirme zemini bulunmaktadır. Estetik eğitimi pratiği için bu durumun taşıdığı anlam nedir? İki olanak ortaya çıkıyor gibi görünmekte.

Herkes için geçerli bir gerekçelendirme sağlamak zannına tutunmak isteyenlerin, farklı sanat ve estetik anlayışlarından yalnızca birinin doğru olduğunu göstermeleri gerektiği düşünülebilir. Ancak benim görüşüme göre, yalnızca estetik tarihi sözü edilen anlayışlardan yalnızca bir tanesinin diğerlerini sırf tartışma yoluyla sahnedeki uzaklaştırmadığını bize öğrettiği için değil ama aynı zamanda farklı anlayışlardan her biri belirli estetik uygulamalar ya da yaşam türleri ile bağlantılı olduğu için, bu strateji başarısızlığa mahkûmdur.<sup>13</sup> Bir toplum ne kadar daha çok yaşama biçimi içerirse, gerekçelendirme için karşılıklı olarak daraltılamayacak zeminler de o kadar çok olur. Şu anlama gelir bu: çokbiçimli modern Batı toplumunda, her durumda herkes tarafından paylaşılacak tek bir normatif estetik çerçeveye inanmak (artık?) gerçekçi değildir.

Onaylanacak alternatif ise, istekli ya da isteksiz olarak da olsa kabul edilmiş estetik plüralizmdir. Bundan varılacak sonuç, belirli bir edebiyat eğitimi türü için herkes tarafından geçerli kabul edilecek bir gerekçelendirme elde edebileceğimiz zannından bütünüyle vazgeçmemiz gerektiğidir. Bu, uygulamada, her eğitimcinin kendi kişisel seçimi olarak ya kendisine en çekici gelen sanat anlayışını ve buna uygun olarak düzenlenmiş estetik eğitimi ya da daha demokratik olan eklettik yaklaşımı tercih edeceği anlamına gelir. Daha kaba dille söylersek, ikinci durumda yapılan tercih, büyük oranda çoğu kez birbiriyle çelişen farklı estetik anlayışların karman çorman biçimde kabaca birleştirilmesi anlamına gelir. Estetik eğitiminin kuram ve uygulamasındaki karışıklık<sup>14</sup> bugün pek çok eğitimcinin eklettik yaklaşımı tercih ettiğinin bir göstergesi olarak görünmektedir.

Bir bütün olarak ele alındığında, edebiyat eğitimindeki durum, yukarıda anahatları çizilen iki alternatiften hareketle, pek de umut verici gözükmemektedir. Tek bir eğitim biçiminin olanaklı olduğu fikrine tutunanlar gerçekçi değildir; plüralizmi kucaklayanlar ise tektarafılı olmak ya da karmaşa yaratmakla suçlanmaktadır. Hâlbuki ben bir üçüncü alternatifin mümkün olduğunu savunmak istiyorum. Bu alternatif, sözünü ettiğimiz bu dört anlayışın birbirinden gerçekten farklı olduğunu kabul etmek ancak bununla birlikte bunların arasında da açık biçimde bir gelişimsel ilişki bulunduğunu da belirtmektedir.

Bu alternatif, Amerikalı gelişim psikoloğu Michael Parsons tarafından yapılan empirik-hermönötik araştırmaya atıfta bulunularak kanıtlanabilir. Bir sanat eserine yönelik dört farklı anlayış yalnız tarihsel olarak değil, aynı zamanda –Parsons'ın araştırmasının ortaya koyduğu gibi – bireyin gelişiminde de belirli bir sırayla ortaya çıkmıştır. Kapsamlı araştırmasına dayanarak, Piaget ve Kohlberg'in gelişim psikolojisi yaklaşımının bir takipçisi olan Parsons,

<sup>13</sup>bkz. Wittgenstein 1958, a.o. 363.

<sup>14</sup>Redfern, 1986

bireyin estetik yargılarında bir dizi niteliksel olarak ayrılan safhanın ortaya çıktığını tanıtmıştır.<sup>15</sup> Parsons, araştırmasını özellikle görsel sanatlara ilişkin estetik yargılar konusunda yürütmüştür; ancak bence vardığı sonuçlar hiç kuşkusuz yazınsal (ve diğer) sanat eserlerine ilişkin yargının gelişimiyle de ilgilidir.

Parsons estetik yargıların gelişiminde beş safha tespit eder. Aşağı yukarı estetik-öncesi safha sayılabilecek ilki hariç, ikinci safhadan beşincisine kadarki safhalarda daha önce üzerinde durduğum dört anlayışı teşhis ederiz. Parsons'a göre, çağrışım safhasından sonra, görsel sanatlara yönelik estetik yargı sırasıyla, gerçekçilik, dışavurumculuk, üslûp-biçim ve özerklik (bu son safha Parsons tarafından "değişen tarihsel koşullarda değerlerin tetkiki" olarak tanımlanmıştır) tarafından nitelenip tanımlanır.<sup>16</sup>

Bu, estetik eğitimi ve dolayısıyla da edebiyat eğitimi için önemli çıkarımlar taşır, çünkü her bir ardıl estetik safha niteliksel olarak ayrı bir öğrenme düzeyi oluşturur. Her safha (ya da rasyonalite yapısı) öğrenilebileceklerin sınırlarını belirleyen bir olanaklılık koşulları sistemi olarak addedilebilir. Bu öğrenmenin içeriğini koşullandırır ve yasalaştırır. Eğer edebiyat eğitiminin yeterli olması isteniyorsa, öğrencinin estetik öğreniminin düzeyinin hesaba katılması gerekir.

71

Benim görüşüme göre, estetik eğitiminin kuram ve uygulamasındaki karışıklıkta ortaya çıkan en önemli öge, estetik deneyimin gelişimsel niteliğinin göz ardı edilmesidir. Eğer estetik deneyim anlayışlarından birisi bütün estetik eğitimi için mutlak ve yegâne çıkış noktası kılınırsa, o zaman bu durum, sözü edilen eğitim biçiminin dayandırıldığı safhada bulunmayan tüm kişilerin estetik deneyimini es geçen bir estetik eğitimi biçimine yol açacaktır. Parsons, yansıtmacı yargı safhasındaki çocukların (dördüncü safhanın tipik kavramı olan) üslûp konusunda estetik bir anlayış kazanmak için gösterdikleri çabayı anlatırken bunun çok şaşırtıcı bir örneğini verir. Gerçekten de, bu araştırmada çocuklar, geri bildirim dayanan yoğunlaştırılmış bir eğitim programı sonucunda, bir dizi ressamın resmini üslûp özelliklerine dayanarak seçebilmeyi öğrenmeyi başarmıştır. Ancak buradaki önemli nokta, kazanılan becerinin, bu çocukların o zaman sahip oldukları estetik deneyimle bütünüyle hiçbir bağlantısı olmayan entellektüel bir beceri (belirli bir *algısal farkındalık* biçimi) oluşudur. Son on yıllarda karakalem ve resim eğitimi tanımlayan 'figür yasağı', estetik eğitimi sahasında aynı yanlış anlayışın sürmekte olduğunu göstermektedir. Resim kâğıda ne kadar keyifle atılırsa atılsın ve çocukların 'soyut-dışavurumcu' eserleri (farklı bir estetik alanın anlayışıyla yargıda bulunan) sanat öğretmenlerinin gözünde ne kadar estetik olursa olsun, öğrenci için aslında bunun gerçek estetik deneyimle çok az ilgisi vardır. Farklı anlayışları bir bütün olarak birleştirmek için demokratik bir seçenek seçildiğinde de pek çok kez estetik eğitim yine hedefi tutturamamaktadır. Estetik eğitim ya da estetik öğretim, gelişimin farklı safhalarıyla ilgili kuramsal kalkış noktalarından oluşan eklektik (ve dolayısıyla çoğu kez tutarsız) bir yamalı bohçaya dayandırıldığında, öğrencilerden ya çok az şey ya da çok fazla şey talep edilmesi tehlikesi ortaya çıkmaktadır.

Sanat eserine yönelik farklı anlayışların gelişiminde görülen, şimdiye kadar açıklamaya çalıştığım tutarlık ve bundan yola çıkarak estetik eğitimin gelişiminde görülen tutarlık, her

<sup>15</sup>bkz. Parsons 1987 and 1988; De Mul 1986, 1997.

<sup>16</sup>Parsons 1987, 26.

ne kadar bir tür edebiyat öğretimini diğerine tercih etmek için eşgüdüm sağlayan kuramsal nedenler ve uygulama zemini bulunmamakla birlikte, her bir estetik eğitimi biçimini öğrencinin estetik gelişiminin belirli bir safhasıyla eşleştirmek için her türlü gerekçenin mevcut olduğunu belirterek sözlerimi tamamlamak istiyorum.

#### KAYNAKÇA

- ARISTOTELES *Poëtica*, Amsterdam., 1995
- COLLINSON, D. 'Aesthetic Education', in: G. Langford, D.J. O'Connor, *New Essays in the Philosophy of Education*, London & Boston, 1973, s. 197-215.
- DANTO, A. 'The Artworld', in: J. Margolis (ed.), *Philosophy Looks at the Arts*, Philadelphia, 1978, s. 132-144.
- GADAMER, H.G. *Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik, Gesammelte Werke, Band I en II*, Tübingen, 1986
- GUILFORD, J.P. *The Nature of Human Intelligence*. New York, 1967
- HAWKES, T. *Structuralism and Semiotics*, Los Angeles, 1977
- LANGER, S.K. *Feeling and Form: a Theory of Art developed from 'Philosophy in a new key'*. London, 1953
- LANGER, S. 'The Cultural Importance of the Arts', in: A. Smith (ed.), *Aesthetics and Problems of Education*, London, 1971
- LYOTARD, *La condition postmoderne - rapport sur le savoir*. Paris, 1979
- MOLLENHAUER, K. 'Ist ästhetische Bildung möglich?' In: *Zeitschrift für Pädagogik* Jg. 34, no. 4 (Juli), 1988
- MUL, J. de 'The development of aesthetic judgement. Analysis of a genetic -structuralist approach', in: *The Journal of Aesthetic Education*, vol. 22 (1988)
- MUL, Jos de "Aesthetic Development." In *Philosophy of Development. Reconstructing the Foundations of Human Development and Education*, edited by A.W. van Haften, M. Korthals and T. Wren, 135-52. Dordrecht/Boston/London: Kluwer Academic Publishers, 1997
- MUL, Jos de *Romantic Desire in (Post)Modern Art and Philosophy*. Albany, N.Y.: State University of New York Press, 1999.
- NORRIS, C. *Deconstruction. Theory and Practice*, London, 1982
- PARSONS, M.J., *How we understand Art. A cognitive developmental account of aesthetic experience*, Cambridge, 1987
- PARSONS, M.J. 'Oordelen over schilderijen', in: *Nederlands Tijdschrift voor Opvoeding, Vorming en Onderwijs*, nr. 3, jrg. 4, 142-161, 1988.
- PARSONS, M.J.(z.j.), 'Understanding Style', zal worden gepubliceerd in: *New Ideas in Psychology*.
- REDFERN, H.B. *Questions in Aesthetic Education*, London, 1986.
- SIMPSON, A. 'What is art education doing?' In: *The Journal of Art and Design Education*. Vol.6, nr. 3, 1987.
- SMITH, A. (der.) *Aesthetics and Problems of Education*, London, 1971.
- WITTGENSTEIN, L. *Philosophische Untersuchungen* (1953), Frankfurt a/M., 1975



**Baudrillard ve Žižek: Meta ve arzu olarak Gerçeğin çözü**

73

Altmışların sonlarında ortaya çıkan kimi düşünceler, meşhur 68 yılının öğrenci hareketlerine ve diğer yeni kuramsal, sanatsal ve siyasal akımlarına dâhil olmuş yazarlarından daha çabuk yaşlandılar.<sup>1</sup> Bunların arasında dönemin toplumsal eleştirisinin önde gelen kavramlarından olan üreticiliğe karşı tüketicilik de bulunmaktadır. Üreticilik ve erken kapitalizmin Protestan veya daha doğrusu Püriten ahlaki post modern tüketici ahlakı ile yer değiştirmişti. "Nesnelerin Dizgesi" (1968) ve "Tüketim Toplumu" (1970)<sup>2</sup> adlı metinlerde, Jean Baudrillard, bu görüngü hakkındaki düşünceleriyle sıradan "yabancılaşma" sızlanmasının çok ötesine gitti. Baudrillard, tüketimin artık mülkiyet ve maddi eşyaların kullanımı doğrultusunda yönlendirilmediği sonucuna varıyordu. "Bir Gösterge Politik Ekonomisi Eleştirisi İçin" (1972)<sup>3</sup> adlı metinde ise kullanım değeri ve değişim değerinin artık ikincil bir öneme sahip olduğunu öne sürerek bu düşünce çizgisini daha da geliştirdi. İfade edici semboller olarak tüketim nesnelерinin değeri yeni ve baskın bir nitelik kazanmıştır. Bu durum gerçeklik algımızın köklü bir biçimde değişmesine neden olmuştur. Gerçeklik algımız artık ne maddi nesnelер tarafından şekillendirilmekte ne de onları herhangi bir biçimde içermektedir. Neredeyse deneyimlediğimiz her şey metaların temel değer bileşeni olarak üretilen ve tüketilen semboller ve imgelerdir. Baudrillard'ın öykünlümlü toplum [simulated society] düşüncesinin kökeni bu tespittir: maddi "gerçek şeyler" ile değil fakat ekranlar ile çevrelenmiş bir biçimde, gerçeklik ve sahnelenmiş görünüş arasındaki farklılığın ortadan kalktığı bir aşırıgerçeklik [hyperreality] içerisinde yaşıyoruz. Simgeler, göstergeler ve sözcüklerden oluşan imgelem kesin ve gerçek yananamlarının zemininden uzaklaşır ve rakipler olarak her biri gerçeklik durumunu

<sup>1</sup>Bu metin Süleyman Atılım Yav ve Öykü Terzioğlu tarafından türkçeye çevrilmiştir.

<sup>2</sup>Jean Baudrillard, *Le Système des Objets*, Denoel-Gonthier, Paris 1968 -İngilizce çevirisi: Jean Baudrillard, *Selected Writings.*, 1.c., s. 10-28; *La Société de Consommation*, Gallimard, Paris 1972 -İngilizce çevirisi: Jean Baudrillard, *Selected Writings*, (Ed. Mark Poster), Standford University Pres, Standford 1988, s. 29-56, Türkçe çevirisi: Tüketim Toplumu, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1997

<sup>3</sup>Jean Baudrillard, *Pour une Critique de l'Economie Politique du Signe*, Gallimard, Paris 1972 -İngilizce çeviri: Jean Baudrillard, *Selected Writings.*, "For a Critique of the Political Economy of the Sign", 1.c., s. 57-97

temsil edebilen farklı koşut dünyalar yaratma ediminde hiçbir yerçekimi yasasının özgür oyunlarını önleyemediği boşlukta özgürce uçmaya başlar. Sonuç olarak, gerçekliğin yasaları değil fakat estetik yargının kuralları neyin gerçek ve doğru olduğuna dair kararlarımızı yönetir. Bu görüş, sahip olduğu farklı Lacancı gerçeklik kavramına rağmen, Slavoj Žižek'in "Gerçeğin Çölüne Hoş Geldiniz"<sup>4</sup> başlığı ile yayınlanan 11 Eylül hakkındaki yorumunda mevcuttur. Žižek'in yorumu Hollywood filmlerinin ve gerçek bir olayın karışımıdır. Jim Carey'nin en son Amerikan paranoyak fantezisini -içinde yaşadığı tüketici cennetinin sahte olduğunu- ortaya çıkartarak kendi gerçekliğinin devasa bir film seti olduğunu keşfettiği "Truman Şov"unun (1998) bu filmlerin ilk örneği olduğu söylenebilir. Bir diğer örnek ise, benzer bir durumun yanı sıra ("deneyimlediğimiz maddi gerçekliğin ve çevremizde gördüğümüz her şeyin edimsiz olduğu, kendisine eklemlediğimiz devasa bir bilgisayar tarafından üretildiği ve koordine edildiği fikri"<sup>5</sup>) -küresel bir savaştan sonra Chicago'dan geriye kalan- "gerçek gerçekliği" ortaya çıkaran "Matrix" (1999) filmidir. Bu gerçeklik, sahnelenen sahteliğin sınırını aşarak, keşfedildiğinde direniş lideri şöyle söyler: "gerçeğin çölüne hoş geldiniz!"

74

Eğer bunları gerçekliğin altüst olmuş koordinatlarına koyarsak ve dönemin Hollywood felaket filmleri ile birlikte sahnelersek 11 Eylül ile ilgili olarak şu sonuca varırız: "Amerika hayal ettiği şeye ulaştı ve bu büyük bir sürprizdi"<sup>6</sup>. 11 Eylülde New York'ta ortaya çıkan şey açık bir biçimde ABD'nin ve Batı Avrupa'nın güvenli ve halinden memnun refahını ziyaret eden Üçüncü Dünyalı gerçeklik çölüyü. Žižek kendisinin Hegelci dönüş kavramına bir giriş yapıyor: saf bir biçimde kötü olan Dışarıda kendi özümüzün damıtılmış biçimini fark etmeliyiz. Burada Žižek henüz Jean Baudrillard'dan oldukça uzaktadır çünkü bu Hegelci ders tipik bir Aydınlanmacı uyarıcıdır. Diğer taraftan, hala, Baudrillard'ın ilk dönem yazılarında tüketim cenneti olarak tanımlanan alanın içerisinde olduğu için "bu bombalama eylemlerinin edimsel etkileri gerçek olmaktan daha çok simgeseldir"<sup>7</sup>. Bombalamalardan sonra, "olayların nasıl simgeleştirileceği, simgesel verimliliklerinin ne olacağı ve bir kanıtlama edimi için hangi edimleri kışkırtacakları"<sup>8</sup> gibi konular hala sorgulamaya açıkken, belirli bir süre sarsıcı olay ve onun simgesel etkisi arasında kaldık. Amerika için iki olasılık vardır: "Bu tür şeyler BURADA olmaz!" düşüncesini ifade eden sahnelenmiş bir cennet içinde yaşamaya devam etmeliyiz inancı ile uyum içinde bir sonuca varmak veya "Bu tür şeyler HİÇBİR YERDE olmamalı!" sonucuna vararak Gerçeğin çölünü açığa çıkarmak.<sup>9</sup>

Olaydan yedi ay sonra, terörizme karşı bir savaş sürerken, hala hangi cevabın verileceğini tartışabiliriz. Sloven ulusal kanalında yayınlanan bir röportajında, Slavoj Žižek cevabı Hollywood sinemasının bir sonraki dalgasında aramamız gerektiğini söylemişti. Jean Baudrillard, Körfez Savaşı vakasında olduğu gibi, "gerçeklik"e artık yer olmadığı hakkındaki ısrarı nedeniyle eleştirilirken, Slavoj Žižek yorumlarının film ve yaşam arasında ayırım

<sup>4</sup>"Welcome to the Desert of the Real!" [http://www.mii.kurume-u-ac.jp/~leuers/zizek\\_sunucusundan\\_erisilebilir](http://www.mii.kurume-u-ac.jp/~leuers/zizek_sunucusundan_erisilebilir).

<sup>5</sup>a.g.e.

<sup>6</sup>a.g.e.

<sup>7</sup>a.g.e.

<sup>8</sup>a.g.e.

<sup>9</sup>a.g.e.



yapamayacağımız bir dünya sayıklamasına vardığı gerekçesiyle yeriliyordu. Bu tarz bir eleştiri ise her zaman asıl mevzuyu gözden geçirir.

Žižek'in konumunu yorumlayarak, yapay sahtelik ve Gerçek kendilerine özgü yerlerini karşılıklı olarak değiştirdiler ve birbirleri arasında sınırların ayırt edilemediği bir durum ürettiler çünkü Gerçek çok korkunç ve sarsıcıydı. Fakat paranoyak hayaller aynı zamanda diğer bileşeni de ortaya çıkardı: bazı durumlarda barış ve uzlaşma hiçbir zaman olanaklı değildir ve sahnelenmiş, sürdürülebilir ve yapay yarı-gerçekliğe rağmen onun konumu hakkında sürekli bir şüphecilik ve muhtemelen korkunç bir çöl olan "gerçek Gerçeği" keşfetmek için sürekli bir güdü vardır. Hala, rahat ve yapay "küre"mizin üstesinden gelmek isteriz. Bu bir diğer Aydınlanmacı temastır: sahtelik ile tatmin edilemediğimizden, ne pahasına olursa olsun gerçek Gerçek ile karşılaşmaya hazırızdır. Baudrillard ile birlikte, bizi gerçeğin dolaysız deneyiminden alı koyan metalaşmış estetiğin bir sonucu olarak öykünülmüş topluma sahip olduk. Žižek ile birlikte ise tüm bu meta eleştirilerinin bir diğer "Entäusserung" ve "Verdinglichung" olduğunu saptadık. Marx bu tarz toplumsal ilişkileri iş bölümü ve artı değer kökenli üretim kavramı ile ilişkileri içerisinde tanımladı. Žižek bu durumun aynı anda hem korkunç hem de ilgi çekici olan Lacancı "Gerçek şey"e ait olduğunu gösterdi. Kant'ın mükemmele doğru sonu olmayan insanlık ilerlemesinin olanağını kurduğu ve Marx'ın işçi sınıfı devriminin olanağını kurduğu yerde, Baudrillard ve Žižek bireysel ve kolektif bir terapi çerçevesine dikkat çekerler. Terapi her zaman kendi yönünü kendisi seçebilir. Žižek'in bilinen şakası yatağının altında kendisini parçalamak için bekleyen bir timsah olan bir adam hakkındadır: adam, terapistinin kendisini yatağının altında bir timsahın gizlenemeyeceğine ikna etmeye çalışan birkaç başarısız girişiminden sonra yatağında ölü olarak bulunur. Fakat bu fikre alışabilir ve "tamam, madem yatağın altında bir timsah var öyleyse gidip bir tüfek alalım" diyebilirdi. Eğer bir timsah yoksa bile bunun ne sakıncası var!

1960'ların o eski günlerinde, terapi ideolojik bir yönlendirme olarak tanımlandırılıyor fakat, her zaman, kapitalist sistem ve aktörlerinin bir entrikası veya komplosu olarak düşünülüyordu. Jean Baudrillard ile yaklaşık olarak aynı zamanlarda aynı konudan bahseden Wolfgang Fritz Haug "Meta Estetiğinin Eleştirisi" (1971) adlı metninde meta fetişizmini basitçe bir yönlendirme veya bir kapitalist komplo olarak açıklayamayacağımız sonucuna varıyor ve yönlendirme eleştirisi meta fetişizmi ve tüketim toplumu gibi yönlendirmeyi yapan nedenlerin araştırılmasına yönelmek zorundadır diyordu. Bu tarz bir yaklaşımın ilk adımı yönlendirmenin kitlelerin gerçek ilgisinin dili olduğunu kabul etmek olurdu. Aldatıldık çünkü aldatılmayı kendimiz istedik.<sup>10</sup> Aldatma, öyleyse, yalnızca bir aldatma değil, yaşamak istediğimiz dünyanın imgesidir ve bu tarz bir dünya bize meta estetiğinin görünüşünde gösterilemez. Pazarda gerçekleşmeye ihtiyaç duyan üretim açısından yaklaşılan meta estetiği, tüm eşyaların metalaştırıldığı ve onların ara-

<sup>10</sup>Wolfgang Fritz Haug, *Kritik des Warenästhetik*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1977 (7<sup>th</sup> Edition; 1<sup>st</sup> Edition -1971); "Kritik der Manipulation mußte dieser Einsicht zufolge heißen, die Bedingung für die Wirkungsmöglichkeit der Manipulation zu erforschen – schon um etwas dagegen tun zu können. Wirken aber Konnte Manipulation nur dann, wenn sie 'irgendwie' bei den 'objektiven' Interessen der Manipulierten einhakt. 'Die Massen,' postuliooerte icj, 'werden manipuliert in Verfolgung ihres Interesses. Manipulative Phänomene sprechen daher immer noch die Sprache wirklicher Interessen, wenn auch gleichsam als Fremdsprache der bis zur Unkenntlichkeit verzerrten und entfremdeten Interessen." (a.e., s. 7-8)



sında bir ayırım yapmak için en çok estetik imge ve yüzeylerine başvurulduğu rekabetçi bir ekonomide tüketicileri yakalamak için bir yemdir. Tüketim açısından yaklaşılana meta estetiği ise arzumuzun dünyasında yaşama istahımız için ihtiyaç duyulan bir eşya, satın alınan ürünün zorunlu "gerçek" kullanımının artı değeridir.

Metanın bu boyutunu meta estetiği olarak adlandırmak ve bu tarz bir kullanımını da estetik kullanım olarak görmek doğrudur. Estetik işlev sanat eserinin geçerli işleviydi fakat tüm diğer söylemlerde de her zaman mevcut olmuştur. Bugün bu işlevinin artık çağdaş sanatta hala baskın olduğunu söyleyemeyiz fakat metaların tüketicilerini ayarttığı süreç içerisinde hala hüküm sürmektedir. Bu iki süreç birbirine bağlıdır. Bir taraftan sanat eserlerinin üretimi özel ve diğer tüm üretimlerden farklı bir şey olarak kalmaya çalışır (bu on dokuzuncu yüzyılda elde ettiği bir konumdur) ve böyle olabilmek için estetiğin hâkimiyetini bırakmak zorundadır. Diğer taraftan sanat eserleri, her yere yayılmış ve sanatsal mevcudiyetlerini susturan bir biçimde tüketime çağırana estetik çekicilikleri ile bir tür meta haline gelir. Günümüzde hüküm süren estetik, meta estetiğiyle, gerçek sanatın estetik işlevinin geçmişte kalan bir şey olduğunu söylemek kültürel kötümserlik için bir neden olabirdi. Fakat meta estetiğine teslim olmaktan daha önemli olan şey geç kapitalizmde meta fetişizminin en önemli etkeni olarak bile estetik işlevin her zaman her iki yönde de işlediğini anlamaktır. Meta estetiği dikkatimizi "gerçek"ten "imgelenmiş", "ereksel" ve "kurgusal" olana doğru çevirir. Fakat aynı zamanda Gerçeğin korkunç çölünü de açığa çıkarabilir. Arzumuz refah içerisinde oluşumuzun aldatici imgelerini ve korkunç Öteki veya Gerçek ile kahramanca bir karşılaşmayı şiddetle istediğinde estetik işlevin kullanımı, incitici deneyimlerin olduğu kadar edilgenleştirici deneyimlerin de motorudur. Bu zaten aynı arzunun iki farklı yanıdır.

76

Bir konfor kadar bir silah da olan terapi olarak sanattan bahsederek çağdaş Balkan savaşlarını, özellikle de Bosna'da yaşananı, yeniden sunan yeni savaş filmi *türünün* konumunu incelemek istiyorum. Bu filmlerde kameranın konumu bilen kişinin konumudur. Başka bir deyişle, kamera yoluyla olmuş olan kişinin, birisinin nereye gittiğine ve ne dâhil edildiğine -aynı anda hem kurban hem de suçlu olan bir kişi için korkunç bir hakikat ve iyileştirici bir ağrı kesici olma işlevine sahip olan- olayların temsil edici aynası ile karşılaşana kadar izin veremeyen kişinin konumudur. Tüm diğer övgü ve ödüllere sonra anlaşılmasın bir biçimde şaşırtıcı bir sonuç olan<sup>11</sup> En İyi Yabancı Film Ödülünü aldıktan sonra Danis Tanović'in uluslararası bir yapımcılar grubu tarafından finanse edilerek Slovenya'da çekilen "Tarafsız Bölge"<sup>12</sup> adlı filmi bu tür bir incelemenin merkezinde olacaktır. Fakat bunu yapmadan önce eski ve yeni savaşların kapsamlarına değinmek zorundayız.

<sup>11</sup>Şaşırtıcı çünkü başlarına gelen şeyin hiçbir biçimde hoş olmadığına inanan Danis Tanović'in yurttaşları tarafından umulmamıştı ve şaşırtıcı çünkü ödülü kazanması beklenen Amelia ile karşılaştırıldığında ABD'de yeteri kadar para kazandırmadı (Tanović'in filmi dağıtana United Artists'ı sadece 800,000\$ kazandı bu rakam Amerikan tarihinde bir Fransız filmin elde ettiği en yüksek hasılat olan 134 milyon dolar ile karşılaştırılınca gerçekten çok önemsiz görünüyor.)

<sup>12</sup>Danis Tanović'in Oskar ödüllü filmi "No Man's Land" Türkiye'de *Tarafsız Bölge* ismi ile 2002 yılında gösterime girmişti. [çev.]

### Van Creveld ve Mary Kaldor: savaşın dönüşümü

şimdilerde modernliğin savaşı olarak anılan ve Carl von Clausewitz ismi ile ilişkilendirilen bir etiket olan "eski savaş"ın "yeni savaş"a dönüşümü geçtiğimiz on veya on beş yıl içerisinde ilan edildi.

Martin van Creveld'in "The Transformation of War" [Savaşın Dönüşümü] (1991) adlı kitabının mesajı şudur: "Ticari bloklar arasındaki barışçıl ekonomik rekabet dönemine değil fakat etnik ve dinsel gruplar arasındaki savaş dönemine giriyoruz... Bugün henüz 'Batı'da ve 'Doğu'da belli başlı gelişmiş toplumlar tarafından savaş düzenine sokulan askeri kuvvet hâlihazırdaki görev ile oldukça az ilgilidir. Bir başka deyişle, bu görev maddi bir şey olmaktan çok bir yanılsamadır. Söz konusu toplumlar düşünce ve eylemleri açısından değişen yeni gerçekliklere hızlı bir biçimde uyum sağlamaya istekli olmadıkları sürece örgütlenmiş şiddeti daha fazla kullanmaya muktedir olamayacakları bir noktaya muhtemelen varacaklardır. Bir kez böyle bir durum meydana gelirse uyumlu politik varlıklar olarak bu toplumların süregelen yaşamları kuşku altında kalacaktır."<sup>13</sup> Kısacası, Clausewitzci kuramın modası geçmiştir çünkü artık ulus devletlerin tarafında bir şiddet tekeli yoktur. Gerçekleşen şey küresel neoliberalizm ile birlikte serbest pazarın ve çok partili demokrasinin bir zaferi olarak "tarihin sonu" değildir. Etnik ve kökten dinci gruplar yeni savaşın tüm olanaklı araçlarını kullanarak yönetimi ele geçiriyorlar. Van Creveld, dünya bütünüyle kontrol dışına çıkmadan önce, şiddetin bu tarz bir yeniden dağılımına ve özelleştirmesine karşı koyacak büyük güçlere sesleniyor: küresel olarak tehlikeli olaylar dizisine bir son vermek için, Clausewitz'in düşüncelerinden ve onları sekillendiren tarihsel koşullardan oldukça farklı olan, bu yeni tarihsel koşulları ve savaşın tüm nedenlerini anlamak zorundayız. Mevcut tarihsel koşulları oluşturan şeyler etnik ve dini patlamaların hoşgörüsüzlüğü, kökten dinciliği ve şiddetiyken savaş, en çeşitli tarihsel ve kültürel durumlarda, uyuşmazlık-çözümünün [conflict-resolution] daimi bir yöntemidir. Van Creveld "savaşın biyolojik olarak din, bilim, üretici çalışma veya sanattan daha çok önbelirlenmiş olduğunu tartışmaz. Bununla birlikte, savaşın sık sık bir araç olmaktan daha çok bir amaç -yerine başka hiçbir şeyin geçirilemeyeceği oldukça çekici bir etkinlik- olarak düşünölmüş olmasını tartışır. Diğer etkinliklerin savaşın yerini almak için yeterli olmamalarının nedeni kesinlikle onların 'uygar' olmalarıdır. Bir başka deyişle, yapay kurallarla sınırlandırılmış olmalarıdır."<sup>14</sup> şiddet üzerindeki ulus devlet kontrolünün devri bitmiştir, savaşmak ve yok etmek için duyulan iştiyak ve arzu dayatılmış yapay kurallara üstün gelmiştir. Bu, bizi 1648 Westphalia Barışı öncesindeki savaş durumuna geri getirir. "Yaşamsal savaş işlevi yeni türde örgütler tarafından yerine getirildiği için kuşkusuz bu örgütler yeni mitler ilan edecek ve kendi amaçlarını tamamen farklı yollarla tanımlayacaktır. Silahlı çatışmanın yeni biçimleri çoğalacağı ve yayılacağı için kamusal ve özel, hükümet ve halk, askeri ve sivil arasındaki çizginin 1648 öncesindeki kadar belirsiz olmasına neden olacaktır. Bu nedenle konun kapsamı bizim her ikisi de devlet ile yakından ilgili olan mevcut politika ve ilgi kavramlarımızın yeni koşullara daha iyi uyum sağlayan başka kavramlarla değiştirilmesine kadar varabilir."<sup>15</sup> Bu durumun ilk kurbanı Clausewitz'in savaşı ussal bir biçimde açıklama girişimidir: "Bir başka deyişle, gelecek toplumların ne için savaşacağı sorusu hemen hemen alakasız bir sorudur. Savaşın ne

<sup>13</sup>Martin van Creveld, *The Transformation of War*, The Free Press, New York ve Toronto, 1991, s. ix.

<sup>14</sup>a.g.e., 218

<sup>15</sup>a.g.e., 226



yalnızca amaca yönelik bir araç olduğu ne de insanların bu veya şu amaca ulaşmak için zorunlu bir biçimde savaştığı basitçe doğru değildir. Gerçekte, bunun tersi geçerlidir: insanlar savaşabilmek için sık sık farklı amaçları benimserler. Pratik amaçları elde etmek için bir araç olarak savaşın yararlılığı oldukça sorgulanabilirken, onun eğlendirme, ilham verme ve büyüleme kabiliyetinden hiçbir zaman kuşkulanılmamıştır. Savaş açıkça yaşamdır.”<sup>16</sup>

1991’de Martin van Creveld tarafından “geleceğin savaşları” olarak adlandırılan yeni savaşları anlamak için temel çizgiler şunlardır:

1. Şiddetin kullanımı üzerindeki ulus devlet kontrolü ve tekeli modernliğin kural-ları yoluyla sınırsızca savaşmayı durdururken, savaşlar artık yeni (post-modern?) türde bir kontrole ihtiyaç duyacak bir biçimde kökten dinci etnik ve dinsel gruplar tarafından yapılacaktır.
2. Amaca yönelik bir araç olarak ussal savaş kavramı bitmiştir, savaşlar için ye-gâne neden tutkudur yani biz bir politika sürekliliği gereği savaşın risklerini ve faydalarını hesap eden özneler olarak bireylerin liberal vizyonları tarafından ha-rekete geçirilen ussal hayvanlar değildir. Bizler eğlenmek için şiddetli çatışmalar arzulayan varlıklarızdır.
3. Yeni savaşın imgesi post-modern ve sanayi sonrası yüksek teknoloji “temiz savaş” olmayacaktır. Yeni savaş kanlı ve korkunç olacak ve “ilkel kabilelerin mü-cadeleleriyle geniş ölçekli konvansiyonel savaşlar ile olduğundan daha çok ortak noktaya sahip olacaktır.”<sup>17</sup>

78

1991’de, Balkan savaşlarından ve 1990’ların diğer çatışmalarından önce, ifade edilen bu açıklama kâhince görülebilir fakat açıkça İsrail-Filistin çatışmasının deneyimlerinden çıkartılmıştır. Van Creveld’in modern ve ilkel veya kabileye özgü olan arasındaki ayırımı ısrarcı olması gibi kimi önyargıları kolaylıkla anlaşılabilir ve eleştirilebilir fakat yeni bir türde savaşın imgesi ve çözümlemesi olarak görüşleri yine de doğrudur. Şiddetin evren-sel kullanımını önlemek için ulus devletin gücünün artık yeterli olmadığına dair öngörüsü herkes tarafından tekrar edilen bir ifade olmuştur. Hala daha insancıl ve aydınlanmacı düşünceler tarafından karşılanıyor olsa da zulümde, şiddette ve terörde sınırlanmamış bir eğlence ve ilham gören kötümser insan arzusu kavramı ise şimdi ilk kez yazıldığı zamandan yani tüm diğer “düşük yoğunluklu” uyuşmazlıklara barışçıl bir biçimde son verme vizyonun hâkim olduğu Soğuk Savaşın zafer ile neticelenen son zamanlarında olduğundan çok daha tanıdık. Kendilerini komşularının, arkadaşlarının ve akrabalarının neden olduğu sınırsız ve korkunç şiddetin bu yeni durumu içerisinde bulan insanlar için bu amansız, ilkel insani kötülük görüşü kendisini durduracak ve kontrol edecek hiçbir kuvvet olmaksızın bir kez daha patlak veriyor.

Son birkaç yıl içerisinde, Mary Kaldor esasen Bosna-Hersek’teki<sup>18</sup> savaş vakası üzerine inşa edilmiş olan bir yeni savaşlar kuramı öne sürdü. Van Creveld’in tersine Kaldor, bu tür

<sup>16</sup>a.g.e., s. 226

<sup>17</sup>a.g.e., s 212

<sup>18</sup>*New Wars* (Yeni Savaşlar). Ed. Mary Kaldor ve Baker Vashee. Pinter. Londra 1997; *The End of Military Fordism* (Askeri Fordizmin Sonu). Ed. Mary Kaldor, Ulrich Albrecht ve Geneviève Schméder. Pinter. Londra 1998; Mary Kaldor. *New and Old Wars* (Yeni ve Eski Savaşlar). Polity. Cambridge 1999; internette de Kaldor’un eserleri ve fikirleri hakkında çok sayıda materyal bulunmaktadır. 1999 basımlı kitabının üçüncü bölümü Bosna-Hersek savaşı hakkında bir vaka incelemesidir.



savaşların etnik veya dinsel uyuşmazlıklar tarafından neden olunan iç savaşlar olduğu tespitini reddetmektedir. Bunlar devlet erkini ve -genellikle herhangi bir ülkenin hükümeti tarafından finanse edilen paramiliter gruplar, öz-savunma birimleri, paralı askerler, yağmacı gruplar ve doğal olarak uluslararası güçler gibi- az çok özel olan diğer kuvvetleri içeren politik uyuşmazlıklardır. Bu politik uyuşmazlıklar aslında politik elitlerin güçlerini yeniden üretmelerine yarayan bir araç olan "kimlik politikası"dır. Bu araç, Ötekilerin mevcudiyetinin tüm kültürel izlerini yok etmek ve üzerinde yaşanamaz alanlar üretmek yoluyla, sistematik olarak adam öldürmeyi, etnik temizlik olarak da bilinen Ötekilerin kuvvet yoluyla kovulmasını, kadınlara şiddet uygulanmasını ve kendisinden olmayan herkesi korkutan veya onları birer savaşçıya dönüştüren diğer yöntemleri içerir. Yirminci yüzyılda yapılmış olanlar da dâhil tüm eski savaşlarda kurbanların %80'i asker veya hiç değilse silahlı ve örgütlü insanlardı. Yeni savaşlarda ise kurbanların %80'i sivillerdirdir. Şiddetin bu biçimlerinin ekonomisi bir yandan tüm sıradan kaynakları yok etmekte diğer yandan ise uyuşturucu, silah ve petrol kaçakçılığı gibi siyah ve gri bölgelere, diaspora tarafından toplanan paraya, yabancı ülkelerin yardımına ve uluslararası insani yardıma muhtaç kalmaktadır. Bunun yanı sıra, şiddetin yeni biçimleri ile küresel ekonominin yeni biçimleri arasında bazı ortak noktalar bulunmaktadır. Her ikisinin de sonucu üretimin ve refahın yeni alanları değil tersine dünya ekonomisinin ve küresel toplumun yeni "kötü mahalleleri"dir. Örgütlü devlet erkini erozyonu tüm modern "ikilikleri" belirsizleştirmeyi içerir. Şöyle ki kamu ve özel, askeri ve sivil, içsel ve dışsal, savaş ve barış arasındaki ayrımlar arı ihlal bölgeleri içerisinde aşınır. Askeri anlamda konuşulacak olursa özellikle de sonucuna tayin edici bir çatışma ile ulaşılmaması gereken, devletin, ordunun ve insanların seferber edildiği Clausewitzci savaş kavramı ile karşılaştırıldığında bu savaşlarda hiçbir kurban bulunmamaktadır. Savaş artık politik bir amaca yönelik bir araç olmadığı için yeni savaşlarda tayin edici bir zafer yoktur ve bu ayrım temeldir. Savaş kendinde bir politik amaçtır ve belirli türdeki bireysel bir arzunun nedeni olarak değil kendi kendisinin uğrunda verilir. Bu savaşlar yapılır çünkü küresel ekonomi ve diğer küresel ölçekli güçler hiçbir kural tanımadığı için ulus devlet özellikle de dünyanın kimi bölgelerinde gittikçe zayıflamaktadır. Bununla birlikte, savaşları durduracak bir güç dengesi veya en azından çatışmaları "düşük yoğunluklu uyuşmazlıklara" dönüştürecek yeterli ilgi ve güç bulunmamaktadır.

1968 hareketlerinin ve eleştirisinin toplumsal fikirleri, politik kuruluşların ve kapitalist ekonominin günahsız yabancılaşmış kurbanlarını üretmek tüketici toplumların dünyasını yeterli olmaya zorlayan güç olarak hileli yönlendirme ve ideoloji boyutunu vurguluyordu. Martin van Creveld yönlendirme ve ideolojinin kendilerinde hesaba katılması gereken kimi şeyler bulunduğu için işlediğine ve bir savaş durumunda ise bunun sivil toplum tarafından konulmuş kurallara ve Ötekilere karşı -sadece eğlence için- savaşma arzusu olduğuna dair yaygın kanıyı ifade etti. Savaşın tüm nedenleri güdümlenici yapılarıdır ve bunlar yalnızca masum insanları aldatmak için kullanılan yabancılaşmış güç yapılarının uğruna yapılmamıştır. Bunlar kendi kendini kandırmak için oluşturulmuştur. Şöyle ki şiddete katılmak ve ondan zevk almak her bir bireysel vakada yüzeysel bir özür yoluyla örtbas edilebilmektedir. Tüketici ve ideoloji eleştirisi için her birimiz yalnızca masum kurbanlarızdır. Temel arzular açısından ise hepimiz sorumluyuzdur. Tayin edici bir savaşta gerçekleştirilen kahramanca bir sonucun olanaksızlığının kendilerine eşlik ettiği bu savaşlarda, herhangi bir sivilin bir eylemci veya kurban olması veya genellikle her

ikisini birden aynı anda olması gerçeği ile birlikte ortaya çıkan masumiyet ve suçluluk arasındaki karşılıklı etkileşim bir tür terapiye gereksinim duyulan bir durumdur. Bu tarz savaşlar politik uyumsuzlukları askeri araçlar ile çözmez. Her tür uyumsuzluğu çözümleri olmaksızın yaratırlar. Savaşın bitmeyen hikâyesi, Gerçeğin çöllerine sık sık uğrayarak ölüm ve yıkımdan başka hiçbir sonucu olmayan tüm kötülöklere anlam ve neden vermek için ve eğer sürdürülebilir toplumun dostane koşulları altında değilse bile normal koşullar altında böyle bir düşmanlığın ve kötülüğün bu kadar uzun süre nasıl ve neden gizlenmiş olabildiğini açıklamak için yeni hikâyeler talep eder.<sup>19</sup> "Adil" ve "adil olmayan" arasındaki eski ayrım şimdi "temiz" ve "kirli" savaşlar arasındaki ayrıma dönüşmüştür. Mary Kaldor "temiz" ve "kirli" savaşları özellikle siviller için harap edici ve acımasız olan aynı sürecin iki farklı yanı olarak görüp bunu durdurmak için yeni bir kozmopolitizm önerirken Martin van Cleverd'in şiddet üzerinde herhangi bir türde ulus-devlet-sonrası kontrolün uygulanması için çok geç kalınmadan önce dünyanın büyük güçlerini "kirli" savaş yerine "temiz" savaşa girmeye çağırdığı görülüyor. 11 Eylül'e dair bir yorumunda Kaldor şunları söylüyor: "Dünya tehlikeli bir yerdir. Umut edebileceğimiz en iyi şey yıkımdan yeni bir anlayışın doğmasıdır. Dünya Ticaret Merkezinin yok edilmesi işbirliği içerisindeki bir küresel alternatifi ortaya çıkarmayı amaçlayan yeni bir politik proje için katalizör olacaktır."<sup>20</sup> Bu, Žižek'in konumuna oldukça benzemektedir. Fakat bunu uygulanabilir bir olanak olarak yeniden sunmak için her hangi bir tür sanatsal beceri bulunmakta mıdır?

#### **Komfor ve Silah: yeni savaşlarda sanat**

Sanatçılar kendi yer aldıkları sanatı savunur ve düşmanlarına saldırırlar. Bu durum özellikle modern dünya düzeninin tüm yeni gelenlerinde ortak olan milliyetçi sanat için geçerlidir. Burada sorulan sorunun ötesinde doğal olarak ilginç olan şey bu tarz bir sanatın gücüdür. Şöyle ki sanat kavgacı duyguları artırmak için suçlayabilir veya yaraları sarmak ya da tutkuları pasifleştirmek için şükretmeyi sağlayabilir. Birinci Dünya Savaşında Romain Rolland gibi istisnalar dışında entelektüeller ve sanatçılar Ötekilere karşı savaşı destekliyordu. Daha sonra, kamunun düşünceleri yatıştığı için ve tehlikeli gerçekliğin farkına vardıkları için tavırları az çok değişti. Fakat etkileri çok fazla değildi ve başarılı Nazi marşının sorumlusu olmakla suçlanan Alman İzlenimciliğinin tersine savaşın ateşini parlatmaya veya yaymaya yetecek kadar güçlü değillerdi. Totaliter rejimlerle birlikte ve İkinci Dünya Savaşı sırasında sanat ve kültür savaşın hedefleri arasındaydı. Yahudi sanatı, Alman olmayan sanat, Sosyalist olmayan sanat, *Entatete Kunst*, Amerikan olmayan

<sup>19</sup>Pek çok kültür ve tarihsel dönem üzerinde savaşın sürmesini inceleyen Barbara Ehrenreich tarafından geliştirilen fikir oldukça ilginçtir. Ehrenreich savaşın kaynağını ne türümüzün erkeklerine özgü biyolojik olarak köklenmiş ve kültürel olarak gelişmiş "öldürme içgüdü"nde ne de bizim Paleolitik avlanma geleneğimizde bulur. Ona göre savaşın kaynağı ilk insanların kendileri için korkunç bir deneyim olan daha güçlü et oburlar tarafından avlanmalarını kan ayinlerinde yeniden canlandırmalarına dayanır. Zaman içerisinde şiddetin ve savaşın bu kaynağı en sonunda bugün milliyetçilik olarak bildiğimiz kitlesel dinin merkezi ayini haline gelir. Ehrenreich'in çözümlemesi ilginçtir çünkü toplumsal dayanakları olan cinsiyet ayrımlarının post-modern feminist ilkeleri ile savaşın ve toplumsal olarak örgütlenmiş ve kabul edilmiş şiddetin kaynağına dair tarih öncesinin araştırılmasını yan yana koyar. Post-modern yapışökümün ve tarih öncesine dair yeni bilimsel bir araştırmanın böylesi bir birleşimi aradığı şeyi bulur. Böylelikle, Martin van Cleverd'in yukarıda alıntılanan kitabından bolca yararlanılarak Aydınlanmanın kurtulmayı planladığı türden bir açıklama kesinlikle gösterilir (Barbara Ehrenreich. *Blood Rites. Origins and History of War* [Kan Ayinleri. Savaşın Kökenleri ve Tarihi]. Metropolitan Books. New York 1997).

<sup>20</sup>Marx Kaldor. "Understanding the Message of Tuesday's Events." (Salı Olaylarının Mesajını Anlamak) [www.open.democracy.net](http://www.open.democracy.net)



sanat, tüm bunlar yok edilmesi gereken yabancı tehlikeler arasındaydı. Sanata büyük bir politik güç atfetmek totaliter bir yaklaşımın tipik özelliğidir çünkü politik meta bir kitle ürünü olarak dağıtıldığından kendi başarısı için tek boyutlu sanat görüşü zorunludur. Sanat bu tek boyutlu imgeyi tüketicilerine dağıtabilecek veya estetik stratejileri ve taktikleri ile tek boyutluluğu yok edebilecek bir materyal olarak büyük bir kullanım değerine sahip olabilir. Örneğin Slovenya'da 1941-1945 süreci boyunca Alman, İtalyan ve Macar işgaline karşı verilen partizan savaşlarında şiir, sahne oyunu ve radyo etkinlikleri biçimleri altında sanat güçlü bir silahtı.<sup>21</sup> Bu tür bir sanat özellikle diğer yollar tehlikeli ve ulaşılamaz olduğunda propaganda ve karşı propaganda yapmak açısından bir silahtı ve pek yakında Slovenya'nın kurtulmuş ve onurlu toplumunun özgür ve adil imgelerinin ortaya çıkartan teselli verici bir şeydi. Düşman kendisine karşı koymak açısından yenilmez ve çok güçlü olarak görüldüğünde sanat bir cesaret kaynağıydı. Ulus devletler arasındaki Clausewitzci savaş yalnızca davullara ve trampetlere ihtiyaç duyar fakat geniş kitlelerin dahil olduğu 20. yüzyıl savaşları sanatı bir silah ve konfor olarak sundu. İkinci Dünya Savaşından sonra acı anıları konu edinen tüm diğer sanatları belirtmeye ve terörden, ölümden yeni umutlar kurmaya ihtiyaç bile duymaksızın savaş edebiyatı bir tür haline geldi. Bu tür bir sanatın en az iki toplumsal işlevi bulunmaktaydı: karanlık güçlere karşı kazanılan zaferin adil olduğunu vurgulamak ve insanlık için bir kurtuluş yolu göstermek. Böylelikle, savaş sonrası düzen Perdenin her iki tarafında da meşrulaştırıldı. Savaş temsilleri, en az savaşın kendisi kadar kabul etmesi ve kanması kolay olan yeni anlatılar üretti.

81

Sanayi sonrası ve postmodern toplum ile birlikte kitle kültürünün ve medyanın yeni savaşların üretilmesinde ve sürdürülmesinde önemli bir rolünün olduğu sonucuna varılabilir. Bu tabii ki doğrudur fakat geleneksel sanat biçimleri de özellikle Yugoslavya'da önemli bir rol oynamıştı. Son başkan Milošević'in hocası ve seksenlerin sonlarında eski Yugoslav savaşlarının politik programını bildiren ünlü Sırp milliyetçi Muhtırasının önde gelen yazarı Dobrica Ćosić, Sırp görkemini ve Ötekilerin sürekli olarak ihanetini konu alan ve geçmişte yaşanmış tüm zarar ve felaketlerin çözümünü Büyük Sırbistan'da gören çoklu bir roman [multinovel] olan *La commedie Serbe*'nin başındaki "Ölüm Zamanı" ile birlikte 1970'lerde yeni milliyetçi destanları sunan ilk kişiler arasındaydı. Bu kişinin, Stalinizm'den kopuşun ve mücadelenin kuramsal ve politik bir sonucu olarak 1950'lerin sonlarında Yugoslavya Komünist Ligi'nin yeni programının edebi olarak etkileyici, evrensel ve hümanist bir biçimde oluşturulmasında ayrıcalıklı bir yere sahip olan Dobrica Ćosić ile aynı kişi olduğu belirtilmeli. Onun durumu yalnızca en göze çarpandır ve edebî olarak 1980'lerde Sırbistan, Hırvatistan, Slovenya, Bosna ve başka yerlerdeki milliyetçi edebiyat ve sanat dalgasının iyi bir örneğidir. Medya huzursuzluk, ussal olmayan tutkular ve "kimin suçlanacağına" dair hedef gösteren açıklamalar yaymışken bu tür bir sanat milliyetçiliğin tarihsel kökleri, asaleti ve misyonu için bir vaka inşa etmiştir. Diğer taraftan, 1980'lerin sonunda bu tür vakaları önde gelen bir figür olarak, *Tarafsız Bölge* filminde iki önemli rolden birisini canlandıran, Branko Djurić ile birlikte bir grup Saraybosna'lı aktör tarafından çekilen "En İyi Sürrealistler Listesi" gibi bir TV komedi şovu olarak bulabilirsiniz.

<sup>21</sup>Harekete şair olarak katılan ve kendi şiirlerinin savaşçıları olarak tanınan pek çok kişi ve kısa bir süreliğine veya kalıcı olarak kurtarılan köylerde ve kasabalarda sahne "toplantıları" örgütleyen kişiler vardı. Bunun yanı sıra, "işgal altındaki Avrupa'nın tek özgür radyosu" olarak anılan bir radyo bulunmaktaydı. "Radio Kričač" (Radyo Çığırkan) savaşın ilk yılları boyunca İtalyan ve Alman işgal kuvvetleri arasında paylaşılan Ljubljana'nın farklı yerlerinden yayın yapan illegal bir radyoydu.



Bu, köşe başında hepimizi bekleyen yeni bir savaşın felaketinin tüm sarmalayan karanlık bakış açısı ile bir tür Balkan "Monty Pyton" komedisidir. Kişinin kendi kabilesini desteklemek için duyduğu milliyetçi ilgiye karşı inatçı bir hümanist ve kozmopolit cevabın örneği haline geldiğinde estetik üretimin bu tür bir komedisi, ironisi ve kinizmi savaş boyunca Saraybosna'da hayatı kolaylaştırdı. Yeni, sürdürülebilir ve çok kültürlü bir Bosna-Hersek toplumunun inşasını amaçlayan bir terapi olarak Dayton Anlaşmasından sonra üretilen savaş imgesinde yaşayan bu tür bir komedi idi.

İmge ve metinlerin dağıtımı için şebekeler yoluyla yer kürenin etrafına yayılan sanayileşme sonrası küresel bilgi toplumuna rağmen -yüksek teknoloji savaş döneminin duyurularından beklendiği gibi- pek çok yazarın benzer bir biçimde tanımladığı, çok daha ilkel bir tarzda ve çok daha basit silahlar ile yapılan, yeni savaş koşullarında geleneksel sanatın bile modası geçmemiştir. Bu savaşların asıl hedefleri ve kurbanları, savaşın kurbanları ve şiddetin suçluları olarak çoğu zaman her iki tarafa birden dâhil olmada kendilerine gerçekten yardım edemeyen sivillerdir. Yeni savaşın baskın gelen imgesi kuvvet yoluyla başlatılan fakat ateşkesten sonra bile bir düzen olarak kalan evrensel korku ve total kaostur. Eğer risk toplumu ve küresel bir durum olarak belirsizlik teorilerinin herhangi bir kanıtı varsa bunu çok kısa bir süre için bile olsa yeni savaşlara katılmış olanların dünya görüşünde bulabiliriz.

İmgelerin küresel ağı bu durumları küresel kuralların istisnaları olarak tanımlamak, insancılığın ve merhametin modası geçmiş geleneksel örneklerine dayanan iyimserliği ifade etmek, kaos ve terörün yalnızca etnik düşmanlık, çözülmemiş anlaşmazlık, dinsel köktencilik ve fanatizm gibi geçmişin aydınlanmamış kalıntılarından doğan yerel nedenlerin sonucu olduğunu ve böylece acil durum teşhisinin yalnızca yerel bir durum ve bir geçiş dönemi olduğunu ilan etmek ister. Yerel sanatsal terapi mevcut kaotik terörü kalıcı ve ölümcül bir şey olarak -insanca bir biçimde yaşamak istiyorsak uyum sağlamamız gereken ve bu amaca ulaşmak için yüzeysel insancıl ifadeleri daha fazla kullanamadığımız bir çağ olarak- sunmayı daha çok içermektedir. Ruhlarımızı yüceltici gıdalar ile beslemek için tüm karanlık çağlarda gayet iyi bilinen plep sanatının araçlarını içeren çok daha güçlü ilaçlara ihtiyacımız var.

### **Tarafsız Bölge: en iyi yabancı ve en plebvari film**

Ulusal televizyon istasyonları, politik sahnede canlı mücadele imgesi ile baharatlanmış önyargılı haber karışımları, yanlış yorumlar, tek yanlı politik talkşovlar ve yuvarlak masalar yoluyla üretilen aşırı-gerçekliği kullanarak düşmanlık, belirsizlik, kaos ve terör atmosferini yaymak için en uygun araçlardı. Önemli olan şey milliyetçi sanat değil fakat onun sahnelerde ve kitaplarda kitlesel olarak üretilmesiydi. Savaş sonrası terapi, başka her yer gibi, ilk önce sinemalarda gösterilen daha sonra video olarak ortaya çıkan ve belirli bir süre sonra da televizyon ekranlarında görünen filmler üzerinde yoğunlaşır. Balkan Savaşları hakkındaki filmler şimdi bir *tür* haline gelmiştir çünkü yalnızca ortak bir konuya sahip olmaktan daha fazla bir şeye sahiptirler. "Tarafsız Bölgenin" (2001) yanı sıra birkaç isim daha sayılabilir: "Yağmurdan Önce" (1994) [Before the Rain], "Yeraltı-Bir Zamanlar Bir Ülke Vardı" (1995) [Underground-Once Upon a Time There Was a Country], "Güzel Köy, Güzel Alev" (1996) [Pretty Village, Pretty Flame], "Saraybosna'ya Hoş Geldiniz" (1997) [Welcome to Sarajevo], "Yaralar" (1998) [The Wounds], "Yaşa Savaş"

(2001) [War Live], "Chico" (2001). Tüm bunlar savaş karşıtı filimlerdir. İçlerinden bazıları Milčo Mančevski'nin Makedon filmi "Yağmurdan Önce" gibi bir uyarıdır ve geri kalanları ise yaşananların savaş sonrası imgeleridir. Bazıları, özellikle de Emir Kusturica'nın "Yeraltı" adlı filmi, eski Yugoslavya'ya dair genel anlatıları konu alır fakat diğerleri Bosna-Hersek'teki savaşı gösterir. Bunlar üç başlık altında sınıflandırılabilir: "Güzel Köy, Güzel Alev", "Yaralar" ve "Canlı Savaş" gibi Sırp filimleri, "Tarafsız Bölge" gibi Bosnalı bir film ve "Saraybosnaya Hoş Geldiniz" ve "Chico" gibi uluslararası filmler. Bu grupların savaş karşıtı poetikaları bir birlerinden farklıdır. Sırp filmleri insanlığa dair tamamen dipsiz bir bakış açısı sunmak için terör ve korku, kaos ve hastalıklı yaşam mantığını izlerler. Bosnalı film aynı terör ve kaosa Boşnaklara özgü bir mizah geleneğini izleyerek esprituél ve gerçek üstü imgeler ile yaklaşır. Birinci türde insanlığın şansı bütünsel yabancılaşma ve korku yoluyla elde edilen muhtemel bir arınmada yatmaktadır. İkinci türde ise insanlığın muhtemel bir arınma içerisindeki şansına savaşın aynı korkunç gerçekliğine karşı gülme ve alay yoluyla ulaşılır. Uluslararası filmler izleyicinin, hala en doğruyu yapan uygar birinci dünyalı konumunu koruyarak, "Balkan Ötekiler" in birbirlerine neler yaptığı hakkında yüzeyselleşmesini sağlamak için melodram özelliğini taşıyan bir anlatı türü kullanır. Açıkçası, bunlar aynı zamanda başka izleyicileri hedefleyen terapi konumlarıdır fakat bugün tüm uluslararası filmlerde olduğu gibi karışık etkiler ve anlayışlarla karşılaşılır. Bu durum ulusal ve uluslararası kamuoyu tarafından farklı şekillerde kabul edilen Kusturica'nın "Yeraltı"sı için de açıkça geçerlidir. Sırp savaş filmlerindeki korku kendi yerli izleyicilerine bir "televizyon gerçekliği" olarak görmelerine izin verilmedikleri şeyi gösterirken, diğerleri içinse şiddet ve barbarlık ile uğraşma olgusunun yalnızca bir başka kanıtını temsil eder. "Tarafsız Bölge" Bosnalılar tarafından gerçekliğe karşı esprili bir yabancılaşma olarak kabul edilebilir ve bu hala onlar için yaşamın temsilinin en uygun biçimidir. Fakat "Tarafsız Bölge" uluslararası kamuoyu tarafından duyarsız bir alaya alma, özellikle de uluslararası insani yardımı örgütleme, savaşı önleme ve daha sonra durdurma çabalarıyla alay edilmesi olarak eleştirilebilir.

Bu filmlerin uluslararası izleyicilerinde eksik olan şey yalnızca tüm eski Yugoslavya izleyicisinin paylaştığı doğrudan savaş deneyimi değildir. Eski Yugoslav türü olarak hala süren Yugoslav film anlatısı deneyimini paylaşmamış olmalarıdır.

İkinci Dünya Savaşından sonra, Sovyet modelini izleyerek, film yapımı sosyalist kültürün en önemli parçası haline geldi. Yugoslavya 1948'de Sovyetler Birliği ile ve diğer komünist ülke ve partiler ile müttefikliğine son verdiğinde sosyalist film yapımı için verilen bu uğraş Yugoslav komünist önderliğinin bağımsız tarihsel meşruluğunu inşa etmek için daha büyük bir çabaya ihtiyaç duyulduğu için arttı. Bir sosyalist tür inşa etmenin en iyi yolu, tipik Yugoslav türünün ilk örneklerinden yani 1941-1945 anti faşist kurtuluş savaşını konu alan filmlerden geçiyordu. İlk olarak, kahramanlık temasını işleyen sayısız film çekildi daha sonra bunları Sutjeska, Neretva, Drvar, Užice, Saraybosna ve diğer çatışmalar hakkındaki klasik anıtsal tarihi destanlar izledi. İkinci Dünya Savaşı filmlerinin bir başka türü ise tüm ulusun yeraltı ve gerilla kahramanlığının kolektif kahramanı olduğunu kanıtlamak için savaşı sıradan insanların ve halkın bakışı yoluyla gösterme eğilimi taşıyordu. En iyi destanlar, özellikle de Veljko Bulajić'inkiler, her iki tarzı birlikte denemeye ve Richard Burton tarzı "Çok Yaşa Tito" ile "küçük insanların" tarihleri ve trajedilerini harmanlamaya çalıştı.



"Kara dalga" olarak adlandırılan dönem 1960'lar ve 1970'lerde ortaya çıktı ve az çok radikal bir modern eleştiri ile tarihsel kahramanlık imgesinin ve sosyalist refah devletinin yanlış meşrulaştırılmasıyla yüzleşmek için farklı araçlar kullanarak şimdiye kadarki en iyi Yugoslav filmlerinden bazılarını üretti. Bu tür, resmi gerçeklik imgesinden farklı bir gerçeklik deneyimlemenin tek olanaklı yolu olması nedeniyle kendilerinde hâkim olan entelektüelizme ve avangart temasa rağmen oldukça popüler oldu. 1974'te bu tarz film yapıcılığı yasaklandı, sınırlandı ve bu filmler 1980'lerde yeniden görülmeye başlanıncaya kadar dağıtımdan kaldırıldı.

84

Bu arada, bir grup sinema tutkunu ile birlikte Prag film akademisinden geldikleri için "Prag okulu" olarak adlandırılan yeni bir tür film söylemi gelişti. Bu yönetmenler, onların aktörleri ve tüm diğer çalışanları entelektüel bakış açısını sıradan insanların günlük bakış açısıyla, gerçekliği modern kodlu anlatı ile hedefleme tarzını ise resmi ideoloji ve günlük gerçeklik arasındaki karşılaşmadan veya çekişmeden doğan komedi, espri ve şaka ile değiştirdi. Hayal, doğal olarak, daha basit ve kolay günlük komedilerde karar kılanları ve bir sürrealizm, ironi ve bazen sinizm poetikası geliştirenleri içerir. Çarpıtılmış gerçekliğin ayrıştırıcı bir aynada yansıtılması tiyatrolara ve televizyon komedilerine, rock müzik şovlarına ve video yapımlarına dahi girdi. Halk kitleleri modernist entelektüel eleştirinin kodlarını çözebildiği ve iğnelemelerinden eğlendiği kadar şimdi karnavalımsı sürrealist gülüş söylemi ile tanışmıştı. Yukarıda bahsedilen televizyon şovu "En İyi Sürrealistler Listesi" bu türün bir sonucu ve aynı zamanda en iyi örneklerinden birisidir.

Sırbistan, Bosna-Hersek veya Makedonya'da, eski Yugoslavya yapımı tüm Balkan savaş filmleri "Prag Okulu" filmleriyle bazı yönetmenler, oyuncular ve diğer çalışanlar dışında pek çok ortak noktaya sahiptir. Bu filmler "Prag Okulu"nun poetikasını bir başlangıç noktası olarak kullanır.

Geçmiş on yıllarda pek çok düşünür aydınlanmış insanlığın öldüğünü bildirdi. Bu gerçek Balkan savaş filmlerinde iki şekilde doğrulanmıştır. İlk olarak, geleneksel insanlığı yeniden inşa etmek isteyen anlatılar az çok sanatsal ve ideolojik olarak başarısız oldu; bu özellikle uluslararası yapımlar için geçerlidir. İkinci olarak, "Yeraltı"ndan "Güzel Köy, Güzel Alev"e ve "Tarafsız Bölge"ye kadar en iyi filmler başlangıçlarından itibaren herhangi bir insancılığın olanaksızlığı ile bizi doğrudan yüzleştirir. Bu filmler arı insancılığın kahramanca ve trajik bir biçimde karanlık güçlere karşı tekrar tekrar kazandığı İkinci Dünya Savaşı eserleri ile (Schindler'in Listesi bu tür filmlerin geç fakat hala işlevsel ve popüler örneklerinden birisidir) ortak araçları kullanamaz. Trajedi ve kahramanlık insancılık ufku ile bile kaybedilir. İyileştirici bir ideoloji olmaksızın yeni savaşın kaba, umutsuz ve çıplak gerçekliğine saplanırız. Bunun yanı sıra, yalnızca gerçekte kendileri tarafından seçilmeyen savaş rollerini umutsuz bir biçimde oynamak zorunda olan sıradan insanlar vardır. Belki de bu, uluslararası film eleştirilerinin bu türü tanımlarken oldukça sık bir biçimde absürt etiketini kullanmasının nedenidir. Bu türdeki hiçbir filmde büyük savaş patronları ortada görünmez. Askerlerin rütbesi hiçbir zaman generale varmaz ve yerli veya uluslararası politikacılar hiçbir zaman Hague Mahkemesi listesindeki yerlerini almazlar. Suçlu ve kurbanı bir birinden ayıran hiçbir çizgi yoktur. "Dolaylı zarar" [Collateral Damage]<sup>22</sup>

<sup>22</sup>Bir savaş sırasında sivillerin istemeden öldürülmesi veya yaralanması ve ev, hastane, okul benzeri sivil binaların ve altyapının hedeflenmemesine rağmen zarar görmesi (çev).



ve "günahsız kurban" ideolojisi iki yolla yok edilir. İlkin, doğal olarak, yeni savaşlarda siviller dolaylı zarar değil başlıca hedeftir. İkincisi, herkes savaşa dâhil edilir ve sorumlu hale gelir -ülkeden ayrılanlar bile en kötü zamanlarda orada olmadıkları ve kalanlarla aynı acıyı paylaşmadıkları için kendilerini sorumlu ve suçlu hissederler. Hiç kimse suçsuz olma ayrıcalığına sahip değildir ve herkes aynı zamanda bir kurbandır.

"Tarafsız Bölge" karnavalvari gülüşe özel bir temas etmesi ile tipik bir Bosna filmidir. Samuel Beckett türünde bir absürtlük, yapılabilecek en iyi karşılaştırma değildir. Nasrettin Hoca'nın yaşama sanatının Radyo Erivan'ın ideolojik dönüşleri yapısöküme uğratması ile birleştirilmiş hali daha iyi bir karşılaştırma olurdu fakat asıl arka plan "Tarafsız Bölge"nin iki başrolünden birisini canlandıran Branko Djurić ve grubu tarafından çekilen "En İyi Sürrealistler Listesi" adlı televizyon şovu ile "Prag Okulu" anlatısıdır.

Doktorlar bulguları tanır, bir teşhiste bulunur ve bir tedavi önerirler. Eldeki savaş sonrası terapi ile teşhis hakkında yanlış bir sonuca varabiliriz fakat aynı zamanda doktrin doktorlarının neyi izlediğini fark edebiliriz. Balkan savaşı filmlerinde İkinci Dünya Savaşı ile gayet yakından ilişkili iki şeyin üzerinden atlanmıştır. Birincisi, yalnızca bir sahne olan Nürnberg mahkemesi ile değil fakat suçluların ve kurbanların hikâyelerini kolektif hafızanın bir örneği oluncaya dek tekrar tekrar anlatan sayısız tarih kitabı ve sanatsal kurmaca ile birlikte suçluların ve cezalarının açık tanımıdır. İkincisi adalet yerini bulduktan ve yaşam tekrar normale döndükten sonra unutmama ve hatta affetme istenci ve yetisidir. İlk adım olan adalet ve kolektif hafıza ikinci adım olan bireyin unutmaması ve bağışlamasını olanaklı kıldı fakat her iki adım da savaşın açık sonuçları üzerinde inşa edildi. Savaşı kimin kazandığından kimsenin şüphesi yoktu ve tarihin kazananların tarihi olduğunu biliyoruz. Yeni savaşlar ile birlikte söz konusu olan zafer değil yıkımdır. Zafer kazanan bir topluluğun yokluğunda bireyler her hangi bir zafer söz konusu olmadığı için uluslararası bir mahkeme tarafından çözülemeyecek sorunlar ile baş etmek zorundadır. Örgütlü insani yardımı ve askeri müdahalesi ile uluslararası düzeni kazanan taraf olarak ilan etme olasılığı hala oldukça uzaktır. Çağdaş bir bakış açısından yeni savaşların en hantal ve en saçma eylemcisi uluslararası toplumdur. Adaleti yerine getirerek resmi tarih yorumları yazacak olan açık bir kazanan taraf olmayan koşullarda bireyler, kurban ve suçlu olarak insanlıkları derin bir biçimde yara almış olarak duygusuz trajedinin izlenimleri ile dolu bir biçimde ve -henüz hiçbir şeyin değişmediği ve değişmeyeceği için- aynı şeylerin her an tekrarlanabileceğini iliklerine kadar hissederek karşılaştıkları sıkıntılar ile bireysel ölçekte ulaşılabilir olan araçları kullanarak ve kültürün plebvari üretimine yönelerek kendi kendilerine baş etmek zorundadırlar. Sanatçılar gerçekliği altüst etmek için bu başlangıç noktasından yola çıkarak bir yöntem buldular ve daha sonra en azından bir tür terapi önermek için iki ayrı yol izlediler. Bosna-Hersek'teki gerçeklik -aynı zamanda orada olan tek geçeklik- kesinlikle "Gerçeğin çölü"ydü ve ondan kaçmak için hiçbir yer yoktu. Hayır, aşırıgerçekliğe ulaşmak amacıyla "gerçek gerçeklik"i bıraktığımız için artık bu tür yerlerde yaşamadığımızı ilan ederek burada Baudrillard bize yardım edemez. Gerçeğin çölünde yaşayan aşırıgerçekliğin elde edilmesi olanaklı olmayan hediyesi ile birlikte bu, hâlihazırdaki eski çarpıtılmış yansıtma olan iyidir. Kendinizi kendi dünyanızın içinde görmek dolaysız ve korkunç mevcudiyetten sürdürülebilir bir tasarıma doğru yabancılaşmaktır. Bunu gerçekçi bir tarzda yapmak gereksiz olurdu. İhtiyaç duyulan şey kötü rüyaların ve bastırılmış anıların çarpıtıcı bir yansıtması olan sürrealizme temas

etmektir. Ne kötü rüyalar ve bastırılmış anılar birer simülakra ne de onların sahipleri birer simülatördür. Kötü rüyalar ve bastırılmış anılarla yüz yüze gelmek yeterlidir. Farklı bir imge üretmek ve olanaklı gerçeklik hala ulaşılmazdır: insancıl ve ilerlemeci vaizliğin Tanrısı ölmüştür. Bu yöntem ile tedavi edici tasarımın film yapımcıları tarafından iç içe geçirilmiş ve birleştirilmiş iki yolu bulunmaktadır. Bunlardan ilki görünür bir biçimde Sırp sinematografisi üzerinde hüküm sürerken diğeri tipik bir biçimde Bosnalı ve çok kültür-lüdür. Sırbistan, on yıldır olanaklı tüm kaynaklardan sürekli olarak salınan kendi ideolojik imgesinin "aşırıgerçeklik"ine sahiptir ve bu imge, NATO bombardımanı ile en sonunda gerçeğe yalnızca bir anlık bakış olarak deneyimlenen ülkedeki asıl silah ve savaştı. Sırp filmleri, eski tasarımlarda deneyimlenememiş olan ve insanların milliyetçi görkemin ve hilenin büyüüne kapılıp terörün ve çürümenin her gün yaşanan kanıtlarını inkâr ederek hiçbir şekilde görmek istemedikleri gerçeklik hakkında bir bilgilendirme. Bu filmlerde otoriteler tarafından izlemeye izin verilmediğimiz şeyi değil kendimizin görmek istemediği şeyi görürüz. En sonunda, "aşırıgerçeklik"ın aldatması yoluyla görebiliriz. Gördüğümüz Gerçeklik çölü her zaman her kadın ve erkek açısından oldukça açıktı. Hiç kimse bizi kör olmamız için zorlamadı. "Aşırıgerçeklik" aldatmacasının ideolojik imgesi kendi dileğimiz tarafından kurulmuştu ve zaten gerçekten korkunç olan da buydu. Tedavi edici gerekçeler için önerilen yüce deneyim budur.

Bosnalı filmlerde ironi ve gülme yoluyla yapılan şey ise herhangi bir olaya karışmamış birisine daha korkunç bile gözükebilir. Bu filmler, kendisine dokunulmamış ve zarar verilmemiş olarak yaşama şansına sahip olanlar tarafından kolayca anlaşılabilir olan basit şakaların örtüsü ile Gerçeklik çölünü örtmez. Tersine, aynı zamanda insancılığın ve en azından insanın geleceğine dair kimi inançların hala öne sürülebileceğine dair temel bakış açısının doğrudan reddedilmesi anlamına gelen korkunun özünü gülme için bir neden haline getirir. Fakat bu gülüş, yaşananların kontrol altına alınmış korkutucu geçmişin bir parçası haline geldiği zamandan sonraki gülüş değildir. Üzerinde sonsuza kadar saplı kaldığı bir mayın ile birlikte beden buradadır. Sürrealist gülüşün nedeni ötekilerin yalnızca Bosna-Hersek'in değil tüm dünyanın saplanıp kaldığını hala bilmemesidir.

#### Ek 1

"Tarafsız Bölge" (2001), Bosna-Hersek; 1 saat 28 dakika.

Oyuncular: Branko Djurić, Rene Bitorajac, Filip Šovagović, Georges Siatidis, Serge-Henri Valcke, Katrin Cartlidge, Simmon Callow

Yönetmen ve senaryo: Danis Tanović

Yapımcı: Bosna-Hersek, Fransa, İtalya, Belçika, İngiltere ve Slovenya ortak yapımı

Ciki ve Nino, bir Bosnalı ve bir Sırp, Bosna Savaşı sırasında düşman hatları arasındaki bir siperde mahsur kalmış askerlerdir. Güvencikleri hiç kimse, vurulmadan kaçacakları hiçbir yol bulunmamaktadır ve siperde başka bir Bosnalı asker hareket etmesi halinde patlaması için ayarlanmış zemberekli bir bombanın üzerinde yatmaktadır. Böylesi tuhaf bir durumda bulunan iki adamın yanı sıra bir BM çavuşu yerinde kalması emredilmiş olmasına rağmen yardım etmeye çalışır. Özel bir haber yapma peşindeki bir gazeteci çavuşun yolunu kestiğinde olayların seyri değişir ve yeni haber yapma çabası savaş alanının uluslararası bir sirke dönmesine neden olur. Dünya basını bir sonuç almak için beklerken hiç kimse -sorumluluk üstlenmek istemediği için- harekete geçmeye niyet etmemekte ve bir asker Alman uzmanın bile etkisiz hale getiremediği bir bombanın üstünde hala saplanıp kalmaktadır. Haber hikâyeleri uydurma bir son ile biterken olayın geçtiği yerin boşaltılması sırasında Ciki ve Nino son kez birbirlerini öldürmeye çalışmaktadırlar. En sonunda, hala hayatta olan ve hala bir mayının üstünde olan askerın dışında bölge boşaltılır ve terk edilir. Ona yardım edecek hiç kimse bulunmamakta



ve hayatta kalabilmek için donmuş bir konumda kalmak zorundadır. En küçük bir yanlış hareket intihar etmesi anlamına gelecektir.

## Ek 2

### 1. "Yeraltı" (1995), Sırbistan

Oyuncular: Lazar Ristovski, Miki Manojlović, Mirjana Joković, Srdjan Todorović

Yönetmen: Emir Kusturica

### 2. Güzel Köy, Güzel Alev (1996), Sırbistan

Oyuncular: Dragan Bjelogrić, Nikola Pejaković, Dragan Maksimović,

Yönetmen: Srdjan Dragojević

### 3. Saraybosna'ya Hoşgeldiniz (1997)

Oyuncular: Stephen Dillane, Woody Harrelson, Marisa Tomei, Emira Nušević, Kerry Fox

Yönetmen: Michael Winterbokttom

### 4. Yaralar (1998), Sırbistan

Oyuncular: Dušan Pekić, Milan Marić, Branka Katić, Dragan Bjelogrić, Miki Manojlović

Yönetmen: Srdjan Dragojević

### 5. Chico (2001)

Yönetmen: Ibolya Fekete

### 6. Canlı Savaş (2001), Sırbistan

Oyuncular: Aleksandar Berček, Dragan Bjelogrić, Darly Haney

Yönetmen: Darko Bajić

## KAYNAKÇA

BAUDRILLARD, Jean, *Le système des objects* (Nesnelerin Sistemi), Denoel-Gauthier, Paris 1968

BAUDRILLARD, Jean, *La société de consommation* (Tüketim Toplumu), Gallimard, Paris 1972

BAUDRILLARD, Jean, *Pour une critique de l'économie politique de signe* (Bir Gösterge Politik Ekonomisi Eleştirisi İçin), Gallimard, Paris 1972

BAUDRILLARD, Jean, *La guerre du Golf n'a pas eu lieu* (Körfez Savaşı Olmadı), Editions Galilée, Paris 1991

BAUDRILLARD, Jean, *Selected Writings* (Seçme Yazılar), (Ed. Mark Porter), Stanford University Press, Stanford 1988

ČOSIĆ, Dobrica, *Vreme smrti* (Ölüm Zamanı), Vol. 4, Prosveta 1978/1979 (8. Baskı)

EHRENREICH, Barbara, *Blood Rites. Origins and History of the Passions of War* (Kan Ayinleri. Savaşın Kökenleri ve Tarihi), Metropolitan Boks, New York 1997

GABARDI, Wayne, *Negotiating Postmodernism* (Postmodernizmi Tartışmak), University of Minnesota Press, Minneapolis/Londra 2001

HAUG, Wolfgang Fritz, *Kritik der Warenästhetik* (Meta Estetiğinin Eleştirisi), Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1977 (1. Baskı 1971)

*New Wars* (Yeni Savaşlar), (Ed. Mary Kaldor, Ulrich Albrecht ve Geneviève Schméider), Pinter, Londra 1998

KALDOR, Mary, *Old and New Wars* (Eski ve Yeni Savaşlar), Polity, Cambridge 1999

KALDOR, Mary, "Understanding the Message of Tuesday's Events" (Salı Olaylarının Mesajını Anlamak), <http://www.open.democracy.net>

van CREVELD, Martin, *The Transformation of War* (Savaşın Dönüşümü), The Free Press, New York ve Toronto 1991

ŽIŽEK, Slavoj, "The Desert of the Real" (Gerçeğin Çölü), <http://www.mil.kurume-u-ac.jp>





## **Giriş**

89

### **Konunun Çerçevesi**

Bireylerin, kendi varoluş potansiyelleri ve biçimleri, toplumsal örgütlenme içinde hamur edilir. Bu, insan denen özel ve üstün yaratığın ilkelikten uygarlığa uzanan heyecan verici macerasının akışındaki doğal bir oluşumdur. Başka türlü sünenin var olabileceğini hiç akla getirtmeyen, organik ve kaçınılmaz bir kural niteliği taşır.

Birey yaratıcılığıyla, aklıyla ve becerisiyle hep var olmuştur. Bu yetiler küçük ölçekli gereksinimleri rahatlıkla karşılayabilmiştir. Ama, toplumsal gereksinimler, bu doğuştan gelen kişisel özelliklerin çok sayıda insanı ilgilendirecek ürünler vermeye yönlendirir. Hatta zorlar. Bireyin yetileri, artık kendine ait olduğu kadar toplumunda malı olmaya başlar. Bireyler arasında işbirliği gereği doğar. Bilim kendini gösterir. Sanat sadece tek bir kişiyi zevklendirmek için değil, birbiriyle tanışmayan pek çok insanı mutlu kılacak şekilde düzenekler geliştirmeye başlar. Bunun paralelinde, bilim ile onun uygulayıcısı ve yaygınlaştırıcısı olan teknoloji çok sayıda insana, hatta kitlelere yararlı olacak biçimde yapılırlar.

Tarihin akışı içinde toplumsal yaşamın gelişmesi, sanat ve bilim alanlarında bireysel yaratıcılığın serpilmesine yardımcı olunur. Ancak, bunun yarısına bilimsel buluşlardan çıkış noktasını alan teknolojik ürünleri ve sanatsal yapıtların kitlelere ulaşabilmesini kolaylaştırmaya da gayret edilir.

### **Metnin amacı ve kapsamı**

Bu metin, 2001 yılında Sanart tarafından ODTÜ'de düzenlenen uluslararası bir seminerde ingilizce olarak sunulmuş kapsamlı bir bildirinin Türkçe özetidir. Önceki alt bölümde yer alan açıklamaların ışığında bilim ve sanat insanoğlunun doğasında mevcut yaratıcılığın ve akılcılık arayışlarının bireysel ve toplumsal ürün çok anlamlı ürünlere, sonuçlar vermesine yol açar. Bu iki çok yüce değer grubu arasında hem benzerlikler hem de farklılıklar olduğu bilinir. Ayrıca, aralarında çok ilginç bir karşılıklı etkileşim olduğu da

gözlenir. Metinde ,bu benzerlikler-benzerlikler ve içiçe geçmeler-mesafeli konuşlanmalar toplu bakışçı bir yaklaşım içinde ele alınacaktır. Bir alt konu olarak da ,teknolojinin kolaylaştırıcılığının yanısıra çarpıtıcılığı üzerinde durulacaktır.

### **Yaratıcılık ve Ürün Verme Sürecindeki Karmaşıklık**

Yukarıdaki genel açıklamalara ek olarak, bazı diğer hatırlatma ve saptamaların da yapılmasında yarar vardır.

90

Yaratıcılık ve akılcı yöntemler kullanımı insanı düz bir doğa yaratığı olmaktan çıkarıp bir uygar toplum öğesine dönüştürür.Bu oluşum çerçevesinde yaşamın geliştirdiği bir değerler kümesi ortaya çıkmıştır. Bunlar birbiriyle gösterilen faaliyetin temel ruhu ve süreçleri bağlamında bazı benzerlikler gösterirken çeşitli farklılıklar da sergilerler. Ancak, önemli olan birbirlerinin işleyiş mekanizmalarından karşılıklı olarak esinleniyor oluşlarıdır. Çağımızda uygarlığın yapı taşları gözüyle bakılan toplum değerleri, öncelikle sanat-kültür ve bilim-teknoloji etkinliklerinde odaklaşırken, toplumsal gelişmenin çeşitli aşamalarında oluşmuş "hak-hukuk-etik" alt değer takımları da tabloyu tamamlar.Temel değer niteliği taşıdığı epeyce tartışılan ,ancak yardımcı bir unsur olarak "felsefe"nin de bu yaygın ve birbirinin içine geçmiş olanla bir kontur oluşturduğu düşünülmelidir. Konuyu derinlemesine inceleyen uzmanlar, din ve teolojiyi temel toplumsal öğeler arasında görmezler. Karmaşık değerlerin ortak bağlayıcısı olarak kendini gösteren rasyonellik özelliğinin din ve teolojiye yansımadığını düşünürler.Evrende ve doğada gözlenen çeşitli belirsizlikler insanoğlunda ürküntü ve endişe yaratagelmıştır.Bunların kaynağına ulaşım ne olduklarını ortaya çıkarmak ve varsa kötü etkilerini azaltmaya çalışmak bilimdir, akıldır. Çeşitli örtülerle sarıp bunlardan kaçmaya çalışmak ise duygu seferberliğidir.Ucuz bir yoldur.Din bu örtünmeliğin ve kaçışçılığın kurumlaşmasıdır. Bu açıklamaların ışığında, karmaşıklık (complexity) çağdaş varoluş ile her türlü yaratıcılık biçimlerinin genel özelliği gibi durmaktadır.İnsan akli birkaç doğa ve toplum olayını karşılıklı algılamaya zaten hep yatkınlık göstermiştir.Uygarlığın kökleşmesi ve toplumsal gelişmeler, bu yatkınlığı bileşmiş günümüzdeki çok disiplinli iş ve güç birliğine doğru yönlendirmiştir.

Bu alanda, çok taze ve anlamlı bir kavram olarak kendini gösteren " karşılıklı etkileşimde uyum ve dengeleri kollama(concilience)" arayışından da söz etmek gerekir. Uyumlu ve dengeli iççelik arayışı çok disiplinli etkinliklerce de güçlü bir dayanak oluşturabilme şansına sahiptir. Bilim ve sanat arasında birbirlerini çağrıştıran ve burada özellikle ele alınacak alt unsurların incelenmesi,tüm uygarlık temel öğeleri arasındaki çapraşık bağlantıların daha net betimlenmelerine yardımcı olabilecektir.

### **Bilim ve Sanatın Karşılaştırılabilir Temel Özellikleri**

#### **Genel Tanımlar**

Kendi içlerinde derinlik ve yaygınlık taşıyan bu denli güçlü iki ana uygarlık kaynağının genel bilgilerden hareket eden bir karşılaştırma işlemi uygulanamaz. Bulgular netlikten uzak bir yaklaşıklık sergiler. Buna karşılık, karşılaştırmaya daha analitik bir ayrıntıcılıkla girilirse, daha güvenilir sonuçlara ulaşılabilir.



Bu amaçla, özellikle bu tür karşılaştırmanın hangi parametrelere/etkenlere bağlı olarak gerçekleşmesi gerektiği ele alınmıştır.Kapsamlı bir karşılıklı değerlendirme işlemi için aşağıdaki özelliklerin parametrik unsurlar olarak ele alınması gerekli görülmektedir.

- a) Belirleyici ve temel özellikler
- b) Yöntemsel ve işlevsel özellikler
- c) Teknoloji olgusuyla yanyana geliş biçimleri

Aşağıdaki alt bölümlerde bu ana parametreler çerçevesindeki alt folklorlere bağlı değerlendirmelere ve karşılaştırmalara yer verilecektir.

#### Temel Belirleyici Parametrelere göre karşılaştırma

Söz konusu temel belirleyici faktörler sırasıyla şöyle tanımlanabilir.

i) Olayları derinlemesine anlamaya yönelik köklü bir merak ve ilgi

Bu unsur, bilim ve sanatın her ikisi için de olmazsa olmaz düzeyinde bir temel özelliktir. Buna göre bu parametrik öge bakış açısından bilim ve sanat arasında mutlak bir benzerlik vardır.

ii) Herşeyden önce kendi merakını ve zevkini tatmin etme arzusu

Ürünleri ve yapıtları tanımadık çok fazla başka insana ulaşabilecek, onlara keyif verebilecek de olsa, yaratıcı ilk önce kendini tatmin etme arayışındadır. Burada bilim adamı ile sanat insanı arasında kuvvetli bir benzerlik vardır. Bir yeni buluş yapmanın keyfi bilimle uğraşanlar için büyük mutluluk kaynağıdır. Benzer şekilde, üzerinde uzun süre çalıştığı tabloyu tamamlayan bir ressam, ürününü herkesten önce kendisi sevip, onun keyfine varmak ister. Bu tavırlar bakımından iki disiplin arasında kuvvetli benzerlik vardır.

iii) Yaptığının mutlandırıcılığını başkalarıyla paylaşma ve onlardan takdir görme arzusu Sanatçı yaptığıyla ilk önce kendini tatmin etme peşinde olsa da, tanımadığı insanların yapıtlarıyla keyiflenmesini de arzular. Onların değerlendirmesine ve beğenisine belli ölçülerde değer verir. Bir besteci yapıtı konser salonlarında çalınıp dinlenmesinden ya da radyo-tv ve cdler aracılığıyla kitlelere ulaşmasından zevk alır ve bunu arzular. Yapıtının birkaç baskı yaparak geniş kitlelere ulaşması romancıda hoş duygular uyandırır.

Bilimin içinden geliştire ise durum biraz farklıdır. Bilim insanı da buluşunun ve/veya geliştirmesinin sonuçlarının insanlar ve insanlığın hizmetinde olmasından kıvanç duyar, bunu arzular. Ancak, bilimsel bulgu kitlelere teknolojinin evirip çevirmesiyle ulaşabileceğinin farkındadır. Bundan kuşku duyabilir. Kendi yaratıcı gücünün kitlelerce nasıl paylaşılacağı ve takdir edileceğinin belirsizliğini duyumsar. Bilim dünyasında iyi bir buluşun kitlelerce takdir görmesi beklenir, dolayısıyla daha az heyecan vericidir. Buna göre, bu parametrik özellik iki disiplin arasında kuvvetli olmasa da bir farklılık yaratır.

iv) Sabır ve yapılan işin geleceğini coşkulu bir umutla bekleyebilme duygusu

Yapılan işe inanç ve umutla bağlanabilme bilim ile sanatın ikisinde de kendini gösteren önemli bir özelliktir. Bunu tamamlayan anlamlı bir unsur da amaca ulaşırken sabırlı olunması gereğidir. Bilimsel bir araştırmada deney sonuçları kuramsal modellerle uyum içinde olmayabilir. Olayın matematik temelleri yeniden ele alınacaktır. Deneyler, düzenekleri

gözden geçirilip,gerekirse yenilendikten sonra tekrarlanacaktır. Yeniden yoğun bir çalışmaya girilecektir. Bu güçlüklerin coşku yitirilmeden sabırla üstesinden gelinecektir.

Öte yandan, salt iki üç dizenin tam oturmamışlığı bir bütün şiirin tamamlanmasını geciktirebilecektir. Kafa yormayı bilgece bir sabırla sürdürmek gerekecektir. Michelangelo'nun Vatikan'ın girişindeki ünlü Sistina kilisesinin tavan resimlerini ve duvarlarını boyarken, üç yıla yakın süre gösterdiği iş görme coşkusu ve sergilediği kusursuz sabır, bu söylenenlerin çok güçlü ve dokunaklı bir örneğidir.

Bu iki temel özellik çerçevesinde bilim ve sanatın yakın bir benzerlik sergilediği açıktır.

v) *Temel erekler faktörü*

Son bir parametre bilim ve sanat arasındaki temel erek tanımının betimlemesi olarak ortaya çıkabilir. Burada bir benzerlik ya da farklılık betimlemek çok anlamlı olmayabilir. Bunun yerine, erekleri içine alan bir kavramsal çerçeve tanımı verilmesi daha uygun olabilir.

92

Sanat bir olayın "nasıl" gözüktüğünü saptamaya ağırlık verir. Bilim ise bu nasıl'ın arkasındaki "neden"i ve "niçin"i araştırır. Aslında birbirlerini tamamlarlar. Ama,kendi ayrı temel .hedefleri yönünden kaçınılmaz bir farklılık gösterirler.( Bu metnin kıdemli yazarı bu kavramsal benzerliğin altını çizmek üzere aşağıdaki anekdotu, konferanslarında, seminerlerinde keyifle tekrarlamıştır.İnce zekalı, engin kültürlü bir insan ve kendi döneminde yabancı ülkelerde en büyük itibara sahip Türk ressam olarak bilinen Selim Turan'ın Paris'teki atölyesinde ortak dostumuz bir değerli ünlü fizikçi-matematikçi dostla geçirilen unutulmaz bir söyleşi ve tartışma akşamı yaşamıştık.Selim Bey, "Yahu biz bu nasıl'ı sadece hemen gözüküverdiği kadarıyla değil,belirsizlikleri ,yarı örtülülüğü ve gizleriyle birlikte gösteririz.Ama ,sonra siz gelirsiniz niçin-niçin diye tepinirsiniz.Bizim nasıl gürültüye gider." şeklinde özetlenebilecek bir mantıkla ünlü bilim adamını bütün gece terletmişti.)

Yukarıda tartışılan bu beş faktöre göre benzerlik ve farklılık durumları ilişikteki Tablo 1 de özetlenmiştir.

Tablo I

TEMEL ÖZELLİKLER	Benzerlik	Farklılık
1) Köklü merak		
2) Kendi merakını tatmin etme arayışı		
3) Diğerleriyle paylaşma tatmini (kısmen farklı)		*
4) Sabır ve yapılan işin geleceğini coşkulu bir umutla bekleyebilme		
5) Temel erekler faktörü	Bilim Sanat	neden, niçin nasıl

Yöntemsel ve işlevsel özellikler yönünden karşılaştırma

Bilim ve sanatın her ikisinde de bir şeyleri saptama onu sonuca bağlama güdüsü vardır. Ancak,sonuca varabilmek için alınacak yoldaki yürüyüş biçimi ve bunu gerçekleştirirken seferber edilecek kolaylıklar farklılıklar gösterir.Buna göre, metodolojik,yöntemsel ve işlevsel özellikler sanatla bilimin karşılaştırmasında belirleyici olabilecek bazı faktörleri içinde barındırır.

i) "Gözleme" olgusunu benimseme

Bilimle,fiziki olayları ve doğanın biçimlenmesini yakından gözleme zorunluluğu vardır. Sanat kendi ölçüleri içinde doğaya ve onun en ilginç uzantısal ögesi olan insanı sürekli gözler.Böylece, dışa karşı gözlemsel tavır yönünden iki küme kuvvetle benzeşirler.

ii) Bilgi tarama ve biriktirme

Sanat için belki biraz daha az net biçimde de olmak kaydıyla,her iki değerler kümesi için gözlemleri, başkalarının gözlemlerinin anlatılmasını, kendilerinkine benzer iş yapan meslektaşlarının yazdıklarını ve söylediklerini tarayıp bir araya getirme zorunluluğu vardır.Buna göre, bu parametrik özellik yönünden de bilim ve sanat arasında benzeşim bulunur.

iii) Bilginin değerlendirilmesi ve yorumlanması yöntemleri

Bilim ve sanatın her ikisi de gözlemsel temel bilgiye ek olarak işiterek ve okuyarak epeyce bir bilgiyi yığınlaştırma durumundadır. Bu bilgi yığınağının işe yarayacak doğrularıyla birlikte algılanması, elenmesi, ve yorumlanması işlemi gerekecektir. Burada uygulanacak yöntemin ana felsefesinin "yaratıcılık" olgusu belirtir. Bu çok karmaşık ve eksiksiz tanımlanamayan bu üstün yetinin bilginin analizi sürecinde ulaşılan ipuçlarının dürtüsüyle harekete geçme şansı vardır.Bunu biraz tamamlayan ama hafifçe karşıtlik da içeren dürtülerin mevcudiyeti de bilinir.

Bu açıklamanın ışığında ,bilimin yöntemlerinin analitik ağırlıklı; buna karşılık sanatıninkilerinin sezgisel dayanaklı olduğunu belirtmek mümkündür.Buna göre her iki küme arasında hafif bir farklılık söz konusudur.

iv) Açıklayıcılık ve betimleyici ifade özellikleri

Bilimin buluş olarak yakaladığı ve teknolojinin bazen kullanım ürünü olarak ortaya koyabildiği gerçekte bir durumu açıklar.Sanatın ürünü içinde de açıklayıcılık bir ölçüde vardır.Ancak,betimleyici anlatıcılık daha ön plandadır.Böylece birinin daha çok açıklamalı (explanatory),diğerinin ise öncelikle anlatımcı (expressive) öğeler taşıması durumları kendini gösterirler. Bir önceki alt bölümde açıklanan "nasıl"ın ve "niçin"in aydınlatılması hedefleri arasındaki fark,varılan sonucun açıklaması ve bilimsel ifadeci oluşları arasındaki ayrıma da yansımış bulunmaktadır.

v) Bulgunun, ürünün topluma yaygınlaştırılması arayışları

Bilim dünyası,bulgunun genel kamuoyuna değil sadece çevresindeki ilgili küçük grupların dikkatine ulaştırılmasını yeğler.Buna karşılık, sanat ürünü daha geniş kitlelerin bilgisine ve beğenisine iletirme durumundadır.



Bu yaygınlaştırma eyleminde **teknoloji** denen bir başka unsur için içine girmekte olup, bunun etkilerinin bir sonraki alt bölümde incelenecektir. Burada incelenmiş farklılıklara bağlı olarak ortaya çıkan benzerlikler ve farklılıklar tablo II de özetlenmiş bulunmaktadır.

Tablo II

Yöntemsel ve işlevsel özellikler yönünden karşılaştırma	Benzerlik	Farklılık
1) "Gözleme" olgusunu benimseme		
2) Bilgi tarama ve biriktirme		
3) Bilginin değerlendirilmesi ve yorumlanması yöntemleri		
4) Açıklayıcılık ve betimleyici ifade özellikleri		
5) Bulgunun, ürünün topluma yaygınlaştırılması arayışları		

94

#### Bilim ve sanatın teknolojiyle bağlantısı

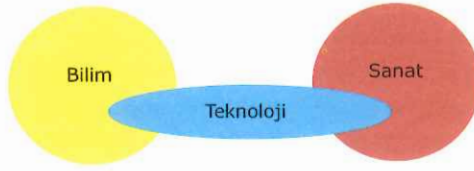
Genel tanımlar hatırlanırsa, bilim ve sanatın her ikisinde de bireysel yaratıcılık dürtüsünden hareketle bir yola çıkış söz konusudur. Ancak, önceki bölümlerde açıklandığı gibi kendi aralarında karmaşık benzerlikler sergileyerek dallanır budaklanır. Ayrıca, bireysel olaylar olmaktan çıkıp toplumun çeşitli kesimlerini yaygın biçimde ilgilendirir olmaktadır.

Burada "**yaygınlaşma ve yaygınlaştırma**" olguları ağırlıklı önem kazanmaktadır. Bilim ve sanatın bu olgularla bağlantılı kuvvetli dayanaklar ve düzeneklerle desteklenme ihtiyacı vardır. Teknoloji denen uygulama mekanizması özellikle bu ihtiyacı işlevsel biçimde karşılar.

Ancak, bilimde olduğu kadar sanatta da üretimsel bir iş görme prosesi yer alır. Teknoloji burada da aktif bir işlevsellik sergiler. Bilim dünyası için gittikçe daha hassas ve etkin çalışan elektronik ölçme ve ölçüm sonuçlarını değerlendirme düzenekleri sunar. Hesap işlemlerini çabuklaştıran kolaylıklar sağlar. Artistik üretim alanında ise mekanik-elektronik ses yönlendirmesi renk ve doku kombinezonları sağlanması, boya hazırlanmasına kimyasal katkı gibi pratik önem taşıyan yardımlarda bulunur.

Bunlara ek olarak, teknoloji, bireysel ve toplumsal yeni sosyo-psikolojik oluşumların besleyiciliğini yapar. Teknolojinin türü bu işlemleri ve etkinlik özellikleri ikishikteki Şekil1 de özetlenmiştir.

Şekil 1



Tartışmalı bir yan ürün: Teknikle bütünleşmiş ve güdümlenmiş çağdaş insan varlığı İnsanoğlu, aslında, çok eski çağlardan bu yana teknik işlem beceri ve yatkınlığına sahiptir. Doğanın ve yakın çevrenin yaşam koşullarını zorlaştıran olumsuz etkileriyle didişebilmek üzere insan belli bir teknik akıl kullanmak zorundaydı. Mağara dönemindeki yaşamın ayarlanmasında, av işleminde mekanizmalar geliştirilmesinde bile hafifçe ilkel ama belli bir tekniklik vardı. Toplumsal yaşama geçiş, çok sayıda insanın topluca yaşaması, bireysel teknik işlemlerin yaygın uygulamasına geçilmesini gerektirmiştir. Bu geçiş, giderek adına teknoloji denen pratik yaşam kolaylıkları düzenlenmesine yönlenmiştir.

Toplumsal gelişmeler ile teknolojik ilerlemeler ve değişiklikler birbirlerini etkilemiştir. Tarihin kimi dönemlerinde sıkı içiçelik göstermişlerdir. Teknolojinin bireysel yaşamı kolaylaştırıcı yönlerinin büyük pratik yararları olduğu açıktır. Teknoloji zaman içinde bilimin olağanüstü gizil gücüyle desteklendiğinde akıl almaz boyutlara ve anlamlara ulaşmıştır. Toplumsal gelişmeyi tek taraflı olarak etkileyecek bir yeni kudret kendini gösterir olmuştur.

95

Teknoloji, ekonomiye dayalı olup oradan direncini alan ve sosyo-politik oluşumları şekillendiren devasa bir güç niteliği kazanmıştır. Savaş araçları üretim sanayiinin ürünlerinin insanlığa değil, daha ziyade emperyalizme hizmet ediyor oluşu teknolojik bir sahneye koyuştur. Acıklıdır, bugün ve nicedir. Ama karşı güç oluşturabilme şansı da zayıftır. Bunun yanı sıra, teknoloji pazarlama ve reklam gibi yaratıcı zekayı değil ucuz taklitçilik becerisini kullanan araçların da yardımıyla anlamsız ve aşırı tüketimi teşvik ve tahrik etmektedir.

Tüm bu etkilemeler elbette birey düzeyinde de çeşitli çarpıklıklara yol açabilmektedir. Çağdaş insanın varoluş biçimini teknoloji kullanımı olgusu gittikçe fazla yönlendirmektedir. İnsan denen yaratık doğal bir kişi olmaktan çıkıp teknik bir makineye dönüşme tehlikesiyle karşı karşıya kalma durumuna girmektedir. Bu kritik kaygı, büyük Chaplin'in sessiz sinema dönemi başyapıtı "The Modern Times" dan başlayarak, günümüze dek çeşitli irdelemelerin, tartışmaların odağında yer almıştır. Sanat, fen bilimleri, sosyoloji, felsefe çevrelerinden uzmanlığı kanıtlanmış ve ayrıca geniş genel kültür sahibi aydın insanlar çağdaş insanı irdelemeden hemen benimsenmiş aşırı teknikleşme eğilimini eleştirmişlerdir. Konusunun dar alanlarına sıkışık kalmış uzman türü yerine, çevresinde olup bitenleri algılayıp sentez yapabilen "uzman aydın" kişilerin teknolojik gelişmelerin yönlendiricisi olarak özendirilmeleri gereği ortaya çıkmıştır.

## Bilim-Teknoloji ve Sanatın Kesişmesi Üzerine Çeşitli Örnekler

Yapı ürünlerinin bilim-sanat kesişmesindeki özel yeri

Bilim ve sanatın karşılıklı etkileşimleri ve benzeşimleri her iki değerler kümesinin ortak ürünleri üzerinde kendini sergiler.Gündelik yaşamda kullanılan araçların ve objelerin hazırlanışında ve üretiminde mekanik,elektro-mekanik;elektronik ve malzeme teknolojisi yönleriyle bilim ve teknolojinin katkısı önde gözüktür.Ancak, nesnelerin de işlevselliğin ve rahat kullanımı özelliklerinin bulunması da istenir.Bunun yanısıra, göz zevkini okşayış ve tatmin ediş öğesine de yer verilmesi gerekir.Bu beklentilere ve gereklere, çok ileri ve mutlak sanatsal ve estetik açılım unsurları olarak bakılamaz.Ancak, en azından düz mekanikselliğe bir de görüntü keyfi beklentisi gibi bir ekleme yapılmıştır.

Pek çok sayıda nesnenin dizisel üretimle hazır edildiği alanlarda göz zevkinin tatmin arayışı bazen mecburen ikinci planda kalır.Ancak, bazı tür ürünleri bilim-teknoloji ve sanatın karşılıklı girişimlerini daha net biçimde yansıtır.

96

Bu arada, bir noktanın hatırlanmasında yarar vardır. Dünyada geçmişte yapılmış ve günümüzde de inşa edilmekte olan yüz milyonlar mertebesinde yapının çok büyük bir çoğunluğu sıradan yapılardır.Bunların tasarlanması ve yapımı kuvvetli teorik ve bilimsel dayanaklara,ileri teknolojik uygulamalarına gereksinim göstermez.Görsel zevk tatmini arayışları da çok arka planda kalır.

Buna karşılık, "özel" yapılar olarak adlandırılabilir, sayıca az, ama bir dönemin sosyo-kültürel -ekonomik kimliğinin ve teknolojik gücünün simgesi olan bazı yapılarda bilim-sanat yaklaşması açık biçimde gözlenebilir. Bu tür binalar genelde büyük boyutlu prestij ürünleridir.(Geniş hacimli ibadet terleri, toplumsal kullanım amaçlı operatıyatro-müze-kütüphane-eğitim anfilerinin ve spor tesislerinin büyük oylumlu olanları; havaalanı,çok yüksek binalar ile büyük açıklıklı uzun köprüler gibi)Bu binalarda, fonksiyonun yanı sıra geniş oylumların duyumsanmasını sağlayacak özenli bir mimari tasarım önem kazanır.Zevkli, işlevsel ve dışardan bakanlar için göz zevkini okşadığı gibi, içerdeki kullanıcı ve ziyaretçi için mekan dinginliği duygusu yaratabilme tasarımlar yapılmış durumundadır.Bütün yapıların yapı taşıyıcı sistemleri de mimarlık tasarım beklentilerini destekleyerek hem akılcı hem de kütle ve mekan düzenlenmesini kolaylaştırıcı bir akışkanlık içinde olma durumundadır.Yani mimarlığın temelini oluşturan ve belli ölçülerde de teknolojik yaklaşımlar ile düzgün bir taşıyıcı sistem tasarımının kökündeki bilimsellik iç mekan ve kütle yaratılışına rastgele olan arayışının uygun ve uyumlu bir buluşması söz konusudur.

### Sonuçlar ve Yorumlar

Çağdaş yaşamı yönlendiren bireysel ve toplumsal etkinlik unsurlarının ortaklaşa özelliği karmaşıklık ve karşılıklı etkileşim olguları biçiminde kendini göstermektedir. Bu etkinlik kümeleri içinde ilk bakışta tam paralellikgöstermemekle birlikte "bilim" ve "sanat" disiplinleri ilginç benzerlikler sergilerler. Metinde bu benzerliklerin yanısıra kendini kuvvetle belli eden farklılıkların da ele alınmasına gayret edilmiştir. Teknoloji denen yardımcı unsurun bu iki büyük etkinlik damarıyla yan yana hatta bazen içiçe girişi de yarattığı sorunlarla birlikte incelenmiştir.



Bilim ve sanatın bir ölçüde teknolojinin de yardımıyla karmaşık buluşmasının ilginç örneklerine yapı sanatının ürünlerinde rastlanmakta olduğu bilinmektedir. Bu ürünlerden verilen bazı örneklerle insanoğlunun yapısında mevcut yaratıcılık olgusunun estetik düzgünlük ve teknik mükemmellik içinde buluşmasına dikkat çekilmiştir. Teknolojinin yardımcı görevinin yanısıra bazen satırcılık yapıyor oluşuna karşın bilim ve sanat en köklü ve en güçlü değer takımları olarak uygarlığın temel varlıkları olmaya devam edeceklerdir.

**KAYNAKÇA**

- HEYMAN, J., "The old skeleton", *The Journal of Solid Structures*, Vol.2, Pergamon Press, 1966, pp.249-279.
- KARAESMEN, E., "Old Masonry in Seismic Zones", *Proceedings of International Seminar on Earthquake Engineering Essentials*, 2005.
- KARAESMEN, E., "Introduction to Architectural Engineering," *Lecture Notes for the Civil Engineering Department of Bogazici University*, 2005.
- KARAESMEN, E., "An overview of the Historic Masonry Domed Structures", *Proceedings of the IASS-MSU International Symposium*, 1993, pp.719-728
- SUYOLCU, Y., KARAESMEN E., "Interconnection of Structural Sizing with the Aesthetic Considerations in Long Spanning Bridges", *Proceedings of IABS Shangay International Symposium*, 2003.
- WILSON, E., *Conclience*, Harward University Press, 1998.



"Bale"nin icadından modern dansa ve modern dansın çağdaş ifade biçimlerine kadar dans sanatının tarihi, diğer sanat dalları için söz konusu olduğu gibi, dansın, içerisinde evrimleştiği toplumlara yaraşır bir statü elde etme savaşımının tarihidir.<sup>1</sup> Bu noktadan bakıldığında, ilk bakışta görüldüğü şekliyle dansın sosyal angajman biçiminin, temel sosyal angajmanlardan bir sıyrılma biçimi olarak kök salıp salmadığını kendimize sorarız. Dansın bir sanat olarak gücü de, aslına bakılırsa, kendine özgü ve toplum tarafından oluşturulan kural ve uzlaşımlara direnmesinden ileri gelmez mi?

İlkin, bir dans olarak sanatın kökenine, kralın sarayına ve klasik baleye değin süren evriminin üzerinde duralım. Daha sonra da, Alman Mary Wigman'ın<sup>2</sup> ve Amerikalı Martha Graham'ın<sup>3</sup> olmak üzere iki "modern" ekole odaklanalım. Bu seçimin altında birçok neden yatar: birbirinden uzak ülkelerde yetişen bu iki dansçı, her biri kendine özgü bir biçimde, insanın sıkıntı ve başkaldırısını dansla ifade etmiş ve tüm dünyadaki çok sayıda kuşaktan koreografa ilham kaynağı olmuşlardır. Her iki dansçı da, Wigman söz konusu olduğunda trajik, Graham söz konusu olduğunda ise, ritüel ve mistik, ancak her iki durumda da son derece insanî bir görünüm sunan bir dünyaya angaje olmuşlardı. Klasik kısıtlamalardan sıyrılan Wigman ve Graham'ın dansı, "gerilme ve bükülmeler" yoluyla bedeninin canlı güçlerini ve onları bizim tarafımıza angaje etme kapasitesini ifade eder. Çünkü bu iki dansçı, her şeyden önce, sosyal yaşamın orta yerindeki varlığın derinliklerini ve yalnızlığını dans yoluyla ortaya koymuştur.

#### **Dans sanatı ve sosyal angajmandan sıyrılmak: saray balesinden klasik dansa**

Sanatın sosyal yükümlülük, sanatçının, içerisinde yaşadığı topluma ve çağının dünyasına ait olma konusunda bilinçlenmesini mümkün kılan bir edim ya da tavır olarak tanımlana-

<sup>1</sup>Bu metin, Öykü Terzioğlu tarafından türkçeye çevrilmiştir. Makalenin orijinal başlığı, Türkçe'ye "sanat dansı" olarak çevrilebilecek olan "la danse d'art"dır, ancak çeviride dans sanatı ifadesi tercih edilmiştir. (ç.n.)

<sup>2</sup>Mary Wigman, (1886-1973).

<sup>3</sup>Martha Graham, (1894-1997?)



bilirse, bu tanımdan, sanatçının basit bir izleyici olma durumuna son vermesi gerektiği çıkarımına varırız. Sanatçı, sanatını bir davanın hizmetinde icra etmek durumundadır. Ancak dans, hangi davayı savunabilecek güce sahiptir? Başlangıçta, dansin angaje ancak kralın hizmetindeki bir sanat dalı olduğunu biliyoruz. Dans, her şeyden önce " saraylı " bir sanat dalıdır ve orada Krallar dans eder, çünkü bale, görkemli gücün sahnelenmesidir. Saray yaşantısını şatafatlı bir biçimde yansıtmak üzere araç haline getirilmiş dansin, halkın rahatsızlık belirtilerine hiç ihtiyacı yoktu. Dolayısıyla, XVI. yüzyılda ortaya çıkan saray balesi halka ait değildi<sup>4</sup>. Saray balesi, halkın yaşamını oluşturan olgu ya da ilişkilerin hiçbirini konu edinmiyordu ve bu sanat dalının sosyal sorunlarla ilgisi mevzu bahis değildi. Baledede sergilenen olaylarda sarayın refahı temsil edildiğine göre, genel refah durumu bale için herhangi bir sorun ya da belirgin bir sorunsal teşkil etmez<sup>5</sup>. Böylelikle, genç kral XIII. Louis (16 yaşında) 1625'te *La Jérusalem aliénée* adlı baledede, " ateş tanrısı "nu canlandırır. Bu balenin iki ana teması vardır: kahramanın özgürlüğünü kazanması ve Kralın yüceliği ve benzer şekilde, balenin politika düzleminde ikili bir anlamı vardır: Kral, yani " ateş tanrısı ", " tebaasını her türlü itaatsizlikten arındıracaktır ". XIII. Louis'nin ölümü belirgin bir kültürün de sonuna işaret eder. Dans tekniği evrimleşir.

100

Dans, profesyonelleşme ve paradoksal olarak beden hareketlerine katı kurallar getirilmesiyle birlikte görece bir özerklik kazanır ve tam anlamıyla bir " sanat " dalı haline gelir. Aslen, Kraliyet Dans Akademisi 1661'de XIV. Louis tarafından kurulmuştur ve her şeyden önce, bu Güneş-kralın pohpohlanmasından ibarettir. Söz konusu kral, mitolojiye olan merakı nedeniyle dans etmiş ve saray, Antik Çağın sahnedeki temsilinde sürekliliğin, hatta sonsuzluğun garantisi olarak kendi kendisini hayranlıkla izlemiştir. Dolayısıyla, dans yavaş yavaş katı, yapay ve duygudan arındırılmış bir sanat hâline gelmiştir. Yüzyılın sonunda, klasik dansın, kendi değerlerini uyulması zorunlu kurallar olarak sunduğu görülür: düzenlilik, biçimsel güzellik ve virtüözlük. Beauchamps<sup>6</sup> beş pozisyonu belirler; bundan böyle dans, sadece profesyonellere yönelik bir sanattır.

Opera dans okulu, 1713'te kurulmasından itibaren yoksul ailelerin kız ve oğlan çocuklarını bünyesine alarak, onlara " mesleği, herhangi bir ücret almaksızın " öğretmeye başlar. Buna rağmen, herhangi bir sosyal angajmandan söz etmek mümkün değildir! Aydınlanma Çağı boyunca, her ne kadar monarşinin otoritesi ilkesi yeniden ve tümüyle tartışma konusu edilmiş olsa da, dans sanatının aşama aşama, belirli bir katılıktan, " aksiyon dansı "nı<sup>7</sup> savunan Noverre'le birlikte daha anlatımsal bir biçimciliğe doğru evrilir.

<sup>4</sup>Aslında, XII. Yüzyıldan itibaren Fransa'da halk dansından görünür bir şekilde ayrılan « ölçülü dans "tan söz etmek mümkündür. Saray dansıyla birlikte, sadece ölçü değil adımlar da ön plana çıkacaktır. Dans daha ustalıklı bir hâl alır.

<sup>5</sup>Türü belirleyen ilk saray balesi 1581'de sahnelenen *Le ballet comique de la reine*'dir (*Kraliçenin Gülünç Balesi*). Dans ustası Beaujoyeux, oldukça erken bir dönemde saray balesini, bütüncül tiyatro mantığını benimsemiştir.

<sup>6</sup>Charles-Louis-Pierre de Beauchamps, Kralın dansçılarındandır. 1719'da ölmüştür. Boileau'nun edebiyatta yaptığı gibi ve Kral XIV. Louis'nin egemenliğindeki tüm sanatlarda olduğu gibi, onun sistemi de evrensel niteliğe sahip bir kural oluşturma eğilimindeydi.

<sup>7</sup>Jean-Georges Noverre, 1727-1810. Noverre, dansa bir reform yapabilmek için tüm teknik araçları kullanmış ve yeni fikirlerini hazırladığı çok sayıda bale yoluyla kabul ettirmiştir. 1760'ta, *Lettres sur le ballet et les arts d'imitation (Ballet ve Taklit Sanatları Üzerine Mektuplar)* adlı bir çalışmaya imza atmıştır (1815'te yapılan 3. baskısında 35 mektup mevcuttur).

Politik bir karşı duruş ve geçmişe itiraz edebilmek için yeni bir üslup gerekir, " klasik " dans da bu özgürleşme çabasından etkilenir. Romantizmin bu çabaya dahil olmasıyla birlikte, sanatlar 1789'un büyük ilkelerini kendilerine mal ederler : " özgürlük, eşitlik " !

Dans sanatının tekniğine gelince, bunun daha yavaş evrimleştiği görülür. Bir *Sylphide*<sup>8</sup>'in, dansçuların parmak uçlarında dans ettiği, arabesklerin çalındığı ve beyaz muslinlerin giyildiği bu balenin sahnелendiğini görmek için 1932 senesini beklemek gerekir. Petipa'yla<sup>9</sup> birlikte, bu ölçülü güzellik arayışına ve duyarlılığın ifadesine, akademik ekole yeni bir ekol eklenir: Pepita bale anlayışında, kimi modern koreografların bile karşı çıkacağı antinomik bir unsura, icra virtüözlüğüne, yani dışsal bir unsura yer vermiştir. Ortaya çıkışından günümüze dek, dans sanatının toplumsal sorunların ifadesiyle pek az ilgilenen gelmiştir. Sanatın sosyal angajmanı, en azından, toplumu oluşturan sınıflar arasındaki ilişkileri anımsatmalı, göstermeli ve bazen de bu sınıfların yapıları ve nitelikleri arasındaki farklılıkları ihmal etmelidir. Buna rağmen, Fransa'daki toplumsal alana bu dönemde damgasını vuran, zengin burjuvazi sınıfının, toplumu yönlendirici bir role sahip hâle gelen yatırımcıların yükselişidir ki bale izleyicilerinin büyük bir bölümü bu sınıflara aittir. Dans sanatı gösterileri, halkla buluşmamaktadır. Angaje sanat, bu sosyal sınıfların varlığından ötürü ortaya çıkan ahlakî, ekonomik sorunları, bunları çözemese de gündeme getirir. Bu noktadan bakıldığında, klasik dans angaje bir sanat değil, angajmandan sıyrılan bir sanattır. Bu ise, hiç kuşku yok ki, halkın bu sanat dalıyla ilgilenmemesinin nedenidir.

101

Bununla birlikte XX. yüzyılda, bazı modern koreograflar sosyal sorunlar ve sanatsal angajmanı gündemlerine alacaklardır. Kendini klasik biçimlerden uzaklaştıran modern dans, Mary Wigman ve Martha Graham'da, oldukça yoğun bir şekilde, insanlığın sıkıntılarını ve umutlarını ifade etme gücünü kendine bulacaktır.

#### **Dansın sosyal angajmanı ve angajmanlardan sıyrılması: modern dans**

Bu iki koreograf, çok sayıda koreografin arasında, dansa gerçek bir angajman yüklemeleriyle ayrılırlar. Söz konusu koreograflara göre, dans hâlâ, onların değişime uğrattığı klasik kuralların egemenliği altındaydı. Mary Wigman'ın angajman anlayışının geleceğe yönelik ve kuralcı, Martha Graham'ın anlayışının ise geçmişe dönük ve olgusal olduğunu söyleyebiliriz. Bunun nedenleri üzerinde duralım.

Her iki durumda da, bu iki koreografin sanatsal angajman anlayışlarını, kendi değerlerine atfettikleri sadakat ve doğruluk ile açıklanabilir. Katı kodlamaları içerisine sıkışmış olan klasik dans, bu gibi değerlerin ifade edilmesinde yetersiz kalır. Yukarıda da gördüğümüz gibi, klasik dans, kurallarıyla hareketin mükemmelliğine ve doğruluğa ulaşmaya çalışır. Bu da, dansçıyı, tıpkı dogmatik ve belagatle yoğrulmuş bir söylemin yaptığı gibi, duygudan uzaklaştırır. Klasik dansın, dogmaların, ritlerin, kuralların ve beden düzenli pozisyonlarının katı gözlemine dayandığı andan itibaren, özgürleşmiş diğer tüm dans biçimlerinin, yargılandığı ve " kötü davranış " olarak mahkûm edildiği açıktır. Bu iki ko-

<sup>8</sup>18 Mart 1832'de sahnелenen *La Sylphide*, « romantik bale "nin doğuşuna işaret eder. Bu eserin koreografisi, Filippo Taglioni tarafından kızı Marie için hazırlanmıştır. *La Sylphide*, « doğaüstü bir varlığı " konu edinen ölçülü bir danstır. Schneitzhoeffter'in bir partiyonu eşliğinde icra edilen eser, büyük bir zafer elde etmiştir.

<sup>9</sup>Marius Petipa, 1822'd Marsilya'da doğmuştur. 1877'de sahnелenen *La Bayadère*, onun başyapıtıdır. *La Belle au bois dormant*, (1890).



reograf için de genelde benzer bir durum söz konusu olacak, kendi ülkelerinde tanınan koreograflar olmadan önce yerileceklerdir.

Alman Mary Wigman'ın dansı, angaje bir düşünceden hareket eder; koreograf, içerisinde yaşadığı dönemin politikalarının ahlakî ve sosyal sonuçlarını ciddiye alır. Her şeyden önce, Wigman, dansla 30'lu yaşlarında ilgilenmeye başlar. İnsanlık adına gerçek bir felaket olan Birinci Dünya Savaşı, koreografin yüreğini parçalamıştır. Wigman'ın dansı, başkaldırı enerjisini salıveren bir güç denemesiyle, tam bir romantikte olduğu gibi—ki Wigman böyle bir romantiktir—ilk adımlarını atar. Bu dünya savaşının verdiği milyonlarca ölünün vahşetine maruz kalan dansı, direnişin neredeyse ahlakî olan gerekliliğini ve zorunluluğunu yansıtır. Hareketler, Wigman, içerisinde kendisini zorla çekip çıkarmaya çalıştığı bu trajediyi sanki fiziksel olarak hissediyormuş gibi, âdeta fırlatılır. 1917'de Wigman, *Totentanz'ın (Ölülerin Dansı)* ilk versiyonunun bir taslağını hazırlar. Bundan önce, ressam Nolde'la tanışması sanatında belirleyici olmuştur. Gerçekten, Wigman'a "görüntülerin temsilini abartı derecesinde ileri sürerek özü keşfetmeyi"<sup>10</sup> öğreten odur. Wigman, Nolde'dan maske kullanma fikrini de ödünç almıştır; bu yolla, dansçı kendi kendisinden de kurtularak dansın içerisinde kimliğinin derinliklerine kadar inecektir. Wigman, 1919'a kadar Rudolph Laban'la<sup>11</sup> birlikte çalıştığı İsviçre'nin Ascona şehrinde, insanın derinliklerinde gizli olan her şeyi ortaya çıkarmaya muktedir olan dansın derin anlamını keşfeder. Sonunda, Dresde'de bir okul açan Wigman, aralarında Japon dansçı Eguchi Takaya'nın<sup>12</sup> da bulunduğu çok sayıda dansçı yetiştirir. 1931'le 1933 yılları arasında Mary Wigman ABD'ye gider ve burada, hızla ün kazanarak *das Opfer'i (Özveri)* sahneler. Bennington College'a davet edilen Wigman, burada Martha Graham'la tanışır ve ardından New York'ta bir okul açar. İkinci Dünya Savaşı çıktığında, Wigman artık yaşlanmaktadır. Sanatında, var oluşun trajik görünümü, Alman sanatında sıklıkla gördüğümüz bir şekilde şiddetli bir dışavurumla kendini belli eder. Mary Wigman her şeyden önce bir Alman olduğu için, 1940'ta Naziler, onun Dresde'deki "yozlaşmış sanatın merkezi" olarak niteledikleri okulunu kapattıklarında Almanya'dan ayrılmaz. Okul, ancak savaşın bitiminde batı Berlin'de yeniden açılır. Bu dönemde, Wigman'ın koreografilerinin dinginleştiği ve daha nesnelleştiği görülür; Wigman, koreografilerinde önemli klasik partiyonlardan faydalanır<sup>13</sup>.

Wigman'ın estetiği, amacı insanın ve insanlığın trajik varlığını temsil etmek olan dansçı tarafından cisimleştirilen bireysel özgürlüğe dayanır. Onun koreografilerinde, dans tüm hafifliklerden, virtüözlükten uzaklaşarak ifadesindeki gücün sayesinde, sefalete karşı direnme istencine adanmış bir yoğunluk göze çarpar.

<sup>10</sup>Aktaran Paul Bourcier, *Histoire de la danse en Occident (Batıda Dansın Tarihi)*, (Le Seuil: Points), s. 276.

<sup>11</sup>Rudolf von Laban (1879-1958), Birinci Dünya Savaşı esnasında, İsviçre'de bir sanat okulu açmıştır. Laban tarafından geliştirilen dansın notasyonu yöntemi olan « labanotation » günümüzde de kullanılmaktadır.

<sup>12</sup>Eguchi Takaya, Japonya'ya döndükten sonra Buto'nun öncülerinden olan Kazuo Ono ve Tatsumi Hijikata'nın eğitmeni olur.

<sup>13</sup>Örneğin: *Catulli carmina et Carmina burana*, 1955, Carl Orff'un müziği eşliğinde, *Le sacre du printemps*, 1957'de, Stravinsky'nin müziği eşliğinde. Wigman, aynı zamanda, 1966'da İngilizceye çevrilen *The Language of dance (Dansın Dili)* adlı bir kitap yazmıştır.



Böylelikle, Mary Wigman'ın kendine özgü tavırlarından birisi de, onun toprakla kurduğu, sürünmeye oldukça benzer yakın bir temastır. Toprak ana üzerindeki bu eziliş, yaşamı temsil eder: yaşamın kendisi iki hiçliğin ağırlığı altında ezilmektedir. Tüm Alman romantikleri gibi, Wigman ölümün varlığını gerçek bir olguymuş gibi hisseder. Kesik kesik hareketler, yukarı kaldırılan kollar, açık eller sadece ve sadece dünyaya karşı savaşım ve muhalefettir. Korkunun ve yalnızlığın ifadesi, dansçı ayaktaiken aşağı düşen omuzlar ve yere doğru çevrilen başla birlikte kuruyup kendi içine doğru kıvrılır<sup>14</sup>.

Martha Graham hakkında konuşurken az sonra göreceğimiz gibi Amerikan ekolünde ifade, gövdenin hareketi üzerinde yoğunlaştığı için Mary Wigman, gövde ve basenin hareketine öncelik vermiş ancak zaman içerisinde bedene tam bir hareket kazandırmıştır. Bu, bedeninin zeminle temas ederek süzülmesine yol açan ya da onu uzama fırlatan trans hâli için yapılan bir hazırlık gibidir. Dansçıyı klasik beden vokabülerinden özgürleştiren koreograf, ona kendini ifadede tam bir sorumluluk vermiştir.

C'est seulement à l'âge de 19 ans que Martha Graham, 1913'e doğru, sadece 19 yaşındayken dansla uğraşmaya başlar. Bir on sene sonra, artık Aztek ya da Hindu ritlerine dayanan danslardan esin almamaya karar verir; bunun yerine, bugünün dünyasını dans yoluyla ifade etmek ister. Bu angajmana sadık kalan Graham, yurttaşı olan Isadoran Duncan<sup>15</sup> gibi dans etmeyi reddeder. Onun değerlendirmek istediği, basit, gündelik vücut hareketleri değil, " *motivasyonu yüksek, disiplinli, konsantre olmuş varlık* "tı. Böylelikle de, Graham'a göre, insan, onu sadece çağdaş toplumun sorunlarıyla değil, aynı zamanda insanlığın daimi, büyük sorunlarıyla da yüz yüze getiren koreografi ediminin öznesidir.

103

Zenci Amerikalıların yaşadığı sefaleti ifşa etmek için dans etme planına sadık kalan Martha Graham, benzer şekilde angaje dans anlayışını savunur. Onun için dans, bir eylem ilkesi olarak, dans eden bir bedeni bir temsil nesnesi hâline getirir ve burada hareketin gücü ve maddesi birbirinden ayrılmaz çünkü bunlar temelde bir ve aynı şeydir. Böylelikle, dans, çağdaş dünyaya yaşamsal enerji taşımak, onu bu enerjiyle beslemek için dünyaya demir atmaktır.

30'lu yıllarda, ABD'yi diğer ülkelerden ayırdığını düşündüğü bu yaşamsal potansiyele duyarlı olan Graham, şunları söyler : " *bu ülkenin ruhu, harekette aranmalıdır. Bu ruhu, hızın dinamik gücü olarak hissederiz* " <sup>16</sup>. Bunun ardından, kendi grubu için hazırlanan büyük baleler gelir: konusunu, Hintler'in Katolik ritlerinin yorumundan alan *Primitive Mysteries* ve durmaksızın sınırları iteleyeni öncü bir halkın istencini yansıtan, Graham'ın 1935 tarihli solo çalışması olan *Frontiers* Graham'ın 1944'te sahnelenen *Appalachian Spring* adlı balesi, onların dünyasında ilkbaharın bir temsilidir: İsa'nın yeniden dirilişine inanan gezgin bir vaiz püritanizmin dar zihniyetini itham eder. Koreograflarının konula-

<sup>14</sup>Alman hareket kuramcısı ve pedagog olan Emile-Jacques Dalcroze (1865-1950) Mary Wigman'ın öğretmeni olmuştur. Wigman, sonraları ustasını reddetmiş ancak koreograflarını güçlendirmek amacıyla onun hareket (ritim) incelemelerinin bir çoğundan yararlanmıştı.

<sup>15</sup>Isadora Duncan (1878-1927), modern dansın öncüsüdür : « antik tüneliyle, çıplak ayaklarıyla, hareketlerini daha görünür kılan basit bir perdenin önünde dans eder ».

<sup>16</sup>Aktaran Paul Bourcier, *Histoire de la danse en Occident (Batıda Dansın Tarihi)*, (Le Seuil: Points), p. 257.

rını çağdaş dünyadan alan Martha Graham, böylelikle bu dünyanın baskı ve adaletsizliklerini açığa çıkarır. Daha sonra, Graham, *Deep song* adlı balesiyle İspanya savaşını sahnede canlandırır.

Graham'ın koreografilerinde hareket gücünü, bir taraftan gerilme-bükülmeden alırken, diğer taraftan da, gövdenin çukurlaşması, gerilim-rahatlama ve gerilim-gevşemeden alır ki bu hareketler Martha Graham'ın koreografilerine özgü spiral hareketini vurgular niteliktedir. Böylelikle dans, iki belirgin gücü algımıza sunar: kendini uzamda yer kaplayan bir güç olarak sunan gövdenin özsel gücü ve enerji ya da serbest hareket olarak niteleyebileceğimiz dışsal güç. Tüm bunlara, koreografinin belli başlı unsurlarını özellikle ön plana çıkaran dışavurumculuk istenci eklenir. Graham'ın koreografisinin yukarıda belirtilen özelliklerinde, Graham'ın Bennington College'da tanıştığı Mary Wigman'ın etkisi kendini açıkça belli eder. Duruş, klasik danstan ödünç alınmıştır, ancak söz konusu olan yanal duruş ve nadiren de olsa arka duruştur. Graham, Wigman gibi, yükselişten çok, zeminle temasın peşinde olmuştur.

104

Böylelikle Martha Graham, varlığın en derin noktalarında esin kaynağını bulmuştur. Aynı zamanda hem koreograf hem de oyun yazarı olan ve New York'ta kendi okulunu açmış olan Graham, tüm dünyada çok sayıda dansçının öğretmeni de olmuştur. Graham'ın sadece tekniği modern dans dünyasında yaygınlaşmamış, aynı zamanda doğaçlama dansları çok sayıda başka figüre de kaynaklık etmiş ve böylelikle, onun istediği üzere, koreografi düşüncesinin gerçekleştirilmesine olanak sağlamıştır.

Dans sanatı, yani bale ve bale koreografisi, kısa tarihi boyunca, başlangıçta toplumsal angajmandan sıyrılarak kaybettiklerini zorla geri kazanmıştır. Dans, biçimde kaybettiklerini, varlığın derinliklerine angaje olarak kazanmıştır. Her ikisi de dansa geç yaşta başlayan Mary Wigman ve Martha Graham, bundan dolayı, kuşkusuz insanların dünyası ile ilgili hissettiklerini yorumlamada daha başarılı olmuşlardır. Bu iki koreograf için, dansçının bedeni, varlığını seyircinin ruhuna dayatan verili bir maddedir. Bundan dolayı, dansçının kendisinden başka bir şey, hareketin biçimi kendini açığa çıkarır. Hareketlerin düzenlenişinden ise, " güçlü biçim " olarak adlandırabileceğimiz, koreografinin dikkate değer olan birlik ve sabitliğini sunan hareketler bütününe sıkı sıkıya bağlı olan bir biçim ortaya çıkar. Mary Wigman ve Martha Graham, sıkıntıya ve umut istencine bağlı insanın çabasının, kavgasının koreografı olmuştur.

Gündelik deneyimimiz, doğanın korunması salt estetik nedenlere bağlanamayacağını; biyolojik ve çevresel nedenlere de bağlı olduğunu gösterir (örneğin, radyasyona maruz kalan bir bölge ilk bakışta kirlenmiş değil hasar görmemiş ve güzel gibi görülebilir).<sup>1</sup> Ancak, deneyim, bize estetik doyum veren bir çevrenin aynı zamanda yaşanılır, sağlıklı ve güvenli bir çevre de olduğunu da gösterir. Bu çelişkidene yola çıkarak doğaya, kültürün ve tarihin bir sonucu, özellikle de doğal ve/ya da kentsel bir peyzaj olarak bakabiliriz. Bu durumda, doğayı fenomenolojik ve ilişkisel estetik perspektifinden görmüş ve dolayısıyla da—aslen çok değişken ve çeşitli olan—doğal güzelliğin salt objektif ya da sübjektif bir tanımının ötesine geçmiş oluruz. Bu genel ve kapsamlı bakış, çevresel değişim dinamiklerini incelerken, diğer bir deyişle, doğal bir peyzaj imgesinin; yani “mekânlardan” (hafıza ve kültü özdeşleştiren yerlerden) oluşan bir peyzajın, bugün bir başka tür peyzajla, “mekân-olmayan-yerler”den oluşmuş bir peyzajla iç içe geçtiğini fark ederiz<sup>2</sup>. Bu fenomenolojik perspektifin, mekânlarla mekân olmayanların kesişimi ve dönüşümünün anlaşılmasında yardımcı olduğu görülür.

Globalleşen dünya, ekonomi ve teknolojinin üstünlüğü ile tanımlandığı için geçiş ve hareket eğilimindeki bir dünyadır. Marc Augé'nin tanımına göre, hava alanları, otel zincirleri, karayolları, süpermarketler, ticaret fuarı alanları “mekân-olmayan” yerler olarak görülür. Augé, bu yerlerin işlevlerinin belirli bir mekâna ya da özgün kimlikler ya da sembolik ilişkiler yaratma amacına—ki bunlar Orta Çağ'dan ya da ortak mirasın ortaya çıkmasından itibaren değer yitimine uğramıştır—bağlı olmadıklarını belirtir. Bunun yerine, bu yerlerle amaçlanan hareketin, akışın, tüketimin ve tüm dünyayı kapsayan bir ağda çeşitli hizmetlerin kullanımını teşvik etmektir. Bu alanlar, her zamanda, nerede olurlarsa olsun, tüm dünyada aynı olma eğilimini taşıyan, klişelerin, *déjà vu*'nün egemen olduğu, özdeş niteliklerle dolu alanlardır; yani bu, gereğinden fazlalığın söz konusu olduğu bir

<sup>1</sup>Metin, Öykü Terzioğlu tarafından türkçeye çevrilmiştir.

<sup>2</sup>Bu çeviride *place* mekân sözcüğüyle, *space* de yer sözcüğüyle karşılanmıştır. (ç.n.)



dünyadır. Bu bekleme alanları, doğasız peyzajlardır; bu alanlar, insanlarla dolu olmasına rağmen, herhangi bir sembole ya da zamana rastlanılmayan insanlık yoksunu alanlardır. Dahası, bu "mekân-olmayan" yerler geçici ve hızla yerlerine yenileri koyulabilen bütünlüklüdür. Yine de, hızı ve anıklığıyla tanımlanan bu yerlerde beklenmedik kesintiler, trafik yoğunluğu ya da iletişimde arızalar (öngörülmeyen felaketler, kazalar, grevler vs.) da meydana gelir. Boşluk düşüncesi ve hissi, kısa zaman içerisinde kullanım ve suiistimalin nesnelere olacak kentlerin, terk edilmiş inşaat alanlarının ya da ekilmemiş tarlaların genişleyişine eşlik eder.

Çağdaş bağlamın gelişiminin, sadece alanların dönüşümü dikkate alınarak değil, doğanın kendisinin, çevresel felaketler ya da özellikle insanın neden olduğu hidro-jeolojik zarar nedeniyle karşı karşıya kaldığı trajedi ve ıstırap da dikkate alınarak okunması ve yorumlanması gerekir. Bazı yerlerde bir doğa trajedisi yaşanırken, aynı zamanda başka yerde doğayı koruma projeleri gündeme gelmektedir. Aslında iki karşıt gücün varlığı söz konusudur: bir yandan, savaş, doğal felaketler gibi yıkıcı güçler, diğer yandan ise, peyzaj mimarlığı, şehirlerin restorasyonu gibi yeniden şekillendiren güçler. Bu durum paradoksal gibi görülebilir ancak doğrudur: bir tarafta şiddet ve saldırganlık, öbür taraftaysa barış ve armoni. Ancak, bugünkü yıkıcılık, hafıza ve zamana karşı tam bir kayıtsızlık içerisinde sadece harabelere ve enkaza yol açmaktadır. Hiçbir harabe yoktur ki, 18. yüzyılda söz konusu olabileceği gibi bize bir sonsuzluk illüzyonunu düşündürsün ya da melankolik, nostaljik bir aura yaratsın. Bunlar sadece ve sadece, bir şiddet patlamasının kendisinden kurtulacak kalıntıları ve doldurulacak bir boş alandır. Mekânlarla mekân olmayan yerler arasındaki kesişim noktası zulüm ve çekilen acı, savaştan, terörizmden ve vurgundan kaynaklanan bir yıkım galeyandır.

Doğanın bize yaşattığı estetik deneyim, korunmaya ihtiyacı ve koruma ihtiyacını yaratma yetisine sahip olan kendi içerisinde bir değer olarak değil, biyoloji, eoloji ve politikayla ilişki içerisindeki kapsamlı bir görünüm olarak ele alınabilir. Almanya'daki Ekolojik Estetik'in ve aynı zamanda da İngiltere'deki Çevreci Estetik'in altında yatan fikir, "doğayı koruma" ihtiyacından, bunu yapmak için gerekli estetik nedenlerin arayışına doğru kaymıştır. Bu fikrin, daha önceki dönemlere özgü olan, doğal güzelliğe dair kuramlardan farklı olmasının nedeni, bu kuramlarda koruma ihtiyacının gerekli görülmesiydi. Bir sanat dalında verilen eserlerin muhafaza edilmesi ve korunması gerekirken konu doğaya geldiğinde, bizi onu korumaya sevk eden sadece estetik nedenler değil, biyolojik, ahlakî ve ekonomik çok sayıda farklı nedendir. Sanatta, estetik değer yegâne dürtüdür; ancak bu, bütünüyle doğru değildir (sanat eserleri aynı zamanda etnolojik ve tarihsel belgeler olarak da korunurlar). Önemli olan mesele, doğal güzellikle sanatsal güzellik arasında böylelikle yaratılan simetridir. Sanatsal güzellik birincil bir değer, kendinde bir değer olarak görülürken doğal güzellik ikincil bir değer olarak görülür. Doğal güzellik, doğada bize estetik haz verenin korunmaya değer olduğuna sevk edilmemizden değil, ancak estetik değerde, hâlihazırda sahip olduğumuz inanç için gizli bir destek bulduğumuz için, kalbimizde var olur: doğal güzelliğe saygı duyulmalıdır.

Ancak, doğal peyzaj imgesi nereden gelir? Doğadan söz ettiğimiz zaman, bizi çevreleyen ve insanî, kültürel ve tarihsel değerlerle yüklü olan her şeye işaret ederiz. Simmel'in (1913) belirttiği gibi, Orta Çağ'dan sonra dünyanın, sembolik düşüncenin düşüşüne geç-

mesi sonucu yeniden yapılandırılması, bizi ilk kez doğa peyzajıyla tanıştırmıştır. Dolayısıyla da, Orta Çağ'da ya da Antik Çağ'da, peyzajın anlamının, yani insanın kendi düşünce durumu ile ilişkili ayrıntıların değerinin kavranmasının mümkün olmayışı şaşırtıcı değildir. Esasen, peyzajın tinsel ediminin formel bağımsızlığının peyzaj tablolarına dönüşmesi 15-16. yüzyıllara kadar gerçekleşmemiştir. Simmel ayrıca, estetik biçimin peyzajda doğayla ilişkili olarak bir zenginlik bulmayı ve onunla uzlaşmayı çok yakın zamanda başarabildiğini de ekler. Ancak, toplum, teknoloji ve ahlak alanlarındaki son gelişmeler insan kültüründe bir kopmaya neden olmuştur. Peyzaj, odağın bireysel perspektife sınırlandırılıyor olmasına rağmen, hala doğayla, doğanın birliğe ve bütünüyle ilişkilendirilmektedir. Bir peyzajı gözlemlediğimiz ve ona hayranlık duyduğumuza, bu peyzajın, resim sanatıyla olan ilişkisinin ötesinde olmak üzere, bir sanat eseri olarak alımlandığı sürecin değer kazandıran ve arındıran yolunda ilerliyoruzdur. Gözlemciler, sanatçılardan daha dar bir çerçevede de olsa, tam olarak onların yapacağı gibi, anlık olarak verilen, kaotik ve sınırsız dünyayı, kendi başına anlamlı bir birlik hâline getirmek üzere eylemde bulunur ve onu içerisinde bulunduğu yerden kesip çıkarırlar. Gözlemciler bunu yaparken ilkin dünyadan bir adım uzaklaşır, sonra onunla yeniden birleşirler. Simmel sözlerine, sanatın yaşamdan, şeylere biçim veren mevcut fenomenlerden türediğini söyleyerek devam eder. Simmel'e göre, bir peyzaj, bundan böyle bireysel, doğal nesnelerin bir toplamı olarak değil henüz başlangıcında olan bir sanat eseri olarak düşünülmelidir. Bu kavram ve perspektifle birlikte görme edimi, hissetme edimiyle iç içe geçer. Çeşitli öğelerin birliği, peyzajın Stimmung ilkesinin çevresinde döner. Ruhsal bir süreç olan Stimmung, peyzajın kendisinin malıdır. Bu da, peyzajın kendisini zihinsel bir biçime dönüştürmüş olduğu anlamına gelir. Nesnenin bütüncül temsili ve buna eşlik eden his iç içe geçerek birleşir: *Peyzaj, kendisini estetik olarak açığa vuran doğadır.*

Bizim doğaya bakışımız ve doğa hakkındaki düşüncemiz şöyledir: Doğa, insan tarafından gerçekleştirilen eylemin, işin ve hayal gücünün bir sonucu ve zihinsel, psikolojik bir süreç, doğal ve kültürel bir peyzaj olarak görülmelidir. Bu nedenle de, bir peyzajı yok etmek, tarihselliğin ve insan topluluğunun kalbinin kendisine zarar vermek anlamına gelir.

Doğanın ve çevrenin savunulması sosyal bir sorumluluk olarak görülmelidir. Buradan ise, Massimo Venturi Ferriolo'nun savunduğu üzere, "bir insan dünyası projesi" ortaya çıkar. Bunun ise çok sayıda nedeni vardır:

- 1) Her peyzaj etik bir gerçeklik, bir eylem alanı, ortak bir insan yaşamı alanı ve dönüşüm ve karara dair bir gerçekliktir. Bunun özünde uygulamalı felsefe yatar. Aristoteles'e göre, tesadüfi olarak ortaya çıkan insan eylemi unsuru olmasaydı, insan olanaksız ve işe yaramaz olurdu. Her peyzaj bu durumu ortaya koyar.
- 2) İnsan çevreyi farklı biçimlerde dönüştürür. Bu seçim insanın varlığıyla ilişkilidir. İnsanın hareket etme ve yaşama biçimi, bir insanlık müdahalesi projesini ortaya çıkarır. Bu, farklı bir gerçekliği hayal etmek anlamına gelir. İnsan, organize etmeye ve planlamaya muktedirdir; çünkü mevcut durumları istenilen sonuçlara dönüştüren eylemler üzerine düşünür.
- 3) Projeye hedeflenen, gerçekliği dönüştürmektir ve bu da, yapmayı ya da üstlenmeyi düşündüğümüz, az çok tanımlanmış bir düşünceyle ilintilidir. Bu karar, söz konusu projenin gerçekleştirilmesinde kullanılacak yöntemlerin seçimiyle



bağlantılıdır. Dünya, insanın müdahalesi ile zaman içerisinde dönüştürülebilir ve dolayısıyla, içerisindeki öğeleri seçtiğimiz ve düzenlediğimiz gerçeklik değiştirilebilir. Bu gerçeklik içerisinde insanın eylemleri ortaya çıkar.

4) Tüm peyzajlar insana aittir ve insan da bu peyzajların tek gerçek zanaatkârıdır. Sonuç olarak, peyzaj, insanla doğa arasındaki ilişki sonucu ortaya çıkan olası bir gerçekliktir. Antik dönem insanların bize verdiği ders, tüm peyzajların ve tüm bahçelerin farklılık gösteren güzelliklerine kazınmıştır. Peyzajlar ve bahçeler, dönüşümün geriye çevrilemeyen sonuçları ve özgürlüğün etkileridir. Esasen peyzajlar, sanat ve teknik yoluyla biçim veren, yaratan, değiştiren, inşa eden ve dönüştüren insan özgürlüğünün meyveleridir.

5) Bir bakış, gözlem alanı olan peyzaj, özgürlük tarafından üretilir; dahası, sanatın sonucu, çalışmanın etkileri ve insanın hayal gücüdür. Martin Schwind, her peyzajın, herhangi bir insan yaratisıyla karşılaştırılabilir nitelikte olduğunu; ancak, ressam resmederken, şair yazarken bütün bir topluluk, kendi kültürünün bir hatırası haline gelen kendi peyzajını yarattığı için bu yaratılardan çok daha karmaşık olduğunu söylemişti: "peyzaj insanların ruhlarında iz bırakır".

6) Bir sanat olarak peyzaj, farklı yollarla ve farklı kuramlar aracılığıyla tasarlanan ve kendine özgü niteliklere sahip yeni bir alan yaratır. Sanat ve doğa, doğa ve kültür arasındaki karşılıklı etkileşim çeşitli biçimlere sahip peyzajlar ortaya koyar.

7) İnsanın özgürlüğüne dair bilinç çok eskilere, tarım kültürünün başlangıcına dayanır. Çiftçi, peyzajın içerisinde yaşayan ve bütünüyle doğaya ait ve kozmosla bir arada olan özgür bir insandı. Örneğin Sofokles, *Antigone* adlı eserinde çiftçinin yaptığı işi över. Lüzumlu sanatları tartıştığı *De natura deorum*'unda Cicero, elle riyle kentler, duvarlar, evler ve tapınaklar yaratan insandan söz eder.

8) Tarım, peyzaj üzerinde iz bırakır. Tarlada çalışmak, "tyche"yle birlikte doğanın dönüştürülmesinde bir unsur teşkil eden "techne"nin bir parçasıdır. Ovidius, insan figürüyle birlikte toprağın nasıl dönüştürüldüğünü betimler. Denilebilir ki, tüm peyzajlar, tanrıların mitsel dünyasının açığa çıkmasıdır. Ovidius, *Metamorfosi*'de kaosu kozmosa dönüştüren ve böylelikle insanların dünyasına dair bir fikir veren Musalar'dan söz eder.

9) Estetik deneyim, peyzaja bakmanın, onu gözlemenin içsel yaşamdan ayırlamayacağını ortaya koyar. Bakmak, izlemek, yapmanın reddedilmesi anlamına gelmez. Tam tersine, izlemek bizi yapmaya, daha iyisini yapmaya iter; çünkü eyleme geçmeden önce iyice görmüş ve iyice düşünmüş oluruz. To contemplate does not mean the refusal of doing. Peyzaj, tarihin akışı içerisinde insan tarafından dönüştürülen doğadır. Peyzaj, insan ürünüdür ve bu açıdan, kullanılan teknikler farklı olsa da, resim, heykel ve binalara benzer.

10) Peyzaj, mimarî gibi estetik bir değerdir. Dolayısıyla, peyzajın biçimsel olarak değiştirilmesi estetik objenin onarılamaz bir biçimde hasar görmesine neden olabilir. Bu obje, insanın ve çevrenin birliğidir. Mekânlar korunmalı ve "mekân olmayan" yerlere dönüştürülmemelidir. Eskiden, çocukluğumuzda ya da yakın zamana kadar var olduğu şekliyle doğa için hissettiklerimiz, geçmiş ve gelecek arasındaki ilişkiyi anlamamıza hizmet etmelidir ki, insan ve doğa, gelenek ve yenilik arasındaki olası bir dengeyi hedefleyebilelim.



11) Marc Bloch'un söylediği gibi: "Tarih, her şeyden önce bir değişim bilimidir". Doğayla ilişkimiz, kökleri antik dönemlere dayanan çağdaş bir gelenekten türemiştir. Antik zamanlardan modern zamanlara, hayal edilenden gerçeğe gelinceye dek, insan mekânların dönüştürülmesinden sorumlu olagelmıştır. Doğanın estetik bir biçimde kendisini açığa vurması olarak peyzaj, insanlık tarihinin izlerini taşır. Peyzaj, aktif bakışın, izlemenin önemini, etik ve politikanın önerisini koşul olarak gerektirir. Bu öneri, sadece muhafaza ve korumayı içermez; aynı zamanda evrimi içerisinde tarihi de sorgular. Dolayısıyla, peyzaj insanın dünyasının bir projesidir. Lenoble'un dediği gibi, "Tüm unsurlarıyla doğa, insanın kaderinden hiçbir zaman ayrılmaz; çünkü doğa, uçsuz bucaksız bir göstergeler sistemidir". Bu göstergeler sisteminde insan, daha önce topraklarının sorumlusu olan atalarına bakarak kendisini, mitlerini ve kültürünü bulur.

Ancak, günümüzün dünyasına bakarak, umarım ki, "babalarımız doğanın katilleriydi" demek zorunda kalmam.

#### KAYNAKÇA

- ASSUNTO, R. , *Il paesaggio e l'estetica*, Napoli, Giannini 1973.
- AUGÉ, M. , *Non-lieux*, Paris, Seuil, 1992.
- BERQUE A., *Les Raisons du paysage de la Chine antique aux environnements de synthèse*, Paris, Hazan, 1995.
- BLOCH M., *I caratteri originali della storia rurale francese (1952)*, tr. It., di C. GINZBURG, Einaudi, Torino 1973, p. xxiv.
- CEDERNA A., *La distinzione della natura in Italia*, Torino, Einaudi 1975.
- CLARK, K., *Landscape into Art*, London, John Murray, II ed. 1976.
- CURTIUS E.R., *Letteratura europea e Medio Evo latino (1948)*, tr. It. di A. Luzzatto e M. Candela, a cura di R. Antonelli, La Nuova Italia, Firenze 1952.
- GRIM, J.A.(edited by), *Indigenous Traditions and Ecology*, Cambridge Massachusetts, Harvard U.P., 2001.
- KERÉNYI K., "Landschaft und Geist", Apollon und Niobe, in *Werke*, München- Wien, Langen-Müller IV, 1980, pp 80-92.
- LENOBLE R., *Esquisse d'une histoire de l'idée de la nature*, Paris, Albin Michel, 1969.
- OVID, *Metamorphoseon*, I, 32-44.
- ROGER A., *Court traité du paysage*, Gallimard, Paris 1997.
- SCHWIND, M., *Sinn und Ausdruck der Landschaft*, in "Studium generale", III, IV-V, 1950.
- SIMMEL, G., *Philosophie der Landschaft*, in "Die Gùldenammer Nord deutsche Monatshefte", 3, 1912-13.
- SCHAMA S., *Landscape and Memory*, London, Fontana Press 1995.
- VENTURI Ferriolo, M. , *Etiche del paesaggio*, Roma, Editori Riuniti 2002.



Ömer Hayyam, İslam Dünyasının yetiştirdiği en büyük aydınlarından birisidir. Yetenekli bir şair olarak hem Doğu'da, hem de Batı dünyasında tanınmaktadır. O aynı zamanda bir matematik dehası olarak ün kazanmıştı. Hernekadar dünyadaki şöhretini bu iki yeteneğine borçlu ise de, onun çok daha fazla yönlü biri olduğunu biliyoruz. Yaratıcı zekası ve çok değişik ilgi alanları ona birçok alanda kendi yaşadığı zamanın ilerisinde olağanüstü beceriler sağlamıştır.

111

Ömer Hayyam'ı yakından tanıyan tarihçi Abu'l Hasan al-Bayhaqi'nin (1106-1174) hazırladığı horoskop'a (yıldızların konumunu gösteren çarka) bakarak, Ömer Hayyam'ın 1048 de doğduğu saptanabilir. O Nişapur'da doğmuş ve büyük olasılıkla orada eğitim görmüştür. Yaşamının bir bölümünü Semerkand ve Merv'de, 18 yılını İsfahan'da geçirdikten sonra Nişapur'a döndüğü ve 1131de öldüğü sanılmaktadır. Ölüm tarihini, Hayyam'ın mezarını ölümünden dört yıl sonra ziyaret eden Nizami'nin Aruzi Samarqandı (1110-1155) sinden tesbit etmek mümkündür.

Hayyam çağdaşlarından değişik, çelişkili tepkiler almıştır. Onun düşüncelerini yansıtan şiirleri onu gözden düşürücü bulunmuş veya bütünüyle reddedilmiştir. Hayyam'ı zamanın en büyük bilim adamı olarak göklere çıkartan öğrencileri bile onun Rubai'lerinden (Dörtlüklerinden) söz etmezler. Kişilik olarak biraz sefih, biraz mürri olarak tanımlanırdı ve hatta öğrencileri onun aksi biri olduğunu, bildiklerini başkalarına öğretmekten nefret ettiğini söylerlerdi. Matematiğin çeşitli dallarında bilgisi genişti. Cebir konusunda en önemli katkısı, ünlü eseri, *Cebir ve Mukabele Problemlerinin İspatı* 'dır. Bu eserinde, birinci, ikinci ve üçüncü dereceden, artı köke sahip olabilecek 25 denklem sınıflandırmıştır. Bunların arasında doğrusal veya ikinci derece denkleme indirgenemeyen 14 kübik denklem vardır, ve bu denklemler konik kesitlerin arakesitleri ile çözülmüştür. O üçüncü derece denklemlerin pergel ve cetvel ile çözülemeyeceklerini açık açık ifade eden ilk matematikçidir. (Bu nokta daha sonra 1637de Descartes tarafından gösterilmiş ve 1837de Wanzel tarafından kanıtlanmıştır.) Hayyam'ın aynı zamanda aritmetik üzerine de yazmıştır ve bu eserinde, artı tamsayı üsse sahip doğal sayılardan nasıl karekök



alınabileceğine ilişkin bir yöntem anlatmaktadır. Aritmetik alanında bir başka eseri, *Öklid postülatı'nı n Zorlukları üzerine Yorumlar'dır*. Bu eseri oranlar kuramı ve sayıların öğretisi üzerinedir. Burada o, büyük bir ihtiyatla (dikkatle), tüm artı ve rasyonel olmayan (asam) sayıları içeren yeni ve daha kapsamlı bir sayı kavramı geliştirmiş; ve bunu yaparak rasyonel olmayan sayıları sayı statüsünde kabul eden ilk matematikçi olmuştur. Aynı eserinde, Öklid'in beşinci postülatında belirtilen temelden farklı bir temele dayanan bir paraleller kuramı üzerinde durmuştur. Hayyam'ın Öklid'in beşinci postülatını kanıtlaması, kendinden önce gelen İslam alimlerinden farklıdır, çünkü o açıkça sonuca kendi formülünden varmıştır. Onun Paraleller Kuramı, onyedinci ve onsekizinci yüzyıllarda Avrupa'daki gelişmeleri etkilemiş ve bir anlamda Öklid-dışı geometrinin başlangıcını hazırlamıştır. Hayyam aynı zamanda müzik kuramı ile de ilgilenmiştir. Müzik üstünde yaptığı incelemeden elimizde sadece bir bölüm kalmıştır, eserin tümü kayıptır. Bu eserinde o, üç aralıklı notaya bir dördüncüyü ekleme sorunu ele almış ve dört nota üreterek bu dördüncü notanın 21 seksiyonuna/faslına örnekler vermiştir. Bu örneklerin herbiri daha sonra estetik açıdan değerlendirilmiştir.

112

Hayyam 1070 yılının başında Sultan Malik-Şah tarafından İsfahan'a oradaki gözlemevini yönetmesi için davet edilmiştir. Zamanın en iyi gökbilimcileri Hayyam'ın rehberliğinde bu gözlemevinde toplanmış ve Sultan'ın adı verilen gökbilimsel tablolar derlemişlerdir. Gözlemevinin bir diğer görevi de, İran'da o zaman kullanılmakta olan güneş takviminin reformu idi. 1079 yılında Hayyam, İran'da resmi takvim olarak ilan edilen yeni bir takvim düzenleme planı getirdi. Bu takvim o kadar hassasdı ki, ancak 5000 yıllık bir devrede bir gün hata yapmaktaydı. Hayyam aynı zamanda Saray astroloğu idi, ancak Nizami Samarqandi'nin anlattıklarından onun astrolojiye inanmadığı anlaşılmaktadır. Bu nokta Hayyam'ın yaşamında bir ikilemi gösterir. Hernekadar o beş bilimsel felsefi inceleme yazısı yazmış ve şiirlerinin çoğu felsefi nitelikli ise de, onun dünya görüşünün ne olduğunu kesin biçimde söylemek güçtür. Bu sorun, onun birçok dürtlüsünün gerçekten otantik olup olmadığı sorgulandığında daha da karmaşıklaşır. Felsefi eserlerinin Hayyam'ın gerçek düşüncelerinin yansıttığını söylemek zordur, zira onlar resmi koruma/devlet himayesi altında yazılmıştır.

Kuramsal ve felsefi konular yanısıra Hayyam'ın çok yönlü aklını, uygulamalı alanlar da ilgilendirmiştir. Örneğin onun tartılar, tartı konusunda, özellikle de altın ve gümüş alaşımlarının miktarlarının belirlenmesinde iki bilimsel incelemesi vardır. Onun pratik konularla ilgisi arasında bize en ilginç gelen, onun ünlü cebir konusundaki bilimsel incelemesinden önce, ve belkide ona bir hazırlık olarak yazmış olduğu başlıksız bir eserindeki bir pasajdır:

Dağınık düşüncelerim, karışık aklıma rağmen aklımdan bu geçti ve gerçeklerle uğraşmam basit düşüncelere yeterince dikkat etmemi engelledi. Eğer bu yüce toplantı gerçekleşmeseydi, yüceliği sonsuza dek sürsün, ve sorulan sorunun yerindeliği, Tanrı onu kutsasın, ben bu alandan çok uzak kalacaktım. Benim çabalarım sadece bence basit düşüncelerden daha önemli olan gerçeklere odaklanmıştır. Benim çabalarım bunlara harcanmıştır.

Hayyam'ın bu sözlerinden onun bu toplantıda ortaya atılan bir soru ile yeni bir alanla tanıştığı çıkartılabilir. Anlaşılan bu soru, onun sorunu çözdükten sonra bilimsel bir inceleme yazmasına neden olmuştur. Problemin analizi onu dik açılarının toplamı hipotenüsüne eşit olan bir dik üçgene götürmüştür. Buradan giderek o, sorunun çözümünü kübik denkleme indirgemiş ve konik\_kesitlerle çözmüştür: dairenin bir hiperbolle kesiti. Ve, "Ne zaman küp işin içine girer, o zaman uzay geometrisine gerek vardır, özellikle kübik ve konik kesitlerde çünkü küp katıdır. Konikleri bilmeyenler için belli araçlar kullanılır" diyerek eklemektedir. Buradan onun sözlerini konik konusunda bilgisi olmayan, ancak uygulamalarda uzay geometrisi kullanan bazı kimselere yönelttiğini çıkartabiliriz.

Aynı problem, *Benzer veya Karşılıklı Figürlerin Birbirlerine Kenetlenmesi*, 1300 yılına ait anonim bir İran eseri üzerindeki geometrik süslemede yeniden belirlemektedir. Bu kez çözüm, Hayyam'ın iki yüzyıl önce önerdiği alet "gönya-mastara" yardımıyla, veya modern T-cetveli aracılığı ile sunulmuştur. Buradan da Hayyam'ın zanaatkarlara hitabettiğini ve sözü edilen yüce toplantının da zanaatkarlar ve matematikçiler arasında olduğunu anlıyoruz. İslam matematikçilerinin "hareket eden geometri" diye nitelendirdikleri yapı, Ömer Hayyam'ın keşvettiği üçgene dayanan ince bir süsleme düzenidir.

113

Zanaatkarla yapılan bu toplantılarda Hayyam'ın mimari sanatlarla tanıştığı ve bu konuda çok heyecanlandığı anlaşılmaktadır. Geometrinin böyle zengin ve tatmin edici biçimde uygulandığı bir alan, çok yönlü bir kişi olan Hayyam'ı bırakın, herhangi bir matematikçiye bile çok cazip gelebilirdi.

Bu nokta Hayyam'ın estetik düşüncelerini (müzik konusunda kanıtladığı gibi) ve şiirlerinde kullandığı güçlü metaforları ifade etmek için, bu uygulamalı alana ne kadar girdiği ve mimari ortamı ne kadar araştırdığı sorusunu doğurmaktadır. Çağdaş kaynaklar incelendiğinde, Hayyam'ın çeşitli ilgi alanlarına bir de mimarlığı katmanın akla uygun olduğu çıkmaktadır.

Hayyam'ın öğrencilerinden Al-Muzaffer al-İsfizari şöyle der:

Geometri mimarlığın temelidir; dolayısıyla bu bilimin adamı (geometer) bilmin temelini oluşturur. Onu yapı ustası, ustayı da ücretli işçi izler. Geometri bilgini ustaya, usta da yapı işcisine emreder; işçi ise su ve toprakla çalışır." Al-Bayhaqî'nin biyografik eserinden alıntılanmış bu sözlerden, o zamanlarda geometri bilginlerinin doğrudan mimarlıkla uğraştıkları anlaşılmaktadır. Buradan giderek, bir inşaattan sorumlu geometri uzmanının matematikçi-mimar sayılması uygun sayılabilir. Aynı eserde al-Qajini (ki o kuramsal geometriden çok uygulamalı geometri dalında eğitim görmüştür) hakkında düşülen bir notta, geometrik bilgi düzeyine göre yapı zanaatında bir hiyerarşiden söz edilmektedir: "Dülger, mimarla aynı öneme sahip değildir, tıpkı mimarın da geometri bilgini kadar itibarı olmadığı gibi. Geometri uzmanı Ptolemaios, mimar al- Battani, ve ben de dülgerim." Hayyam'ın eserlerini yakından inceleyen ve onun teorilerini izlemiş olan ünlü gökbilimci Nasir ad-Din Tusi (1201-1273), benzer tür bir hiyerarşik kademelenmeden söz eder ve matematikcinin



kavramlaştırma yeteneğini ve eğitimdeki rolünü vurgular: "Her iki eylemin de sonucu birdir, ancak sadece bir kişi sonucun ne olacağını içinden hayal edebilir, ve keşfedilenin boyutlarını anlayabilir; diğeri bu yeteneğe sahip değildir, fakat zanaatın kurallarını birinci kişiden öğrendikten sonra, bu zanaatı uygulayabilir—aynı geometri uzmanı ve inşaatçı ilişkisinde olduğu gibi. Birinci kişi, ikinciye üstündür.

Bu pasajlardan da açıkca anlaşıldığı gibi, matematikcilerin mimarlıkla doğrudan ilişkili bir rolü vardı ve yapı zanaatında varolan kademelenmenin en üstünde bir yerde durmaktaydılar. Bu durum belki tüm İslam dünyası için ve her zaman geçerli olmayabilir, ancak durumun İran'da, Selçuklular ve İlanlılar döneminde böyle olduğu açıktır. Dolayısıyla, Hayyam gibi ileri görüşe ve yaratıcı güce sahip birinin dahice bir tasarım düşünmüş olması çok gerçekdışı birşey değildir. İsfahan'da harika orantılarla düzenlenmiş ve eklenmiş mimarisi ile şaşırtıcı güzelliğe ve zarafete sahip bir anıt bulunmaktadır: İslam mimarlık sanatının başyapıtı, Cuma Camisinin Kuzey Kubbesi. Bu eser, Hayyam'ın gözlemevi yöneticisi olarak başarısından sonra geldiği Selçuk sarayında gözde bir mevkiide bulunduğu sırada 1088-89 yıllarında yapılmıştır. Hatta geçmişte Eric Schroeder'in, Hayyam'ın bu Kuzey Kubbesinin tasarımcısı olabileceğini ileri sürmesi, cazip ancak kanıtlanamayan bir olasılık olarak kalmıştır. Ben burada bu cazip ve iddialı düşünceyi kanıtlamaya çalışacağım.

114

Elimizde Kuzey Kubbesinin oranlarının analizini olanaklı kılacak fotogrametrik birincelemesinin bulunması ise büyük talih. Bu inceleme yapının bir Selçuk yapısı olarak olağanüstü özenle ve hassas ölçümlerle yapıldığını göstermektedir: yatay ve düşey elemanların gerçek pozisyonlarından 2 cm'den az sapma gösterdiği, ve daha da önemlisi, düşey aksın herbir kemerin ve kubbenin doruk noktalarını 1cm den daha az bir hata payı ile kestiğidir. Bu benzeri görülmemiş hassas ve kusursuz yapı, inşaatın çok titiz biri tarafından denetlediğini ima etmektedir, ve kubbelerin çok zorlayan sıralanış biçimleri astronomide trigonometrik hesaplar yapabilecek yeteneğe sahip birini gerektirmektedir. Hayyam bu tanıma uyan biri gibi gelmektedir. Onun yeniden geliştirdiği takvim yanlış yapmama konusundaki titizliğini kanıtlar ve o, o sıralarda İsfahan'da astronomi konusunda en yetkin kişidir.

Bir başka ilgili olay, kubbenin altında birbiri içine geçerek kesişen kaburgaların oluşturduğu pentagonal (beşgen) yıldızdır. Bu kubbenin konkav(dışbükey) düzeyinin süslendiği ilk örnektir. Geometrik şema önce iki boyutlu bir düzlemde planlanmış, sonradan bu düz çizgiler eğrilere dönüştürülmüş olmalıdır. Kubbe ve kaburgalar birlikte yapıldığına göre, bu benzeri bulunmayan düşünce tasarım aşamasında geliştirilmiş olmalıdır. Hayyam'ın, sahibolduğu uzmanlığı ve hayalgücü ile, gene onun bu devrimci düşünceyi kavramlaştırılan ilk kişi olabileceğine işaret etmektedir.

Bu iki nokta, bu koşullarda, eserin ona ait olabileceğine kanıt olarak kabul edilebilir. Hayyam olduğunun daha kesin bir kanıtını bulabilmek için, Kuzey Kubbenin orantıları analiz edilebilir. Bu oranlar onun üçgeninden geldiğine göre, önce oranlar kuramına göre incelenmelidir.



Yunan ve İslam matematiğinde en çok kullanılan oran sistemleri olan geometrik, aritmetik ve armonik yöntemlerle yapılan analiz, bu üçgenin beklenmedik niteliklerini ortaya koyar. Şimdi, Hayyam'ın ABC üçgenini, hipotenüsü (AC) dik olarak kesen BD nin iki parçaya (AB ve BC) ayırdığını düşünelim. Dik açılı bir üçgenin genel özelliklerine göre, AB ve BC kenarları hipotenüsle iki parça arasında geometric orta noktasını oluşturur: örn. ,AC:AB::AB:AD ve AC:BC::BC:CD. Şimdi de AB yi, C noktasından hipotenüse dik çıkan doğru ile W noktasında kesişene kadar uzatalım. Aynı zamanda hipotenüsün orta noktasından(G) bir dikdoğru(GO) çıkaralım. Böylece GO, CWnin yarısına eşit ve üçgenin kısa kenarı ve hipotenüs arasında kalan bölümünün aritmetik ortası olur, veya  $GO = 1/2CW = 1/2(AB + AC)$ . Uzun parça CD ise üçgenin hipotenüsü ve kısa parçasının armonik orta noktasını oluşturur, yani,  $(AC-CD):AC::(AD-AB):AB$ . Sayılar kuramına göre, iki sayı arasında, aritmetik ve armonik ortalar aracılığı ile dördü bir orantı oluşur. Buna basit bir örnek vererek, 12 ile 6 nın aritmetik ortası 9, armonik ortası 8dir, dolayısıyla  $12:9::8:6$  olur. Hayyam'ın üçgeninde, rasyonel olmayan değerler olmaları bir yana, GO ve CD parçaları iki dış kenar arasında sırasıyla aritmetik ve armonik ortalar olmaktadır ve hepsi birbirleriyle  $AC:GO::CD:AB$  orantısında ilişkilidir.

115

Yunanlı matematikçi Iamblicus bize, herhangi iki sayı arasındaki aritmetik ve armonik orta noktalarla bestelenmiş orantıların en mükemmel olduğunu ve buna "müzikal" oran dediğini anlatmaktadır. Geleneksel görüşe göre, Babilliler bunu keşfetmiş ve Yunanlı Pytagor'a tanıştırmışlardır. İslam matematikçileri Yunan oranlar ve ortalar kuramını benimsedikten sonra, armonik orta İslam müzik kuramında önemli bir rol oynamıştır. Hayyam'ın üçgeni, birbirleriyle yoğun biçimde ilişkili oranlarıyla, mimarlık uygulamalarında kullanılacak cazip bir araç olarak sunulmaktadır.

Kuzey Kubbesinin oranlarını analiz edebilmek için, şimdi Hayyam'ın ABC üçgeninin kubbenin bir çizimi üstüne öyle bir koyalımki, AC hipotenüsü taban düzeyinde 9.90m. olsun. Bu bölmenin aşağı kısmı bir karedir. Onu, *muqarnas bindirme*'li poligonal geçiş bölgesinden dar bir bant ayırmaktadır. Kare bölümün yüksekliği GM, ve geçiş bölgesi NQ sırasıyla Hayyam'ın üçgeninde CD parçasına ve AB kenarına eşittir. Dolayısıyla kare bölümün yüksekliği, geçiş bölgesi ile kubbe altındaki açıklığın armonik orta noktasıdır. Ana üst kemerdeki merkezi denizliğin yüksekliği GO, kubbenin altındaki açıklık ile geçiş alanı arasındaki aritmetik ortaya eşittir. Bunlar Iamblicus'un "müziksel orantıları"nı oluşturmaktadır, ve ben bunu "yukarı doğru yükselen" olarak nitelendirmekteyim ( $AC:GO::GM:NQ$ ).

Kubbeyi alttaki mekanla, üzerinde kitabe/yazıt bulunan yatay bir bant (QR) birleştirmekte. Bu bant, yatay kesitte görsel olarak geçiş bölgesini genişletiyor, dairesel planıyla da kubbe ile birleşiyor. Bu yazıtlı bant ve geçiş alanının yüksekliği (NR) toplam CD'ye eşit. Bunun kubbenin altındaki açıklık ve geçiş alanı arasında bir üst düzeyde bir armonik orta oluşturma amacıyla yapıldığı düşünülebilir. GO ya eşit olan LR, açıklık ve geçiş alanı arasında üst aritmetik ortayı oluşturmaktadır. QR ile KL eşit olduğuna göre, KQ da GO ya eşittir ve yazıtlı bant'ın ikili rolünü yansıtan alt düzeyde bir aritmetik orta oluşturma amacıyla düşünülmüştür. Bunlar iki "alçalan müzik orantısı" oluşturur ( $AC:LR::NR:NQ::$

AC:KQ). Görünüşe göre, armonik orta, ana bölmelerin yüksekliklerini, aritmetik orta ise temel özellikleri vurgulamak ve müziksel oranları bağlamak için belirlenmiştir.

Kubbenin yüksekliği GQ, altındaki açıklık artı geçiş alanının yüksekliğine (AC+1/2AB) eşittir, ve GK; KO; OQ, ve KN sırasıyla 1/2 AC, 1/2 AB, 1/2 AC ve 1/2 BD ye eşittir. Alttaki kare alanda GK yüksekliği, hem ana kemerin açıldığı düzeyi, hem de yan alt kemerlerin çerçevesini belirlemektedir. Kürsü taşı (dado) yüksekliği GJ, GK yi GJ eşit 1/4BD ve JK eşit 1/2 GO olacak biçimde bölmektedir. Geçiş alanının oktagonol(sekizgen) bir aşağı bantı (NP), bir 16gen yukarı bantı (PQ) bulunmaktadır. NP, 1/2 CD ye, ve PQ, AB-1/2 CD ye eşittir. Bu iki alanın bölümleri "yarımların müzikal oranları" nı yaratmaktadır (GK:JK::NP:KO::OQ:JK). Geçiş alanının bölümleri, geçiş alanının- açıklığa'a oranını yinelemektedir (PQ:NP::NQ:AC).

Kubbenin altındaki açıklık, yükseklikle kare alanın yüksekliğinin aritmetik orta noktasıdır (AC= 1/2 (GQ+GN)).

Hayyam'ın üçgeni kubbenin dikliğini denetlemektedir. İkizkenar üçgenler olan CSA; TCS ve CDS nin ortak bir QS dikmesi ve CS kenarı bulunmaktadır ki, bu da BC ye eşittir. QS, onaltıgen bantın üstünde kalan kubbenin yüksekliğine eşittir. Yapım sırasında önemli bir ölçü olan bu oran, kubbenin tamamlanmasından sonra gözlemlenebilen bir oran olarak olağanüstü varlığını yitirmiştir. Alt katta duran birinin gözlemleyebildiği, 16gen banttan en üst noktasına kadar uzanan kubbenin alanıdır. Orantısal bir analiz için geçerli/önemli bileşken CS kemeridir. Aslında CS nin açıklığa oranı, Hayyam'ın başlığı olmayan incelemesinde önerdiği orantıdır (CS:AC::BC:AC::BD:AB). İşte bu oran, mekanın tüm müziksel oranlarının altında yatmakta, kubbeyi açıklık ile geçiş alanları arasındaki geometrik ortanın yankıları ile doldurmaktadır (JM:GM::KL:PQ:KN::KN:KO::QR:PQ::NR:CS::CS:AC).

116

Bu analizin sonucuda, Kuzey Kubbenin geometrik şeması tümüyle Hayyam'ın üçgeninden kaynaklanıyor gibi gözünmektedir. Bu şema şüphesiz benim şemamdır, ancak gerçek oranlara olan yakınlığı (ortalama sapma .012m., veya .2%dir) geçerliliğini kanıtlar. Bu analiz aynı zamanda, yukarıda sözü edilen ikicil kanıta ek olarak parlak bir şair ve matematikçi olan Hayyam'ın, müzik kuramında da bilgili olduğunu göstermektedir. Böylece onun Kuzey Kubbesinin tasarımcısı olduğu görüşü giderek daha ikna edici olmaktadır. Eğer bizim vardığımız sonuç geçerli ise, o zaman bu harika yapıtta onun şiirlerinden de izler bulmayı bekleyebiliriz.

Kuzey Kubbesindeki, kubbenin yuvarlaklığını doldurur biçimde ve bütünsel bir uyum içindeki kemerlerin ve *muqarnas* bindirmelerin çeşitliliği ve hiyerarşik türleri, gözlemcileri heyecanlandırmakta geri kalmamakta. Acaba, onun dörtüklerinde, bu çok çeşitli toprak rengindeki eğri tuğla formlarıyla, Hayyam'ın alegorik biçimde hem yaşamın hem de yeryüzünün zevklerini temsil eden ve ölümden sonra her insanın dönüşeceği toprak "kadeh ve kase" motifi arasında bir paralellik kurabiliriz mi?

Toprak kadehle kaseyi al ey sevgili yar,  
Irmak boyunca bahçede gururla yürü,  
Hatırlayarak Devranın nice zarif güzelleri

Yüzlerce kadeh ve binlerce kaseye dönüştürdüğü.\*

Kuzey Kubbesinin iç mekanında edinilen ilk izlenim, zengin bir düşeyliğin vurgulanmış olmasıdır, ve yerel olarak bu kubbe *Gunbed-i Khaki (Yeryüzü Kubbesi)* olarak bilinmektedir. Bu ismin kökenini acaba Hayyam'ın, zarif bir biçimde ifade ettiği metaforunda, ince bir kadının kırılğan güzelliğini anlattığı alttaki dörtlükte izleyebilmemiz?

Güzelliğim ender, bakmaya doyulmaz endamım,  
Bir servi boyluyum, açarım lale gibi;  
Ama nedendie bilmemki Kader'in eli  
Zevk-Kubbesi yeryüzüne süs diye gönderdi beni.\*

\* Çeviren tarafından türkçeleştirilmiştir.





Toplumsal adanmışlık olarak sanat kavramı, yirminci yüzyılın ikinci yarısında hem çok sayıda destekçisinin bulunması hem de keskin ayrılıklara neden olması bakımından oldukça merkezî bir konuma sahipti.<sup>1</sup> Gerçekte, bu estetik yaklaşım tarafından kışkırtılan zıt görüşler tıpkı bir sarkaç gibi bir ileri bir geri salınırlar.

Nazi faşizmiyle politik ve ahlaksal olarak uzlaşmaz bir karşıtlık içerisinde olmanın mirası ve (yeni bir toplumun temellerini atmak olarak yorumlanan) Direniş deneyimi tarafından yönlendirilen İkinci Dünya Savaşı sonrası kuşağı, 1940'ların sonları ve 1950'lerden itibaren edebiyat, sinema ve görsel sanatlarda egemen olmaya başlayan toplumsal adanmışlığa dayalı bir sanat modeli inşa etmişti. Kuşkusuz, bu modelin en etkili ifadeleri Jean Paul Sartre'ın *littérature engagée* kavramı yoluyla Fransa'da ve yeni-gerçekçilik hareketi yoluyla da İtalya'da ortaya çıkmıştı.

Bu estetik yaklaşım, edebiyatı ve sanatı ideolojinin veya toplumsal ve politik pratiğin araçları olarak gören bir anlayış tarafından desteklenir. Adanmışlık, temsil kanonlarına emanet edilir ve toplumsal gerçeklikler kurtuluşu, bu kanonlar yoluyla ahlaksal kin veya ideolojik toplumsal kurtuluş vaatleri tarafından bu gerçekliklere karşı koyulmasıyla bulur. Özel olarak sanat etik ve ideoloji tarafından meşrulaştırılır. Bu genel eğilim Rossellini, Visconti ve De Sica sinemacılar; Pratolini, Moravia, Pavese ve Pasolini gibi romancılar da ve Guttuso ve Sassu gibi ressam ve heykeltıraşlarda fark edilebilir.

Bu model, daha genç sanatçı ve eleştirmenlerin sanat eserinin biçimsel organizasyonu üzerinde yoğunlaşmalarıyla birlikte yerilmeye başlandı. Bu makaleyle amaçlanan, İtalya'da deneyimlendiği biçimiyle edebiyatta ortaya çıkan yeni estetik çerçevenin incelenmesidir. Benzer bir durumun izi, başlangıçta sanatta toplumsal adanmışlık söylemini radikal bir biçimde bırakmayı ifade eden *Nouveau Roman* akımının ve *Tel Quel* çevresinin ortaya çıktığı Fransa'da da sürülebilir. Konunun Fransa'yı ilgilendiren yönü açısından, *littérature engagée* yaklaşımından belirgin bir biçimde ayrılarak "yazının sıfır noktası"

<sup>1</sup>Bu metin, Süleyman Atılım Yav ve Öykü Terzioğlu tarafından türkçeye çevrilmiştir.

olarak da tanımlanan yansız yazı tarzı kavramını ilk tanımlayanlardan birisinin belki de Roland Barthes olduğu söylenebilir. *Le degré zero de l'écriture* (1953) adlı kitabında Barthes şöyle der:

Dil olmadan herhangi bir düşünce olanaklı olamadığı için, Biçim edebî sorumluluğun ilk ve son hakemidir ve mevcut toplum içerisinde herhangi bir uzlaşım söz konusu olmadığından, zorunlu olan ve zorunlu olarak yönlendirilen dil, yazar için çatışma ile dolu bir durum yaratır [...] artık, edebî eserin tüm kimliğini soğuran yazıdır. Edebiyat [...] bir tasarım olmak için kendi dilini icat eder: Edebiyat dilin Ütopyası haline gelir.<sup>2</sup>

İtalya'da, 1956'da Luciano Anceschi tarafından çıkartılan edebiyat dergisi *Il Verrì* ve buna bağlı olarak ortaya çıkan neo-avangart oluşumlar etrafında, sanatta toplumsal adanmışlığın kavramsal ve estetik çerçevesi radikal bir biçimde sorgulanmaya başlandı. Bu konudaki ilk düzenli girişim, Alfredo Giuliani tarafından derlenen, kendisinin ve Elio Pagliarani, Nanni Balestrini, Antonio Porta ve Edoardo Sanguineti gibi şairlerin şiirlerinden oluşan şiir antolojisi *I Novissimi: Poesie per gli anni '60*'ın yayınlanmasıyla birlikte gerçekleşmişti.<sup>3</sup> Bu, İtalyan yeni-avangart akımını yaratmak için atılan ilk adımdı. Giuliani, antolojiye yazdığı girişte, şiiri kışkırtıcı bir dilsel deneyim olarak tanımlar. Dili bir araç olarak gören yaklaşımlara karşı şairin zihninin ideolojiler veya önceden verili olan gerçekler ile değil sözcükler ile meşgul olması gerektiği düşüncesinde ısrar eden Giuliani, "yaptığımız işin nihayetinde bir sanat, *vis milologica*, olduğunu hatırlatarak soyut ideolojilere ve kültürel yönelimlere bakmadan önce şiirin somut semantiğine bakarız" der. (I Nov, 23).

Bu tarz bir poetika çeşitli sonuçlar doğurur. Bunlardan en önemlisi *ante poesim* ideolojisinin reddedilmesidir. Bu işlemin öznesi ve nesnesi olan şiir, gerçeklik karşısında tali bir konumda, ona itaatkârca hizmet eden bir şey olarak, hatta gerçekliğin bir metaforu olarak bile görülmez. Tersine, yaşamımıza ve günlük dilsel uygulamalarımızdaki alternatif bir boyut olarak düşünülür. Bu konum, "sanatın, yaşamın tek ikiz kardeşi, onun tek geçerli metafiziği [olduğunu], sanatın tanımlamayı değil, eyleme geçirmeyi amaçla[dığını]" söyleyen Amerikan Black Mountain şairi Charles Olson'un konumunu hatırlatmaktadır.<sup>4</sup> Giuliani oldukça etkili bir şekilde şöyle söylemektedir:

Eğer yaşamak, zaten "temsil etmek", yani yazmak, bir canlılık göstergesi olarak kendini kalıcı kılacak yazıları taşta kazımak ise, şiir yaratmak, yaşamın kendisini yeniden yazmaya, hatırlatıcı göstergeleri şimdye kadar görülmemiş bağlantılar içerisinde yeniden bir araya getirmeye ve -durmak ya da birinde veya diğerinde "biçimlenmek"sizin- yaşamın ve sanatın dillerinden "geçen" imgelemlerin içerisindeki temsil fetişlerinden kendini kur-

<sup>2</sup>Barthes, Roland, *Le degré zero de l'écriture* (Paris: Seuil, 1953); çev. Annette Lavers ve Colin Smith, *Writing Degree Zero* (Londra: Jonathan Cape, 1967), s. 89, s. 91, s. 94. Fransız kültürünün bağlamı içerisinde, yapısalcılık ve post-yapısalcılık öğretilerinin katkıda bulunduğu dilbilimsel yönelim, zaman içerisinde sadece edebiyat kuramını değil, aynı zamanda Lacan psikolojisinden Levi-Strauss'un antropolojisinde yapısökümcülüğün ve insanî bilimlerin felsefî yönelimini de içerisinde barındırır hâle gelecektir.

<sup>3</sup>Human Universe, Robert Creeley, ed., *Selected Writings of Charles Olson* (New York: New Directions, 1966), s. 61.

<sup>4</sup>*Immagini e maniere* (Milan: Feltrinelli, 1965) s. 146, s. 148. Eğer aksi belirtilmemişse, İtalyanca'dan yapılan tüm çeviriler bana aittir.



tarmaya zorlamaktır. Başka bir deyişle, yapının birincilliği, kendini temsil yerine koyması, şiirin -gerçeğin metaforu olan bir bütün olarak önerilmesi yerine- ancak içerisinde yaşayarak yazdığımız dilsel dünyanın bir diğer kutbu olarak oluşturulması anlamına gelmektedir (I Nov, 56).

Öyleyse Novissimi, gerçekliğin görüngüsüne sahip olma, gerçeklere dayanma ve toplumsal veya bireysel yaşamın belgelenmesinde gerçeklere sadık kalma ilkelerine dayanan herhangi bir uzlaşımın gerçekçilik kavramını reddeder. Gerçekte, inandırıcılık, normallik ve kabul edilebilirlik kriterlerine bağlı mimetik anlatı uygulamalarının doğruluğunu -kendini alanı dışında, belki daha iyi araçlarla, incelenen veya incelenebilir olan bir toplumsal doğa sorunu ile ilgilenmede belirli bir tatmin bulan edebiyat türünü- tartışır.

Giuliani ve diğer Novissimi yazarları pragmatik, jestlere dayalı bir tavrı tercih ederler. Temsil estetiğinin sınırlamalarını bırakarak kasten keyfi ve sapkın bir poetik yapıya doğru kayarlar. Şiir her şeyden önce artık bilişsel bir ortam değil fakat bir temas biçimidir. Giuliani 1962'de yazdığı bir makalede konuyu şöyle tartışmaktadır: "[Ş]iir bir bilgi türü değil fakat bir temas tarzıdır. Şiir, hareket etmeye zorlanır [...], ve (gerçekliğin dilsel tarzı ile birlikte olan) şiir, dilsel gerçeklikle gelişkin bir temas kapasitesidir.

121

Şiirin içeriği onun yaptığı şeydir -okuyucuya nasıl davrandığı, çaba harcadığı eylemdir: Neden şöyleyim, sözdizimi, ölçü ve benzeri şeyler ile bu kadar ilgileniriz? Çünkü eğer "çağdaşlığı içerisinde" şiirin doğrudan okuyucunun canlılığı üzerinde eylemde bulunmasını sağlarsak en önemli şey onun dilsel etkisi olur. Şiirin *eylemi* kesinlikle onun "içeriği"dir [...], kriz dönemlerinde *modus operandi* bütünüyle *anlam* ile çakışır (I Nov, 21).

Ortaya çıkan bu yeni estetik model tarafından yöneltilmiş bir biçimde, 1962 yılında Umberto Eco, *Il menabò* dergisi tarafından edebiyat, sanat ve sanayi toplumu hakkında başlatılan bir tartışmaya cevap olarak "Del modo di formare come impegno sulla realtà" [Toplumsal Adanmışlık Olarak Biçim] başlıklı bir makale yazar.<sup>5</sup>

Eco, özne ve nesne arasındaki gerilimin herhangi bir insani etkinlik ile bastınlamaya-çağına dair Hegel diyalektiğinde mevcut olan içsel gönderimlere sadık kalır. Gerçekte, yabancılaşmayı nesneleşme ile birlikte tanımlayarak Marx'ı bir kenara bırakır ve Hegel'e döner. Ona göre, nesnenin bilgisi ve öz-bilincin izleyen inşası, Marx'ın tasarladığı gibi,

<sup>5</sup>Makale önce *Il menabò*'da, 5, 1962 tarihinde yayımlandı; daha sonra *Opera aperta*'nın (Milan: Bompiani, 1967) ikinci baskısının son bölümü olarak yayımlandı; ilk baskı (Milan: Bompiani, 1962); çev. Anna Cancogni, *The Open Work*, (Harvard: Harvard College, 1989), metinde *O W* olarak belirtilmiştir. Turin Üniversitesi'nde Luigi Pareyson'un öğrencisi olan Eco, hem içerik-merkezli politik sanatı hem de Benedetto Croce'nin idealist mirasını savunan egemen düşünceler tarafından radikal bir biçimde sorgulanan estetik ilkelerle tanıştırılmıştır. Croceci sanat çevrelerinde, tarih boyunca süregelen gerçeklikleri yakalamayı hedefleyen ve herhangi maddesel gerçeklikten bağımsız işleyen içsel bir süreci imler şekilde lirik sezgi olarak ifade bulan kavrama Pareyson 'formatività' [biçimlendiricilik] kavramıyla karşı çıkmıştır. (*Estetica: teoria della formatività*, Bologna: Zanichelli, 1960). Diğer tüm insan edimleri gibi sanat da, bir biçimler üretimi, belirli tarihsel koşullar altında yürütülen bir biçim verme edimi olarak anlaşılır. Üslup, maddeye içkin potansiyel ile (tümüyle biçimlerle özdeşleştirilen) insan yaratıcılığı arasında gerçekleşen bir eylemin sonucu olarak görülür. Eco, Pareyson tarafından yürütülen estetik araştırmalardan, biçimsel yapılar ve sanat yapısına özgü açıklık gibi kavramların temelini oluşturduğu kavramların çıkarımını yapar. çevrilmiştir.

nesneye veya kendi karşısına yabancılaşma koşulunu aşmaya yol açmamaktadır.<sup>6</sup> Bu öncüle dayanarak sanat biçimleri alanında yabancılaşma analizi için gerekli olan bir zeminin varlığını saptayan Eco, benzer bir yabancılaşma koşulunun tüm biçim sistemleri içerisinde ayırt edilebileceğini öne sürer. Biçimsel sistemlerde dahi, uzlaşımlar tarafından zorla dayatılan "ıcat ve tutum", "özgürlük ve sınırlamalar" arasında bir gerilimi açığa çıkarmak olanaklıdır (O W, 137). Uzlaşımlar ve tutum tüm iletişimsel gücünü yitirmiş ve dilsel sistem içerisindeki yabancılaşmış kurmacalar haline gelmiş eski, tükenmiş ve bayaat biçimleri, basmakalıp örnekleri üretir. Kurutulmuş biçimler sadece sanatçı için değil fakat yalnızca standartlaştırılmış alımlama edimlerini yorumlayabildikleri sürece kamu için de yabancılaşma ifadeleridir. Hem toplumsal hem de sanatsal yabancılaşmanın araştırılması Eco'yu, kabul edilebilir yegane tarihsel olasılık olarak, avangart uygulamaların açıkça savunulmasını önermeye götürür. Ona göre avangart sanatçı artık yabancılaşma durumuna karşılık gelmeyen yanlış bir düzen duygusu ifade etmeyi reddettiği sürece veya Eco'nun ifade ettiği şekliyle "artık sözcüklerin düzeni şeylerin düzenine karşılık gelme"diği sürece uzlaşımsal dili bozmak ile meşgul olur (O W, 141). Biçimsel yapılara karşı olan ilgileriyle birlikte avangart sanatçıların gerçek insani koşul ile değil de yalnızca soyutlamalarla ilgileniyor gibi görünmesine rağmen, "yaşadıkları dünya ile anlamlı bir ilişki kurmayı başaranlar" yalnızca onlardır. Biçimleri dünya, kültürel proje ve adanmışlıkları hakkındaki söylemlerini temsil eder.<sup>7</sup>

Verri'nin eseri ve Novissimi'nin yayımlanması tarafından meydana getirilen kültürel ve estetik iklim, ömürleri 1963'ten 1969'a kadar süren bir yazarlar ve eleştirmenler grubu olan ve İtalyan *neoavanguardia* olarak tanımlanan *Gruppo 63*'ün oluşumunda patlama yaptı.<sup>8</sup> Biçim, ideoloji ve toplumsal adanmışlık meseleleri grup tarafından örgütlenen

<sup>6</sup>Hegel'in *Tinin Görüngüsü* okumasında Eco, nesnenin reddinin bir boşluk duygusunun üzerinde düşünülmesi açmazına girmesi hâlinde (bu, Alman filozof tarafından 'güzel tin' olarak tanımlanır), nesneye bütünleşmenin, kendiliğın feshine, öznenin feragatine neden olacağını ileri sürer.

<sup>7</sup>Eco düşüncesini, müzik sahasına göndermeler yaparak izah eder: "[A]vanguard müzisyen tonal sistemi, sadece kendisini müzik yasalarının uzlaşımsal sisteminden yabancılaştırdığı için değil, aynı zamanda onu sosyal etikten ve verili bir dünya görüşünden de yabancılaştırdığı için reddeder [...] Biçim yoluyla itiraz eden sanatçı iki düzlemde hareket eder. Bunlardan birinde, biçimsel bir sistemi reddeder ancak onu yok etmez; bu sistemin içerisinde kendisini yabancılaştırarak ve sistemin kendini-yok etme eğilimlerini kullanarak onu içeriden dönüştürür. Sanatçı diğer taraftan, dünyayı olduğu gibi, tam bir kriz içerisinde kabul ettiğini, bir düzen sistemine değil, kargaşa ilkesine dayanan yeni bir dilbilgisi formüle ederek gösterir. Ve bu, sanatçının kendisini, içerisinde yaşadığı dünyaya dahil etme yollarından biridir, çünkü sanatçının icat ettiğini düşündüğü dil, aslında kendi varoluşsal durumunun ona telkin ettiği bir dildir. Sanatçının seçeneği yoktur, çünkü onun tek alternatifi, krizin varlığını, ona yol açan düzen sistemine dayanmaya devam ederek yok saymak, yadsımak olabilir" (O W, s. 140-141). Eco, uyak düzenine de göndermeler yapar: "[B]ir uzlaşımı kabul eder etmez, kendimizi o uzlaşım içerisinde yabancılaşmış buluruz. [...] Herhangi bir uygulama kendini direktikçe ve bizi, yaratıcı alternatifler üzerine düşünmeye ittikçe bizi daha fazla kendi içerisine hapseder. Uyak kullanımı, başlangıçta olası uyakların bir özeti olan ancak sonunda kullanımı yaygın olan uyakların bir katalogu hâline gelen bir uyak sözlüğünün oluşturulmasına neden olacaktır" (O W, s. 137-138). Bir diğer deyişle, avangart çözüm, hâlâ kendisini meydana getiren tarihsel koşulu yansıtan bir diyalektiğin sonucu olarak gelişir. Avangard sanatçı, kendisinden yabancılaşan dile tümüyle dâhil olmayı seçmek zorundadır, çünkü bu, yabancılaşma durumunu bir biçim içerisinde nesneleştirmenin ve böylelikle de, bir anlamda, herhangi bir açıklığa varmanın tek yoludur—yabancılaşmanın farkında olmak onun ortadan kaldırılmasına yol açmaz.

<sup>8</sup>Guglielmi'nin Gruppo 63'un ilk toplantısındaki sözleri (Palermo, 1963). "Il dibattito" [Müzakere] başlığıyla, Nanni Balestrini and Alfredo Giuliani'nun (ed.) *Gruppo 63: la nuova letteratura* adlı kitabında yayımlandı (Milan: Feltrinelli, 1964), s. 371-406. Bu noktadan itibaren metinde G 63 olarak belirtilecektir. Söz konusu tartışma, Renato Barilli, and Angelo Guglielmi'nin (ed.), *Gruppo 63: critica*



çeşitli toplantılarda merkezi bir gönderim haline geldi ve bu toplumsal adanmışlık olarak edebiyat modelini radikal bir biçimde çöktürmeyi amaçlayan yeni bir edebi türün açık bir ifadesini belirtir.

En güçlü ve kışkırtıcı konumlardan birisi, yaklaşık on yıl içerisinde baskın bir karakter kazanacak olan, eğilimleri kimi postmodern tutumların habercisi olma niteliğini taşıyan, Angelo Guglielmi tarafından ifade edilen eleştiridir. Guglielmi'nin temel varsayımına göre avangart edebiyatın öncelikli işlevinin şimdiki zamanın çelişkilerini ve yıkımlarını yeniden üretmek ve böylece "dünya hakkında herhangi bir fikir ifade etmeyi reddetmek"tir (G 63, 376). Musil, Kafka veya Joyce gibi yazarlarda ahlaksala, duygusala veya toplumsala ait olan insan eylemleri daha o zamanlardan kendilerini mutlak değerlere dayandıran ideal işlevlerini yitirmişti. Sonuç olarak, gerçekliğin ifşaları eski yorumsama şemalarından tamamen ayrılmalı ve şeylerin, "hiçbir istisna olmaksızın gerçek ve hareketsiz", fiziksel ve maddi hali içerisinde görüldüğü "yansız bir mekan"da sunulmalıdır (G 63, 379). Bu konum sanat ve yaşam arasında bir köprü kurma veya bir ayrılık ve uzlaşmazlık kültürü yaratma tutkusunda erken yirminci yüzyıl avangart izminin devrimci *ethos*'unu yok etmek ister gibi görünüyor. Olumsuz görüşler ölümcül bir biçimde gözden kaybolur. Bunlar bir düşünce sisteminin mitleştirilmesinden türetilmiş gizleştirilmeler olarak algılanır. Bu nedenle Guglielmi tüm anlamın, diyalektiğin ve Tarihin zeminsiz olduğunu ilan eder. Ona göre tüm tarihsel süreç, gerçekte, Tarihin kendisinin tükenmesine yol açacaktır. Yeni bir eylem tarzını açığa çıkarmak veya bir gerçeklik duygumunu yeniden inşa etmek için Tarihe başvurmak nafiledir. Tüm yorumlayıcı araçlar ölümcül bir biçimde çöktüğü sürece hiçbir gerçeklik tefsiri olanaklı değildir. Sözcükler ve şeyler arasındaki ayırım artık kalkmıştır. Bu kuramsal yaklaşıma göre sözcükler öz ereklere gereçler, bir gerçeklik inşa etmek için somut parçalarıdır. Guglielmi açısından ideolojiler epistemolojik aşlar olarak reddedildiği sürece "ideolojilerin ölümü" yeni avangart edebi stratejinin temeli olmalıdır. Bir "a-ideolojik" ve "derunî" avangart dünyayı kaos ve düzensizlik mekanı olarak varsayar. Rastlantı ve "anlamaların ve bakış açılarının karşılıklı olarak değişebilirliği" (G 63, 377) direnen sessizliğin veya gerçeklik üretimlerinin son kaynakları haline gelir. İdeolojinin ölümü ve bilginin krizi ile yüzleşmiş yeni avangart edebiyat benzeleme, iki ayrı metni tek bir metinde birleştirme, üslupların ve metinler arası alıntılama yoluyla elde edilmiş bakış açılarının çoklusunu melezleme ve çatışan dilsel biçimleri başka yer-

---

*e teoria* adlı kitabında da bulunmaktadır (Milan: Feltrinelli, 1976), 264-288. *Neoavanguardia*'nin üzerinde genel bir uzlaşma vardığü görülen önerme, egemen edebiyat çevrelerinin ve sosyal iletişim normlarının yer değiştirmesinin, dünyanın kurulu dilbilgilerinin yer değiştirmesiyle örtüştüğü önermesidir. Dilin yıkıcı bir şekilde kullanımı, gerçekliğin içerisinde inşa edildiği dilbilimsel kipliklerin de tahrip edilmesi anlamına gelir. Yazının körelmiş uzlaşım biçimlerinin yerlerinden oynatılması, kemikleşmiş ve yabancılaşmış düşünce biçimlerinin de yerlerinden oynaması anlamına gelir. Neoavangart'ın, edebiyat edimini sosyal yükümlülüğe indirgeyen savaş-sonrası trendini mahkûm etmesi, ayrıca temsil ve mimesisin uzlaşım biçimlerini itham etmesi, edebiyatın diğer görev ve olasılıklara doğru kaymasına yönelik cesur bir girişime işaret eder. Esasen bu, edebiyatın sosyal bir iletişim aracı olmadaki yetersizliğinin ilanı değil, edebiyat dilinin totolojik, dekoratif ve ikincil işlevlerinden azat edilmesine yönelik güçlü bir girişimdir. Dilin merkeziliğine doğru gerçekleşen yönelimin amacı, edebiyatı kendi iletişimini üretmeye muktedir bir edim hâline getirmektir ve bu üretim, dışsallığın basit ve şüpheli bir aynasının değil biçim ve anlamların üretimidir. *Poesis*, etimolojik kökünün oluşturmak, üretmek anlamlarında yeniden elde edilmiştir.



lerde kullanmak için sökmek tekniğini uyarlayarak dünyanın yabancılaşmış temsillerini gizlemsizleştirme işlevini üstlenmelidir.<sup>9</sup>

Giorgio Manganelli Giuliani ve Guglielmi ile benzer bir konumu paylaştığı söylenebilecek bir romancıdır. *Letteratura come menzogna* [Bir Yalan Olarak Yaşam] başlığını taşıyan

<sup>9</sup>Guglielmi'nin düşünceleri, *Avanguardia e sperimentalismo* (Milan: Feltrinelli, 1964) adlı yapıtta daha da geliştirilir. Genel görünümüyle bu yapıt, bundan böyle edebiyatın, gerçekliği ahlaki değerlerle, her türlü önyargı ve ideolojik yapılarla örtterek tahrif etmemesi gerektiği kanaatini yineler. Çağdaş bir yazarın sorumluluğu, sahte görünümlerin ardındaki gerçekliği, nötr, fiziksel ve özsel hâliyle geri kazanmaktır. Esasen Guglielmi, "gerçekliğe öncelik hiçbir doğrunun bulunmadığı" (s. 30) yeni bir realizm kanonu arayışındaymış gibi görünür. Ona göre, gerçekliğin içerisinde bulunduğu kriz, yeni bir eylem istikametini açığa çıkarma ya da yeniden gerçeğin anlamını inşa etmek amacıyla Tarih'e başvurma abesliğiyle bir arada düşünülmelidir. Bu nedenlerle o, "[gerçekliği] fiziksel bir öz olarak, ideolojik, ahlaki ya da duygusal olsun herhangi bir vasıflandırmaya maruz kalmadan önceki ilksel hâliyle yakalamaya çalışan yazarın" (s. 41) yanında olmalıdır. Guglielmi'nin, realizm teriminin yanıltıcı yorumlarından uzaklaşmak amacıyla, sanatı bir temsil ya da temelde aynı şey olan hermenötik bir deneyim olarak görmenin tarihsel açıdan umut vaatmediği konusuna açıklık getirmeye oldukça hevesli olduğu görülür. Guglielmi, Eco'nun "epistemolojik bir metafor" olarak sanat ve olanaklar için "açık" bir uzam olarak dünya kavramlarını tanımayı da reddeder. Guglielmi'nin kuramsal tavrı, gerçekliği düzenleyen herhangi bir sabit yasayı tanımayı reddeder: "[Ç]ağdaş şair, müzisyen ya da ressam gerçekliğin portresini değil gerçekliğin tekabül ettiklerini sunar. Modern sanat çalışması, kendisini yansıtmak zorunda olduğu nesnenin önüne yerleştiren bir ayna değil, bir gerçeklik fabrikası ve aynı zamanda bu fabrikanın bir ürünüdür" (48). Guglielmi, 'Avanguardia e sperimentalismo' [Avangart ve Deneyselcilik] başlıklı, yapıta ismini veren makalesinde, deneysel bir edebiyat modeliyle, avangart hareketine bağlı olan edebiyat modeli arasında bir ayırım yapmayı önererek söz konusu zamanın kültürel koşullarının, avangart edebiyat modelinin uygulamaya koyulmasını imkânsız kıldığı sonucuna varır. Guglielmi, şu sözleriyle çağdaş kültürün, avangart in devrimci hedeflerine destek olamayacak nitelikteki (daha sonra postmodern duruma ilişkilendirilecek olan) en temel özelliklerini açıkça teslim eder: "Üzerinde uzlaşacağımız üzere, çağımızın temel özelliklerinden birisi de, aşırı derecedeki kargaşadır. Yine de, bizim kültürel çevremizde her şeyin meşru olmasından kaynaklanan bir kargaşayla uğraşmaktayız. Bu da şu demek olur ki, bu kargaşa, şöyle ya da böyle, aşırı derecede özgürlük ve aşırı derecede hoşgörü olarak ifade edilebilecek olumlu bir duruma bağlıdır. İçerisinde bulunduğumuz çağ, herhangi başka bir çağ kadar verimli ve yaratıcı bir çağdır. En müsrif ürünler bile kabul görmekte ve oldukça buyurgan garanti taleplerine sahip bu ürünlerle övünülmektedir. Bu mutlak yatkınlık durumu içerisinde, avangart hareketin ne anlamı olabilir? Zaten tüm kapılar açıkken hangi kapıları açmak isteyebilir? [...] Bu aşamada, kültür endüstrisi, zenginliğini en yenilikçi ürünler yoluyla inşa etmektedir. Her şey aslında başka türlüymüş gibi inatla hareket etmek gereksiz, sahte bir tavırdan başka bir şey değildir. Alt edilmesi gereken düşmanların, aşılabacak engellerin olduğuna inanmak, kısaca, tersine çevrilmesi gereken bir durumun söz konusu olduğuna inanmak, en iyi ihtimalle, bir bilinçsizlik, yetersiz bir kavrayış biçimidir" (s. 54-55). Guglielmi'ye göre, deneysel yazarın, en heterojen kültürlerin sınırlarını geçen materyallerin 'repêchages'ı (var olan metinlerin yeniden işleyerek kullanıma sokulması) yoluyla, birbirleriyle çelişen dilbilimsel kiplerin sisteme bulaşmasına çalışmalarıdır. Metinlerarasılık, melezleşme, pastiş, hiç kuşku yok ki, postmodern estetikle özdeşleştirilecek egemen öğretilerle uyum içerisindedir. Yine de belirtilmesi gereken şudur ki, postmodernizm (çok sayıda kuramcı tarafından inandırıcı bir biçimde ileri sürüldüğü üzere) öncelikli olarak muhalif bir kültürün hedeflerini terk etmesi için avangart estetiğin parametreleri içerisine yerleştirilemezse Guglielmi'nin savundukları, en azından yüzeyde bazı uyumsuzluklar içerecektir. Bir taraftan "içgüdüsel bir kavrayış, gerçeğin mutlaklığının sentetik ve kuşatıcı bir görünümü olarak sanat[in] öldüğünü" (s. 82) ileri süren Guglielmi, diğer tarafında, gerçekliğin kurtarabileceğini savunmaktadır. Guglielmi, son tümcelerinde "araştırmanın hedefinin gerçeklik [olduğunu]" (s. 82) ifade eder. Guglielmi, tüketici toplum ve kapitalist yabancılaşma simülakrasının ardında sahil bir gerçeklikle yeniden karşılaşabilmek amacına yönelik olarak (genel olarak postmodernizm için söz konusu olduğu gibi) edebiyat konusunda ümitlerinden vazgeçmemiş gibi görünmektedir. Dahası, onun, muhalif bir kültür biçimi olarak edebiyatın önermelerinden de tam anlamıyla vazgeçmediği görülür. Aslında Guglielmi, ara sıra, dengesizlik ve kargaşa yaratmak için "eleştirel farkındalığın" (s. 56) ve "eleştirel iğneleyiciliğin" (s. 61) uygulanmasının gerekli olduğu bir saha olarak edebiyattan söz eder.

kuramsal bir kitabında<sup>10</sup> Manganelli edebiyatı retoriğe, "faydasız" veya "zehirli" bir oyuna indirgeyerek (172), bir üretim veya bir yalan olarak görür. Çocukların açlıktan öldüğü bir dünyada edebiyat "ahlaksız" ve "kinik" bir etkinliktir (L M, 172). Edebiyatı arı bir dilsel edime indirgeyerek Manganelli toplumsal ve politik etkisini gizemsizleştirir. Temel olarak, dilin varlık bilimsel bir statüye indirgenmesi onu toplumsal kökenlerinden ve özel tarihsel koşullarından ayırır. Ona göre, edebiyatın anarşik ve ütöpik bir ruh tarafından gerçekleştirilmesine rağmen bu, herhangi bir somut tasarıdan ayrılmış bir özelliktir ve gerçekte, Manganelli için, yalnızca "çocuksu" ve "rahatsızlık verici" bir tavidir (L M, 174). Manganelli yazarın "dilini anlamını tamamen göz ardı eden" (L M, 175) birisi olduğunu ilan ederek yeni-barok bir edebiyat kuramı inşa eder. Buna göre, dilin yazarı "seçer" ve yazar, dilin "yalanlarını, yanılsamalarını, oyunlarını ve törenlerini" ifade eden bir ortam haline gelir. Dil ile karşılaşmak bir kehanetle karşılaşmaktır. Kâhin bir tanrı olarak dil belirsiz bir anlam takımını dağıtır, "her şeyle ve dolayısıyla hiçbir şeyle iletişim kurar" (L M, 176). Kurmaca bir etkinlik olarak Manganelli'nin edebiyat kavramı anlamın üretiminin herhangi bir gerçeklikten temellenemeyeceği varsayımı etrafında dönmektedir. Bu gereksiz ve bilişsel olmayan bir etkinliktir. Edebi göstergeler kendilerine karşılık gelen göndergelerin bulunmasının olanaksızlığı içerisinde retoriksel ve sözel bir mekan ile çevrilir.<sup>11</sup> Yeni avangart akımın politikadan arındırılmış bu biçimi ve özellikle Marksizm'i geçmiş kuşakların yaptığı gibi dünyayı okumak ve edebi eseri meşrulaştırmak için bir yöntem olarak görmeyi reddedişi Edoardo Sanguineti tarafından savunulan güçlü bir muhalefet ile karşılaştı. Sanguineti'nin konumu temel olarak edebiyatın özsel olarak ideolojilerin meta-dil bilimsel bir üretimi olduğu varsayımına dayanmaktadır. Bir başka deyişle, yazarın biçimi kaçınılmaz olarak bir ideolojiye karşılık geldiği sürece edebi dil ve ideoloji birbirinden ayrılamaz. Şeyleri görmenin kodlanmış bir yolu olan dil her zaman ideolojik paradigmalara ile iç içe olmuştur. Sanguineti şöyle söyler:

[E]stetik açıdan bakıldığında eğer dilsel bir biçim içerisinde değilse bir metinde herhangi bir ideoloji yoktur. Genel olarak, avangart en son gelişmesi içerisinde entelektüel ve burjuva toplum arasındaki ilişkinin farkındalığını ifade eder. Genelde ve günümüzde, ideoloji ve dil arasındaki ilişkinin farkındalığını yani edebi bir işleme içsel olan şeyin dilsel biçimdeki ideolojinin kanıtı olduğu gerçeğinin fark edilmesini ifade eder (G 63, 382).

Sanguineti yaygın olarak "vulgar" Marksizmle ilişkilendirilen içeriğe biçimden daha çok önem verme konumunu (içerik biçimleri, üstyapı ifadelerini belirleyen üretim tarzlarının eşdeğeri olarak görülür) tersine çevirir. Sanguineti'ye göre yazar dilsel biçimde "yeni bir ussallık" (G 63, 385) inşa ederek burjuva topluma karşı koymalıdır. Sanguineti Marksist devrimci *ethosa* sadık kalır. Ona göre, burjuva normallik paradigmalarını patlatabilecek biçimleri destekleyerek avangart devrime giden yolu yeniden keşfedebilir.

"La letteratura della crudeltà" [Zalimlik Edebiyatı] adlı makalesinde Sanguineti "sözcük koşullarının deneyiminin şeylerin deneyimini öncelediğini" ve gerçekliğin (şeylerin) dönüşümünün uzlaşım dilin yıkılması yoluyla ortaya çıktığını öne sürer. Düzenlenmiş

<sup>10</sup>(Milan: Feltrinelli, 1967). Buradan itibaren L M olarak anılacaktır.

<sup>11</sup>Manganelli'nin son ifadeleri şöyledir: " 'Anlamsız' önermeleri ve 'doğrulanamaz' kabulleriyle, [edebiyat] dünyalar icat eder ve bitip tükenmez seremoniler üretir. [Edebiyat] hiçbir şeye hükmetmez ve hiçbir şeyi yönetmez" (L M, s. 177).



geleneksel dil sistemine karşı çıkararak kabul edilmiş gerçeklik görüşünü ve egemen ideolojiyi sorguladığı sürece avangart edebiyat *poiesis* ve *praxis* arasındaki diyalektik birliği ifade etmelidir.

Sanguineti, Gramscici "organik entelektüel" modeli ile Frankfurt Okulu, özellikle de Adorno, tarafından önerilen estetik otonomi ilkeleri arasında bir uzlaşım sağlama gibi zor bir görev üstlenmiş görünüyor. Teori ve pratiğin ayrılmazlığına dair Gramscici kanıyı sıkıca tutar ve yazarın dil hakkındaki eserine burjuva dünya görüşünün yerini almaya yetenekli bir karşı-ideoloji ile iletişim kurma işlevi atfeder. Praxis sözel devrim ile tanımlanır ve böylelikle edebiyat politik mücadele eylemleri ile ilgili olarak kendi özerkliğini korur. Edebiyat kapitalist sistemi yadsımasını dile havale eder –gerçeklik bilinçte yansız olgular olarak ampirik verilerin kümesi biçiminde değil göstergeler ve kodlar dizgesi olarak ortaya çıkar. Bu, aynı zamanda dilin Sanguineti tarafından praxis olarak görülmesinin nedenidir. Avangart yazının kopuşları, Adorno tarafından öne sürüldüğü biçimiyle, işlevi yabancılaşmayı ve toplumsal çelişkileri gizlemek olan burjuva edebiyatın yanlış uyum ve uzlaşma tarzlarını eleştirir. Sanguineti, Adorno'nun avangart ın diyalektik antitezinin iletileri, mevcut sistemin yadsınması ve yeni bir sistem arzulanması olarak biçimsel uyumsuzluğu ürettiğine dair inancını özümser.

126

Sanguineti'nin avangart'ı ideolojikleştirme önerisinin çürütülmesi olarak Renato Barilli ideolojiyi "politik ve ekonomik terimler" ile konumlandırarak özel bir biçimde "pratik us" a ayrıcalık verdiği sürece savaş sonrası politik olarak adanmış edebiyat kavramı tarafından hala engellendiğinin altını çizer (G 63, 389). Kantçı "arı us" kategorisini savunarak Barilli ideolojinin aynı zamanda bir dünya görüşü oluşturmak için zorunlu olan "algı, biliş, mekân, zaman" gibi unsurlarla ilişkili olduğunu öne sürer (G 63, 390). Gerçekte, Barilli için edebiyat psikoloji, antropoloji veya epistemoloji gibi alanlarla ilişkili sorularla politik ve ekonomik düzene ait olanlardan daha fazla benzerlik gösterir. Bu yaklaşıma göre, edebiyat ideolojik bir köken benimsemeye ihtiyaç duyar fakat "pratik us" u ilgilendiren konuların sergilenmesi olarak değil. Bu edebî sözcüğün etkili bir şekilde işlevde bulunmasını oldukça bozabilirdi. Avangart ı yeninin toplumsal olarak reddedilmesi ve normalleştirme arasındaki sürekli ilişki tarafından yönlendirilen dinamik bir süreç içerisinde yerleştirmeyi önerir. Biçimsel yenilikler ve avangart eserler tarafından savunulan yeni bilinç kaçınılmaz bir biçimde gelecek toplum tarafından meşrulaştırılacak ve pek çok durumda, asla sonu gelmeyen bir süreç içerisinde, benzer başka şeylerle birlikte ilk başta şaşırtıcı olarak görünecek olan diğer tasarımlar tarafından değiştirilecektir.<sup>12</sup>

Sanguineti için politik olanı estetik alandan ayırmayı reddeden politik olarak adanmış bir kuvvet olarak avangart burjuva mantığı kabul etmeyi içerdiği sürece müzeleştirilmiş bir normallik destekleyemez. Hem Guglielmi'nin ideolojinin ve diyalektiğin sonu hem

<sup>12</sup>Robbe-Grillet gibi bir yazara göndermede bulunan Barilli şunları söyler: "[Bence] o, kalıcı olabilecek ve sonuç olarak yirmi ya da otuz sene içerisinde resmi olarak tanınacak bir yazar. Bir diğer deyişle, onun üslubu, bir noktada normallik düzeyine dâhil olacak ve belki de ona başkaldıracak yeni sanatsal biçimler söz konusu olacaktır" (G 63, s. 391). Barilli'ye göre yeni avangart ın normalleşmesi bir zorunluluktur. Yeni avangart yazarı, üstyapılar düzeyinde, belirgin olarak ise psikolojik ve bilişsel düzeylerde, devrimci süreçleri tutuşturmaya katkıda bulunma rolünü üstlenmelidir. Böyle bir yazar, tarihsel avangart tarafından ortaya koyulan dünya görüşüne, bu görüşü, çağdaş kültürün sunduğu diğer alternatif projelerle bütünleştirerek yeni bir değer kazandırabilir.



de Barilli'nin burjuva var oluşun normalliğinde ötekiliğin içerilmesi, ona göre, felç edici etkilere, dünyanın olduğu gibi koşulsuz kabulüne neden olur.<sup>13</sup>

Yeni avangart deneyim edebiyat ve toplumsal işlevi hakkındaki tartışmanın temelinde olmaya devam eden meselelerin çoğulluğunun özünü açığa çıkarır. Ölümünden otuz yıl sonra bile edebiyat hala benzer tartışmalarla boğuşuyor. O zamandan beri, hiç şüphe yok ki, edebî tasarımlara atfedilen biçimsel ve dilsel önem artık -en azından belirli bir dereceye kadar özerklik arayışında olan bir edebiyat için- tehlikede değildir. Değişen şey politik gönderimdir. Yeni avangart akımın bazı üyeleri için *poiesisi praxis* ile tanımlama kapitalizm altındaki koşulları insanileştirmemeye toplumsal bir alternatif olan Marksizme dayanmıştı. Bu durum geleneksel solda hissedilen kriz tarafından param parça edilmiştir. Mevcut toplumsal gerçeklikler ile ayrılık ve uzlaşmazlık artık radikal tarihsel değişimleri harekete geçirmeyi amaçlayan güçlü bir ideolojik mücadele tarafından desteklenmektedir. Ütopya düşüncesinin krizi, tarihsel bir *telos* olarak sınıf mücadelesinin değer kaybetmesi, soğuk savaşın sonu, politik doğruluk, Aydınlanmanın kurtuluş tasarısına yöneltilen eleştiri dolaysız ve somut toplumsal göndermelerin kaybolmasına neden oldu. Pek çok kişi, kültür endüstrisinin mekanizmaları tarafından tamamen yok edilmediği sürece şok ve cepheleşme merkezli tüm poetikaların tükenme koşulunun her yeni avangart isyanın burjuvalaşmasını yarattığını öne sürmektedir. Gerçekte Jean Baudrillard gibi etkili düşünürler boş göstergeler tarafından hükmedilen bir "aşırı gerçeklik" içinde yaşadığımızı tekrar ediyor. "Yanılsama olanaklı değildir" diye yazıyor Baudrillard, "çünkü gerçek artık olanaklı değildir [...] gerçek bizim doğru ütopyamız -fakat olanaklı alanın içerisinde artık bulunmayan bir ütopya- haline gelmiştir".<sup>14</sup> Bununla birlikte, küreselleşmenin farklılıkları tüketen etkileyici bir süreç olmasına rağmen tüm gezegen bir siber uzamda ve dijital kapitalizmin öykünülmüş görüntüleri içerisinde yaşamamaktadır. Gerçekliğin gözden kaybolması, tarihin ve diyalektiğin sonu ile birlikte, Batı toplumlarının endüstri

<sup>13</sup>Adorno'nun ötekiliği belirlemek için kullanılan bir burjuva stratejisi olarak müze kavramını (ki bu, yayın endüstrisi ve toplumsal burjuva kurumları yoluyla avangart edebiyatın meşrulaştırılmasına eşdeğerdir) benimseyen Sanguineti şunları söyler: "Burada söz konusu olan tehlike, aşırı derecede fazla yanılsamanın olmasıdır: benim ele geçirdiğim ve nesnel bir tavırla kurduğum normallik bugün sadece ve sadece burjuva müzesi biçiminde ele geçirilebilir ve kurulabilir niteliktedir; böylelikle bu normallik şeyleşmiş ve etkisiz hâle getirilmiş olur" (G 63, s. 403). Sanguineti'ye göre, Barilli'nin duruşu, Guglielmi tarafından teşvik edildiği gibi, tehlike arz eder biçimde tarafsızdır. Onun, postmodern duruşla ilişkilendirilecek olan uysallık hâlini oldukça bilinçli bir şekilde sezdiği görülür. 1960'ların başlarında İtalyan neo-avangart ı tartışmasına damgasını vuran bu çelişik tavırlar, 1967'de, Jean-Pierre Faye dergiyi terk ederek politik icraat konularıyla yeniden bağlantı kurabilecek bir edebiyat anlayışını savunan *Change*'i kurduğunda *Telquelians* tarafından deneyimlenmişti. *Tel Quel* grubu, 1968 ve 1970 yılları arasında, Cluny'de *La Nouvelle Critique* tarafından "Dilbilim ve Edebiyat" ve "Edebiyat ve İdeoloji" başlıkları altında düzenlenen iki konferansa katıldığında, edebiyat kuramı içerisinde Marksizm'in rolünü yeniden değerlendirmeyi amaçlıyordu. Marksist düşünce ve ideoloji, *neoavanguardia*'nın ilk dönemlerinde, tartışma ve ayrılık yaratan önemli meseleleri temsil ediyorken, *Telquel* grubunun öğrenci ayaklanmaları ve Maoist kültürel devrim sürecinde sol-kanadın politik hedeflerine yakınlaştığı görülür.

<sup>14</sup>Simulacra and Simulations, çev. S. F. Glaser, (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1994, s. 19, s. 123). Baudrillard'a göre ayaklanma programları sistemin stratejilerinin kendisinin içsel parçalarıdır. *Gösterge Politik Ekonomisinin Eleştirisi İçin* [1972], çev. Charles Levin (St. Louis: Teleos Press, 1981) adlı kitabında "[m]odern sanat doğrudan (veya hemen hemen) soğurulmuş olmayı, kabul edilmeyi, bütünleşmeyi ve tüketilmeyi istediği kadar olumsuz, eleştirel, yenilikçi ve sürekli şaşırtıcı olmayı da diler. Birisi kanıtı yenik düşmelidir: sanat artık hiçbir şey ispatlamaya çalışmaz. Ayaklanma yalıtılır, beddua "tükettili". [...] Eleştirel terörizmin (ideolojik) ve *de facto* yapısal bütünleşmenin ortasında modern sanat kesinlikle bu çağdaş dünya ile *ilişki içerisinde bir danışıklı hile sanatıdır*" (s. 110).

sonrası koşulunda dünyanın tek biçimleşmesi bütünüyle kuşatıcı bir edimsellik değildir. Yerel gerçeklikler belirli anlatılara ve mitolojilerin ayırıcı üretimine hâkim olmaktadır. İhtiyaç duyulan şey baskıcı model ve onun kolonileştirici etkileri ile ilişkili tehlikenin fark edilmesidir. Belki de uzlaşmanın olanaklı zemini edebî ve sanatsal dilin her zaman bilincin ve toplumsal yapıların bir üretimi olduğunu öne süren varsayımda tanımlanabilecektir. Edebiyat ve başka bir sanat yeni biçimler düşünmeyi ne zaman başarsa insan gerçekliğinin algısı kaçınılmaz bir biçimde etkilenir. Sanatların adanmışlığı burada yatar.

Eğer estetik tasarımların ne dünya gerçekliklerinin yerini tutabileceği ne de toplumsal koşulların politik alanına doğrudan bir müdahale yerine geçebileceği reddedilmezse, edebiyatın ve sanatın kültürel değişimleri, toplumsal eleştiriyi ve insan imgelemine bilinmeyen sınırlarının keşfedilmesini destekleyen biricik uzamı temsil ettiği de eşit bir biçimde söylenebilir.

Şehrin temasına getirilen yanlış bir yaklaşım, çağımızın reddedilmiş ruhunun içinde yaşadığı somut bir nitelik kaybına yol açmış bulunuyor. İki sahte bölgenin birbiriyle karşı karşıya geldiği ve savaştığı, bölünmüş bir şehrin ortasında olduğumuzun farkına varıyoruz: bir yanda, zarar veren geri kazanma planları tarafından sınırlanan ve korunan tarihi şehir merkezi, öbür yanda planlı bir kaosa teslim olmuş yeni banliyöler. Şehrin iki yanlılığı, kenardaki ve merkezdeki bölgeler hakkındaki tartışmanın hala devam ediyor olması, şu anki yerleşmiş ve sadece pazar takdirinden ibaret olan eğilimi değiştirme yönünde hiçbir irade olmadığını açıkça gösteriyor. Hala bir genişleme evresinde olan ve tarihi şehir merkezinden kasıtlı olarak ayrılmış bulunan şehrin bu özel durumu, büyürken takip ettiği yolda, geçmişteki hayatının bir değiştirilebilirlik ve neyse ki her zaman planlı olmayan bir dönüşüm sayesinde katmanlaşmasıyla, şehrin kendi tipik örnek olma özünü inkâr ediyor.

Şehir daima yine kendisi üzerine kurulmuştur, yoksa bugün ortaçağa ait yapılarla Rönesans'tan kalma binaların barok espas anlayışı içinde uygun bir şekilde bir araya gelmelerinin zevkini çıkaramazdık. Bu son yüzyılın ellili altmışlı yıllarına kadar devam etti. Sonrasında, bir mekanın bütünlüğü olarak anlaşılan şekilciliğe ve restorasyon ve korumaya verilen önem, mimarının biçim ve cismin uyumu hakkındaki kurallarını yıkıcı bir biçimde değiştirdi ve devamlı bilinçli ya da bilinçsiz bir arayışın konusu olagelen o dengeyi bozdu. Burada mesele *iyi* ya da *kötü* mimari değil, sadece *mimari* ve *mimari olmayan* [*non-architecture*], aynı zamanda şehir ve inkâr edilmiş şehir. Çoğu zaman bir kâğıt parçası üzerinde kalmaya ya da daha medeni ülkelere göç etmeye mahkûm edildiği için modern mimariyle karşılaşmak gittikçe zorlaşıyor, özellikle de İtalya'da. Mimari olmayana o kadar alışkınız ki şehrin inşasında bundan uzaklaşmaktan gerçekten korkuyoruz ve bir yenilik karşısında çoğu zaman kafamız karışıyor. Bu nedenle şehir yavaş yavaş mahrum bırakılıyor, vizyonun şekli bozuluyor ve çıkmaza giriyor. Bozulma o ölüm kokusuyla beraber gün yüzüne çıkıyor; ölü şehir bizi ayakta tutuyor. Şehir kendi kendinin bir maskesi haline geliyor, aptalların gözünü rahatsız etmeyen ama dürüst kişilerin ruhunu derinlemesine yaralayan bir maskesi.



### **Venedik ve İtalyan mimarisinin durumu üzerine bazı değerlendirmeler**

Venedik hikâyesini iki şekilde anlatır: elle tutulup gözle görülebilen şehre rehber eşliğinde yapılan bir gezi aracılığıyla, Codussi'den Palladio'ya, Longhena'ya ve ta on dokuzuncu yüzyıla kadar uzanan şehrsel katmanlaşmayı anlatan mimari örneklerini takdir etmenizi – ve eve mutlu bir halde dönmenizi – sağlayarak ya da satır aralarında gerçeği görmeye ve Venedik'in neden bir müze şehir haline gelmekte olduğunu ve bir müze şehir olarak da, neden plan çizmekle görevlendirilmiş yöneticiler ve teknisyenler ya da (belki de pek programlanabilir olmayan) şehir projeleriyle ilgilenen sözüm ona teorisyenler tarafından planlanmış bir sona, yani ölüme mahkûm edildiğini merak etmenize neden olarak. İç sıkıcı ve güçlü bir manzara teşkil eden durgun romantizmin her şeyi çarpıtan görüntüsü, bir mekândaki durgunluğun o can alıcı ritmini allak bullak eder, görünüşte modern olanın hızına, kaçınılmaz bir kaderin izine tezat oluşturan bir biçimde. Venedik sanatta olduğu gibi mimaride de hep anılarla yenilik arasındaki o dengeyi aramıştır; daima kendini üzerinde bulunduğu alanın o özel niteliğiyle kıyaslamak, onun tehlikelerini ve avantajlarını paylaşmak, sınırdan oynanan bir oyunu isteği ve mantığı dışında kabul etmek zorunda bırakılmış bir şehir olmuştur. Bu dış görünüş altında Venedik kendini mutlu bir ada olarak görebilir, doğayla insan yapımı şeyler arasındaki uyum ve kuralların ve ilkelerin paylaşılması – ki bu alanda yeni icatları ve planlanan bir ütopyanın çılgın yanlarını sınamak hep mümkün olmuştur – açısından olası bir denge arayışının tam kıyısındaki bölgede yürüme ayrıcalığını yaşamaya zorlanmış bir ada.

130

Her ne kadar 1900lerde Venedik mimarisinin bunu gösterecek önemli bir fırsatı olmadıysa da, Venedik gerçekten modern mimarinin yansıdığı en önemli merkezlerden biridir; Venedik'in ünlü bir geleneğe sahip bir mimari ekolü vardır ve Aldo Rossi ve Giorgio Grassi gibi ustaların mimariye ve şehre yönelik teorik düşünceye yeniden hayat verdiği yetmişlere kadar lider konumunda olan İtalyan mimarisinin ne yazık ki genel çürümeye terk edilmişlik durumundan epey farklı olarak uluslararası mimari çevrelerinde oldukça önem verilen Mimari Biennal Projesine ev sahipliği yapmaktadır.

İtalyan ekolü 80lerin başlarına kadar yabancı genç mimarların yetişmesinde bir referans noktası iken, inşaat alanında gerçek bir tecrübenin eksikliği yeni mimariyi üst-yapılar alanına indirgemiş bulunuyor: sonuç İtalyan ekolünün çıkarını yapıbozuculuk [deconstruction] ve parçalanma [fragmentation] teorileriyle sınırlı gören, tekniğe ve ayrıntılara aşırı dikkat eden akademik formalizmde olduğu gibi görülebilir. Son on yirmi yılda İtalyan mimarisi ruhuyla birlikte Libera, Terragni, Moretti, Ponti, Rogers, Albini ve Ridolfi'yi Avrupa'da referans alınacak modeller olarak kabul ettiren gerçek koordinatlarını da kaybettir; eskiden ideolojilerden bağımsız bir şekilde modern mimari için verimli bir zemin olan ve olmaya da devam eden bir Avrupa'da; Avrupa şehri tarihi merkezlerini de dönüştürmeye devam ediyor, şehre bir bütün olarak değer biçiyor, şehri o şekilde planlıyor ve yaşıyor, böylece de İtalya'da genellikle kenar bölgelerde görülen şiddetli etkiyi ortadan kaldırıyor.

### **Venedik ve yirminci yüzyıl, ya da yasaklanan değişime yakınlık**

Venedik hemen hemen ilk ve son olarak planlanmış bir şehir ve ona Rem Koolhaas'ın New York hakkında vardığı yargıyı uygulayabiliriz, *posterior* bir manifesto gibi: bu, geçici

olarak bitirilmiş bir olaydan, gerekirse tanzim etmede kullanılacak bir kural çıkarmanın mümkün olduğu bir şehir.

Canaletto geçici olarak bitirilmiş olayların tanıklarından birisi, o değişmeye yatkın şehir anlayışını onaylanmış gibi gerçeğinden daha hakiki bir Venedik resmederek ve onu büyük bir doğrulukla anlatarak şehrin hafızasını sanata emanet etti; bu açıdan bakılınca Canaletto gördüğünü fotoğraf gibi resmeden bir ressam değil ve şaheserleri basit hatıra eşyalık manzaralar olmasa da, tuvalleri Venedik'te iç mekândaki günlük yaşam manzaraları olarak görülüyor: bunlar yolculardan çok Venedikliler için yapılmış resimler, turistler için çizilmedikleri kesin, ama Canaletto'nun yaptığı peyzajlar aynı zamanda hayal edilen ya da kısmen geri dönülen, doğru bir düzen içindeki hayali mimari eserlerin gerçek şehirden ayrıldığı, bir şehrin hikâyesini tasvir ediyor. Bunun bir örneği de Parma'da muhafaza edilen, Rialto köprüsünün Andrea Palladio'nun yaptığı bir yenileme planına uygun olarak tasvir edildiği ve Büyük Kanal üzerinde yine Palladio'nun eserlerinin katalogundan alınmış - Vicenza Kilisesi'ni ve Chierici Sarayı'nı tanıyabiliyoruz - farklı espas anlayışlarına uyan mimari yapılar gördüğümüz "Capriccio ve Rialto köprüsü [Caprice with the Bridge of Rialto]" (1743/44).

131

Bu Aldo Rossi'nin, resimdeki şehri, kendi mimarisinin tasvirini, hayalindeki şehri, aklındaki şehir fikrini gerçeklikten ayrı bir yere koyduğu Venedik fantezilerinde uyguladığı çalışma tarzının aynı: Aldo Rossi düşüncenin değişmeye yatkınlığını inşa edilmiş bir şehre getirdiği yorumla düzenliyor. Bizi, şimdiki zamana duyulan ve günlük yaşamdan kaçarken kesinliği taklit ya da alıntı yoluyla geçmişte bulan o değişmez korkuyu yenmeye davet ediyor; bir zamanlar şimdiki zaman olduğu anısı kasıtlı olarak kaybedilmiş bir geçmişte. İnsan gerçeklik anlayışını kaybederse sonunda resimdeki şehir gerçek şehirden daha hakiki bir hal alıyor.

20. yüzyıl da 15. ve 16. yüzyıllar gibi resmedilmiş mimari eserlerle, gerçek şehir olmaları düşünülmüş ve planlanmış ideal şehirlerle dolu, ama 16. yüzyıl Palladio'ya villalarının hayata geçirilmesiyle Venedik manzarasının tamamlanmasına katkıda bulunma ve Venedik'in silüetini değiştirme imkânını sundu, daha netleşmesini mümkün kılarak: San Giorgio Maggiore'nin ve Redentore'nin beyaz eserleri olmasaydı göl neye benzerdi bir düşünün. Bunun tersine, 20. yüzyıl Venedik'e günümüzdeki potansiyel yeteneklerini gösterme olanağını yasakladı: mimarların ve belediye yönetiminin hevesi sahte bir alçakgönüllülük ya da geçmiş ve tarih karşısında duyulan bir aşağılık kompleksi tarafından dizginlenmeseydi bugünkü Venedik ne kadar farklı ve canlı olurdu hayal edin. Şu görüşümde hataya düşmediğimden eminim: daha çekici bir şehir olurdu. Şehrimizin içten büyümesine engel olduk, kelimenin tam anlamıyla, fiziksel olarak genişlemesine ve tamamen maddeye dayalı bir dış görünüşte kontrolsüzce sınırları aşmasına izin vererek.

Kapılarını yenilenmeye daima açtıktan sonra, ki bu deniz kıyısındaki bir şehir için neredeyse doğal bir yetenektir, 1900lerde Venedik önemli mimari projelerin hayata geçirilmesi fırsatını kaybeder, ama en önemlisi, 20. yüzyıla birlikte öyle görülüyor ki dengelelerin cazibesi sona ermiş ve modern tasarım bir tabu haline gelmiştir. Venedik için yapılan projelerin çoğu kâğıt üzerinde kalmış bulunuyor: Frank L. Wrgiht'in "in volta al canal" sarayı için yaptığı İtalyanları ikiye bölen modern Ca'd'oro projesinden Louis Kahn'ın Bie-



nal Expo için yaptığı projelere, Cannareggio tasarım yarışmasına, Lido'daki yeni sinema sarayına ve Akademi'nin köprüsüne varıncaya kadar.

Fenice tiyatrosundaki yangından sonra tiyatronun yeniden inşası için, San Marco'daki çan kulesinde olduğu gibi (1902) "eskiden olduğu gibi eskiden olduğu yerde" formülü yürürlüğe kondu, bu Venedik için kaybedilmiş bir orijinal olma fırsatıdır. Yarışmanın kuralları tiyatronun eskisine sadık kalınarak yeniden inşasını garanti altına aldı, ama Francesco Dal Co'nun yazdığı gibi Fenice "hikâyesinin bir ürünü olduğu, zamanla ve kullanımla şekillenmiş bir bina olduğu için" çekiciydi.

Kaybedilen başka bir fırsat da Frank Gehry' nin havaalanı terminali için yaptığı proje. Frank Gehry hava yoluyla gelenler için Venedik'e bir giriş kapısının projesini yapıyor ve mimari eserini, şekiller ve renklerle, sıvadan metallere farklı malzemelerle; göl şehrinin dağıtma mantığıyla sıkı bir bağlantı kurarak suyun üzerine yerleştiriyor, yeni yorumlanmış bir gelenekle, şekilleri görülen doğal olgularda kendi kendilerine biçim almakta serbest bırakan bir dil kullanarak: su ve ışıklar sıvaların ve metallerin parlak yansımalarının gücünü artırıyor. Bu başlangıç rotası beni pek heyecanlandırmasa da bu mimari şımarıklığa ev sahipliği yapmak için Venedik'ten daha uygun bir şehir olmadığına eminim: bu mutlaka bir mimari eserden çok bir heykel olsa gerek.

132

Mahrum bırakılmış 20. yüzyılın bildirgesi haline gelen kaçırılmış fırsat ise Venedik'te Le Corbusier'in mimarisini hayata geçirmektir; şehir yapısına bundan daha uygun bir mimar bulamazdı. Mimarisinin beş temel niteliği sadece Venedik'e ait gibi, Pilotis sisteminden ve serbest duran bina cephesinden, cepheleri oluşturan birbirini izleyen kontrol mekanizmalarından bahsediyorum. 1963'te Le Corbusier Venedik Belediyesi'nin yeni hastane için bir proje çizme davetini kabul etti ve bu görevi büyük bir sorumlulukla, göl kıyısındaki bu şehrin kurallarını ve isteklerini inceleyerek yerine getirdi. Analiz yeteneği, yaratıcı dehası ve fikirlerin mantıklı biçimde açıklanmasında gösterdiği sentez kabiliyetiyle birlikte, değerini kanıtlamak ve yüksek bir lirik titizliğe sahip bir mimari ve şehir planlaması örneğiyle kendisini ifade etmek için doğru zemini bulurdu şüphesiz. Görünüşte anlaşılması zor ama aynı zamanda da son derece mantıklı olan şehir Le Corbusier'in hastane projesi için benimsediği planda da öne sürülüyor. Le Corbusier'in proje planlarında nasıl Venedik'i değil, sadece hastanede de evinde gibi hissetmesi gereken, mutluluk arayışını bir uyum nedeni gibi planlayan sıradan insanı yücelttiğini görmek ilginç bir tecrübe. Projesi aynı zamanda azami 13,66 metreyi bulan, yani Venedik'teki yapıların ortalama yüksekliğine uyan yatay planlara dayanıyor, böylece Venedik'in perspektifinin güzelliği bozulmuyor. Hastane anıt planı mantığına değil, mesken planı mantığına uyuyor. Birinci katta, yapıyı şehre bağlayan hizmetler yer alıyor: salon, yönetim, mutfak ve kilise; pilotis sisteminin binayı, aynı zamanda kullanılabilir alanı da arttırarak, suya daha da sıkı sıkıya bağladığı ortada; ikinci katta muayenehaneler ve tıbbi bakımın yanı sıra hastalık önleme ve rehabilitasyon merkezleri ve hastanedeki personele ve doktorlara yönelik alanlar da var; bir asma kat dahili bir dağıtım sistemine ayrılmış, üçüncü kattaysa hasta odaları var. Burada ölçü birimi yoğun terapi için ayrılmış yatağa dönüşüyor, bu iyileşme devresi için genişleyerek "le calle"yi ve toplum hayatına geçiş anlamında "campiello"yu meydana getiriyor. Proje Le Corbusier'in ölümüne kadar karmaşık bir bürokratik hikâye oluşturuyor, ondan sonra da - stüdyodaki yardımcısı Jullian de La Fuente'nin düzeltme-



lerine rağmen - çalışmanın hayata geçirilmesi yönünde gerçek bir siyasi isteğin eksikliği projeyi çıkmaza sokuyor.

Kendilerini zaten var olanla kamufle etmekten uzak tutan birkaç kişi tarafından hayata geçirilebilen birkaç mimari eseri arasında, Ignazio Gardella'nın Cicogna alle Zattere (1954/58) apartmanları için yaptığı projeye kesinlikle değinmek gerekir. Kanala bakan cephenin çizimi boşluklarla aydınlatılmış ve aynı zamanda oyulmuş taş balkonlarla ağırlaştırılmış. Gardella yerel geleneğin tasarımı anlayışlarına devamlı başvurarak çalışıyor; bu başvurularda insan Gardella'nın bağlamla olan alakasını ve dolayısıyla bunun doğruluğunu görüyor; neyse ki Giuseppe Samonà ilk olarak öğelerden çok şekillerin ardında yatan nedende, hacimlerin kabalığında ve karmaşıklığında, Argan'ın "Gardella'nın üzerinde en çok düşünülmüş, belki de aynı zamanda en animsaticı çalışması" olarak tanımladığı projenin ne kadar etkili olduğunu anladı. İlk tasarım çözümü ile ilgilendirilince bu değerlendirmeler daha da doğru bir hal alıyor, çünkü Gardella'nın hayata geçirdiği proje Venedik'in "ta kendisi" ise, ilk projenin kalıbı akla Venedik'i getiriyor: mimari kavramının niteliğini ve gücünü belirleyen ince ve derin bir fark; günümüzde bitmiş eserin mimarla denetleyen kişi arasındaki bir uzlaşmanın sonucuymuş gibi görünmesine neden olabilecek bir fark.

133

Aldo Rossi'nin "980'deki Mimari Bienali için tasarladığı Teatro del Mondo [Dünya Tiyatrosu] ve Porta, geçici çalışmalar olmalarına rağmen, son yıllarda Venedik'te hayata geçirilen mimari eserleri arasında yer alıyor. "Venedik İç Mekânı"nda Aldo Rossi Venedik şehrini bir natürmort gibi tasvir ediyor. Bu esere taştan yapıları kısa ömürlü duvarlar gibi yerleştiriyor, "Il Teatro de Mondo" için çizdiği mimari eserlerin hemen yanında, resim içindeki resimler olarak. Venedik aynı mimar tarafından, bir yandan Palladio'nun kiliselerinin cephelerinin mimarisi bir tasvir için düşünülen sabit tasarımları hatırlatırken, öte yandan dünya tiyatrosunun - daha hayata geçirilmeden yok oluşunu planlamak için zorla kısa ömürlü gözü ile bakılsa da - çok gerçek bir mimari örneği haline geldiği bir iç mekân olarak algılanıyor.

20. yüzyılda değişikliği kabul etmeye cesaret edemeyen Venedik, partilerde kullanılan sabit tasarımların o büyük geleneğine, dolayısıyla geçici ve kısa ömürlü yapılara, hala mümkün olan değişimin dizginlenmesi durumunun gereksinimlerini açığa çıkarılması görevini teslim ediyor. Dünya tiyatrosu hem mecaz hem de gerçek anlamda denizden geliyor, Venedik karnavalındaki at arabaları gibi göldeki büyük bir taş parçasından taşınarak; Venedik gibi suyu üzerine kurulu, ve mimari içinde mimari şeklinde göle giren beyaz gemiler gibi, olası yolculukları anlatıyor, değişmeye açık ve geçici bir manzarada yapılan deniz yolculuklarında (yolculuğumuzun mecazi sembolü). Buradaki dünyalardan dünyalara geçiş farklı, ama maddeden ruha dönüş devamlı.

Dünya tiyatrosu belki de, yeni mimarinin tarihi şehirle bir arada var olmaya devam edebileceğinin göstererek Venedik için yeni bir olasılığın manifestosu haline gelmekte olduğu için yok oldu. Rossi ince bir alayla "kısa ömründe...(tiyatro) grup fotoğrafından hediyeelik eşyaya varıncaya kadar Venedik turistinin bir parçası, yani Venedik'in gerçekliğinin bir parçası haline geliyordu" demişti. Ama şehir hala modern olanı barındırmaya hazırsa bile, son derece dikkatli ve cahil bir tutuculuğun arkasına sığınmış olan insanlar değil.

Kısa ömürlü yapılar, kendisini tarih merkezinde eylemi tartışmak için tek fırsat olarak ortaya koyan "şehirlerimiz ne olacak" sorusunun gerçek cevabı haline geliyor gibi. Eğer "her müdahale şiddetle kendi doğasının hükmünü sürüyor" ise kısa ömürlü olan şey kabul edilmeyen, hoşlanılmayan ve kolayca gözden çıkarılabilen konumuna düşüyor. Bu dünya tiyatrosunun kısa ömürlü olduğu değil, taştan anıttan daha gerçek bir mimari eser olduğu anlamına geliyor. Dolayısıyla bu yapının materyallerini belirleyen şey kısa ömürlülük değil: tahta ve demir denize, teknelere ve gemilere ait malzemeler. Eğer Milano'daki Torre Velasca hafif malzemelerle yapılmış olsaydı, kesinlikle ve anında yok olurdu, oysa - neyse ki - sağlam maddelerden yapıldığı için bugün bir kez daha tarihi şehirde 20. yüzyılın ikinci yarısında ne kadar az mimari örneğinin inşa edildiğine tanıklık ediyor.

### **Geçici sonuçlar**

Bu arada Venedik'in nüfusu azalmaya devam ediyor, şehirdeki günlük hayat pahalılaşmakla kalmayıp hizmetlerin, yapıların, altyapının ve de hijyenin azlığı yüzünden zorlaştığı için Venedikliler gölü terk edip karaya göçüyorlar; Venedik geceleri kapanıp sabah kapılarını açmayı bırakacak ve kendini hızlı turizmin istilasına teslim edecek: böyle kötü bir kader dünyanın en az sevilen şehri için bile arzu edilemez. Venedik için siyasi ve kültürel seçim durağanlık gibi görünüyor, koruma ve muhafaza etme adına, ama bu kesinlikle bir şehre ya da bölgeye "hizmet etmek" için doğru bir yol değil. Şehir projesi sorununun sadece olacakları sezmek ve eyleme geçmekle sonra da bakım yapmak ve korumakla çözüldüğü bu tutumun arkasında, Ugo Rosa'nın "şehirlerin bisikletler ve elektrik süpürgeleri gibi bakıma ihtiyaçları olduğuna dair kıt anlayışlı maddiyatçı bir inanç" olarak tanımladığı bir inanç saklı. Değişime yatkınlığın azlığı kaçınılmaz olarak vicdanların katılaşmasına ve bacaların zayıflamasına neden oluyor: şehir tanımı itibarıyla modernden başka bir şey olamaz ve şekillerin dönüşümü aracılığıyla düşüncenin gelişimi hakkında yeni perspektifler planlayabilmek için, tarihin hafızasıyla günümüzün nedenleri arasındaki dengeyi aramada takip edilebilecek tek yol bu. Ama öngörülen ütopyanın iyimserliği mahrum bırakılan 20. yüzyıla getirilen bu kaba bakış açısında umut verici bir işaret bulmak için çabalıyor, göl kıyısındaki şehrin görkemli geçmişini sanal çağdaşlıkta hayali kurulan, Venedik için 20. yüzyılı düşünmek için verilen bir ara gibi görece gelecekten onararak. Dolayısıyla, bir tüketim çılgınlığı istilasını beklerken, Venedik olgusunun hayat projesinin ertelenerek korunduğunu varsayabiliriz. Mahrum bırakılmış modern olanın hikâyesi yoluyla geçmişi geleceğe bağlayan ipin ucunu kaybetmeme çabası da bu vizyonun bir parçası.

Nihayet Venedik'te ortaya çıkmakta olan bazı inşaat arazilerinden bir umut ışığı geliyor: Calatrava'nın Piazzale Roma köprüsü projesi zorluklar ve tartışmalar arasında devam ediyor, bir yandan da yarışmanın birincisi Miralles'in söylediğine göre yeni Venedik Üniversitesi için hazırlıklar başlıyor. Gregotti de Venedik'te Dogana'nın ucundaki bölgenin ve başka yerlerin yeniden şekillendirilmesi konusunda çalışmalar yapıyor. Bütün bunların bir örneği eleştirmenlerin hakkında konuşurken yeniden canlanan İtalyan mimarisinden bahsettikleri Cino Zucchi'nin Giudecca'daki evleri. Bu mimari örnek gerçekten de büyük İtalyan geleneğinin akışı duran dilini sürdürüyor; ustaca yapılmış geleneksel binanın orantıları, niteliği ve kuralları üzerinde çalışılarak basitlik ve ihtiyaç üzerine kurulmuş.

Bu yeni mimari şehri değiştirmekte başarılı olacak mı bilmiyorum: çünkü ne kadar dikkate değer olursa olsun, bu çalışma o kadar aşırı bir doğrulukla yürütüldü ki mimariyi şehrin içine imal edilmiş eşyalar gibi koyuyor; esas bağlantılar ve bağlam konusunda kararlılar, kurallara ve prensiplere saygı duyma yolunda inatla ilerliyor gibi görünüyorlar ve mantık dengesinin kaybolduğu bir ülkede denge arıyorlar. Rüzgârın esebilmesini sağlamak için duvarları yıkma ve aynalardaki tozu silme konusunda başarılı değiller, var olma nedenlerini inkâr ediyorlar: Venedik gibi, sadece yansımasında hakiki olan bir gerçekliğin yansıması. Kendilerine bir projenin lokomotifi ve yeni bir toplumun tanımı olmak için mimaride gerekli ve vazgeçilmez olan ahlak eksikliğini kavrama imkânını tanımıyorlar.

Eğer Sgarbi Kültür Bakanlığı müsteşarı olarak, kültür eksikliği, cehalet ve yaptıklarıyla geçmişin şaheserlerini yok eden birçok mimarın aptallığı... konusundaki hüznü düşüncelerini onaylar biçimde insanları "mimarlara karşı düşmanca davranmaya" davet ettiyse, bu konuda endişe etmemiz gerekir, ama San Tommaso Hıristiyanlığın başlangıcından kalan - ve kilisenin kendi imajını korumak adına tanımaya cesaret edemediği - öğretilerinde şu cevabı veriyor: "Cennetin Krallığı'na ulaşabilmek için insan kendi putlarını yok etmek zorundadır."

135

O zaman Venedik'i kurtarmak, kendimizi kurtarmak istiyorsak Venedik'i yok etmemiz mi gerekiyor? Evet, tabii. Bu da şu eski tanıdık Zümrüdü Anka kuşu ve devamlı yeniden doğması hikâyesinden başka bir şey değildir.





### I: Le Corbusier

137

Birçok kuşak mimar için esin kaynağı olan Vitruvius, tapınak inşa etmenin, çeşitli kurallara ve düzenlemelere bağlı, ciddi bir iş olduğu konusunda hiçbir şüphe bırakmaz. Tanrılar için bir konut yapmak gibi yüce bir işe layık görülen mimarın ilk görevi, bu iş için gerekli ölçümlerin ussal olduklarını kanıtlamaktır.

Vitruvius'un burada sözünü ettiği akılcılık kavramı öncelikle matematiksel bir akılcılıktır. Duvarların ve kapıların *logos*'u (bilimi, bilgisi) olan *ratio*'nun (oranın) öne çıkması anlamına gelmektedir. Vitruvius, tapınakların planı *simetri*'den doğar, ve mimarların bu simetriye kesin uymaları gerekmektedir, demektedir. Matematiksel akılcılık (terimleri tamsayı olarak ifade edilebilen orantı akılcıdır), onun nedenini açıklayan entelektüel akılcılıkla birlikte gitmektedir. Örneğin, Dor tarzı bir tapınakta sütun yüksekliği, baza kalınlığının altı katıdır.

Bu nedenle bizi, *altın kesit*'in Rönesans mimarları için (*klasik* olanlar bir yana) önemli bir oran olduğuna ikna etmeye çalışan bütün ders kitapları yanlıştır. O önemli bir oran değildi ve olamazdı da. Altın Kesit gibi akılcı olmayan bir orantının mimarlık ölçümlerinde standart olacak bir statüye yükseltilmesi, Vitruvius'un buyrukları kapsamında önemli bir hata olurdu. Altın kesite göre bir kesit (veya, klasik öklid formülünde olduğu gibi *uç ve orta noktaların oranı*), tanımı gereği tamsayılarla ölçülemez; bir diğer deyişle *akıldışıdır*, ve bu terimin matematiksel anlamı onu daha çok gündelik kullarımdaki anlamına yaklaştırmaktadır.

Yirminci yüzyılda, durum bütünüyle farklı bir görüntü vermektedir. Altın kesitin matematiksel akıldışılığı, artık mimarı ürkütmemektedir. Altın kesite göre bina yapmanın, yapıya estetik bir katkı da bulunduğuna onu inandıracak yazılı eserlerin sayısı giderek artmaktadır. Fransa'da, Rumen bir deniz subayı olan Matila Ghyka'nın kitapları büyük bir kitlenin ilgisini çekmiştir. Ghyka, sadece altın kesitten elde edilen temel birkaç ölçü ile daha karmaşık yapılar elde edilebileceğini göstermekle kalmaz, aynı zamanda, Mısır

Piramitleri veya Atina Partenon'u gibi eski kültürlerden kalan ünlü yapıtların, uç ve orta noktaların orantısına uymaları sonucu ortaya çıktıklarını , ve bu kesitin "la section ou proportion par excellance d'Eudoxe et d'Euclide" olduğunu öne sürer. Ghyka, kitaplarının hiçbir yerinde Mısırlı veya Yunan matematikcilerin altın oranı mimarlıkla ilişkilendirme zahmetinde bulduklarına ait bir *kanıt* göstermez, ancak hemen her sayfasında bunu yaptıklarını *ima* eder.

Ghyka'nın meraklı okuyucularından biri de Le Corbusier'dir. Le Corbusier, *Le Modulor*'ün 2. Bölümünde, bir mimar olarak kendi entelektüel gelişiminin kronolojisinde, Ghyka'nın eserleriyle tanışıklığına yer verir. Ancak, bir binanın kompozisyonunu düzenliyen saklı geometri üzerine yazdığı kendi makalesinin, Ghyka'nın yayınlarından birkaç yıl önce olduğunu da vurgulamayı unutmaz. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra, Le Corbusier, doğru olduğu sanılan mimari orantıların kural ve düzenlemeleri üzerine, geçmiş kırk yılı kapsayan bir çalışma yapar. İlk bölümü 1950de yayımlanan *Le Modulor*'de, hayallerinde bundan sonra bütün yeni tasarımlarının temelinde yatacak olan, ve tamamen altın kesite dayanan orantısal ızgarayı anlatır: "Benim hayalim, birgün ülkemizin her yanında gelişecek olan inşaat alanlarında, ister duvara çizilmiş olsun, isterse demir şeritten yapılsın, bir " oranlar ızgarası'nın" (ızgara oranın) tüm projenin kuralı, normu olarak işlev kazanması ve sonsuz sayıda farklı kompozisyonlar ve orantılar sunmasıdır; duvarcı ustanın, marangozun, doğramacının yaptıkları her işte kullanacakları ölçü için danıştıkları; ve ortaya çıkan herşeyin, istediği kadar çok çeşitte olsun bir uyum içinde birbirleriyle bütünleştiği bir ızgara oranı. İşte bu benim hayalimdir."

138

Modülatör adı verilen bu ızgaranın (oranın), onun aldığı hemen tüm işlerde egemen olduğunu, en çok da Hindistan'da Punjab'ın yeni başkenti Chandigarh'daki bütünsel tasarımında görmek olasıdır. Le Corbusier, bu devasa projesine ilişkin yorumunda, orantısal ızgaradan kişisel bir yardımcı gibi söz eder: "Modülatör- o dahi köle- baş aktördü... benim kafamla beraber; ikisi birlikte." Peki, aynı tarihte gerçekleşen Ronchamp kilisesinin tasarımında Modulor'un rolü ne oldu? Bu konuda Le Corbusier oldukça belirsiz: "Burada Modulor'un olanaklarından serbestce yararlanmak, ve aynı zamanda da bu oyunun kazaya uğramasını engellemek için onu yan gözle izlemek bir zevkti."

Sadece yan gözle izlemek mi? Le Corbusier, Ronchamp'da gerçekleştiğini hayretle izlediğimiz, farklı ve pek düz bir çizgi boyunca olmayan bir mimari yaklaşımını yazılarında gizlemiştir.

Bu iki yaklaşım arasındaki zıtlığı öne çıkarttığı bir yer *Le Modulor*'ün 7. Bölümüdür. Bu bölüm, geçmiş yüzyıllarda Fransa'da, Mısır'da, Yunanistan'da, Türkiye'de bulunan yapıların betimlemeleri ile başlar. Kendi orantısal sisteminin tanımına bu binaları katmasının nedeni ise, onun kendisini selefleriyle ilişkilendirdiğine olan inancıdır. Ona göre birçok ölçü Modulor'e uymaktadır. Le Corbusier Ekim 1948de İstanbul'u ziyaret eder ve Aya Sofya'da (Bizans İmparatorlarının taç giydikleri yerde), siyah mermer disk'in yanındaki korkuluğun yüksekliğini, Karye Camisinin revakını ve Topkapı Sarayındaki kemeri ölçer.



Sonuçlar onu tatmin eder, çünkü onlar Modülatör'ün 2.26 metre birim uzunluğuna uymaktadır biçiminde yorumlanabilir. Ancak bu betimlemelere eşlik eden üç çizimin hiç-birinde bu ölçümleri, oranlarını bulabilmek için, diğerleri ile karşılaştırmaz: bu ölçümler sadece yalıtılmış ölçüler olarak kalır ve diğer ölçülerle ilişkilendirilerek canlılık kazanmazlar. Son olarak da, Le Corbusier Modülatör'ün Türk mimari birimlerdeki *kulak, zira, parmak, hat* ve *nokta* gibi karşılıklarını bulur. Bu karşılaştırmayla ilişkin hiç bir sorun yoktur, sorun sadece ölçümlerin eşleştirilmelerinden kaynaklanmaktadır. Bu konuda Le Corbusier, esin kaynağı olan Matila Ghyka'yı izlemekte ve kanıt, "içinde saklı anlamdadır", demektedir. Modülatör'ün paralel giden iki altın kesit ilişkisi olduğu düşünülürse, Le Corbusier'nin Türk mimari birimlerinin her biri için kendi ölçeğinde bir paralel bulması, hata payı bazan %8 den az olmasa bile, çok şaşırtıcı değildir.

Bu bölüm, Le Corbusier'in erken döneminde yaptığı çizimler dahil, verilen çok sayıda örneklerle devam eder. Tüm bu örnekler- yazarın görüşüne göre- Modülatör gibi bütünleştirici bir standardın nitelendirdiği gerçek mimarlığın ne olduğunu göstermek içindir. Bölümün sonunda o, iki mimarlık dünyasına karşı çıkar: erkek ve dişi. Le Corbusier "geometri ruhunun" iki tür biçim ürettiğini savunur. Bir yanda, *elinde cetvel taşıyan bir adamın* dünyası, mimari gerçekliği ortaya koyan, somut biçimler, dik açılar ve mekanları çevreleyen aralıksız duvarlar vardır. Bu geometri, *kare* ile simgeleştirilebilir ve "güçlü Akdeniz güneşi altında, biçimlerin güçlü niteliğine, yani *erkek* olan mimarlığa, götürür." Diğer yanda, dik açılara odaklanmamış, onun yerine *traces d'epures etincelantes(?)*, üçgen, pentagon, pentagram, icosahedron, ve dodecahedron gibi kareden çok farklı poligonlar, "parlak diyagramlar" üzerine odaklanan *elinde pergelyle bir adam*'ın geometrisi vardır. Bu dünya, bulutlu bir semaya karşı yükselen sınırsız bir öznellik: *dişi* mimarlıktır. Le Corbusier'nin bunun gerçekten mimarlık olduğu konusunda şüpheleri bulunmaktadır. Mimarlık etiketinin, Modülatör'ün ölçüleri gibi sadece ölçülebilir ve değerlendirilebilenler için kullanılması daha uygun olmaz mıydı? Le Corbusier'e göre, savaş sonrası yeniden yapılanmanın mimarlığı için "ruler" (hem kural hem *cetvel* anlamına gelen bu sözcük) gerekli, oysa *pergel* tehlikelidir."

## II : Dom van der Laan

Le Corbusier'nin bu iki tür mimarı nasıl nitelendirdiğini okuyunca, karşımda bu tiplerin canlanmış örnekleri olan, geçmiş yüzyıldan iki Hollandalı mimarı görmekten kendimi alamadım.

Bunlardan birincisi, bir Benediktin rahibi olan Dom Hans van der Laan (1904-1991), kendi mimarlık kuramını ve uygulamasını pek kişisel bir biçimde geliştirmiştir. Onun temkinli antropolojisi, çok sıkı bir formalizmle el ele gitmekte, ve gerek Le Corbusier gerek Vitruvius'dan çok daha berrak bir akılcılık sergilemektedir. Van der Laan'ın düşünceleri, ne Sanat'ın Romalı kurucusu, ne de Fransız mucidine özgü saptırmalara veya varyantlara yer vermez.

Onun, "İnsan yerleşmelerinin doğası" üzerinde yaptığı araştırmalarının çıkış noktası, insanın mekanı deneyimlemesidir. Bu deneyim, temel yaşamsal deneyimleri, örneğin bölmeleri (duvar, perde gibi), *cella'* nın içindeki samimiyeti, insanın bedeniyle temas ettiği (üstünde yattığı ve hareket ettiğinde ona direnç gösterdiği) yüzeyi, ve iç - dış

gibi temel karşıtlıkları kapsamaktadır. İnsanın ilişkileri mekanı heterojen yapmaktadır: mekan farklı bölgeler, farklı işlevlere aittir, ve biz bu bölgelerle farklı ilişkiler kurarız. Deneyimlerimiz bizim anlamamızı etkiler, doğrudan onun sonucu olmayan, ancak ona kendini kabul ettiren bir sezgi yaratır. Mimarlıkta önemli olan *sınırlardır*; örneğin, konut yaparken kullandığımız somut ölçülerin düzenleyici etkiye sahip ideal ölçüler olması gibi. Sınırlar sadece belleğimizde vardır, ancak onlar günlük deneyimlerimizde karşılaştığımız çok sayıda boyuttan elde ettiğimiz soyutlamalardır.

Van der Laan, mimarlar için ikili bir görev tanımlamaktadır: "doğadaki mekanı hem yaşanabilir, hem de anlaşılabilir kılmak." Konutun ölçüleri, onun deyişiyle, mimar tarafından "doğaya geri konmadan" birleştirilmiş olmalıdır. Doğa, özünde yetersiz yaratılmıştır, ve onun bize sunduğu olanaklarla, bizim ona ekleyebileceğimiz kolaylıklar, buluşlar sayesinde daha üstün bir mükemmeliyet derecesine ulaşır. Bu mükemmeliyet, binalardan ayrı olarak hem mekanı, hem de yapı öğelerinin biçimlerini aynı mimarlık düzeni korumakla sağlanır. Bu düzenin gücü, eğer duvarların kalınlığı (kullanılan en küçük ölçü birimi) ile duvarlar arasındaki uzaklık birbiriyle ilişkili ise, işte o zaman en iyi farkedilir. Eğer duvarlar birbirinden çok uzak, örneğin kalınlıklarının yedi katından fazla değillerse, bu olanaklıdır.

140

Van der Laan böyle bir niceliksel ilişkinin tüm etki alanının bölümlere ayrılmasında geçerli olduğuna inanmaktadır: "İşte o zaman, gerçek kentsel yerleşim alanının tümünde - meydanları, iç avluları, sokak ve galerileri dahil - bu çevresel düzene dayalı, konutların içinden, duvarların kitlesinden etrafa yayılan bir biçimlendirici gücün varlığı hissedilebilir." Van der Laan'ın burada sözünü ettiği şey temelde mekan kavramının akıl yoluyla belleğe mal edilmesi, kavranmasıdır. Le Corbusier gibi, o da Aya Sofya'dan örnek verir, ancak Le Corbusier'nin tersine o tek bir öğeyi, örneğin sütun kalınlığı gibi, tümü oluşturan bir kompozisyonu anlamak için geliştirdiği akılsal bir resmin parçası yapar.

Van der Laan'ın terimleriyle yapılan şey, "nicelik düzeninin kavranması" içindir. Bir binanın algılanır özellikleri, doğru ölçüler koyarak birleştirilmelidir. O, Vitruvius'un *ordinatio* ve *dispositio* için söylediklerini çağırıştır: "Ordonat, binanın her parçasının ölçülerinin tek tek birbiriyle denge içinde anlaşması ve tüm orantılarının simetri açısından ilişkisidir. Bunu başarmak nicelikle olur. Nicelik, binanın kendisinden, temel parçalarından, binanın tümü için geçerli ölçü birimleri seçerek belirlenir." "Düzen, nesnelerin birarada yerleştirilmelerindeki uyumdur, ve ölçülerin kompozisyonu, nesnelerin nitelikleri ile uyumu bakımından işin akılcı bir biçimde yerine getirilmesidir."

Buradan anlaşıldığı gibi Vitruvius, nicelikle niteliği birbirine bağlamaktadır. Van der Laan'ın elde etmeğe çalıştığı da tam budur. Ordonat, gerçekte aralıksız olan (bu anlamda algılanabilen ancak anlaşılabilen) nesnelerin niceliklerinin sayılarla ifade edilmelelerini sağlar. Van der Laan mimarlıkta boyut ölçebilecek sayı türünü *plastik rakam* olarak tanımlar. Onun teorisinin bu anahtar kavramı, somut, üç boyutlu büyüklük ve ondan elde edilen modülleri bütünleştirir. Le Corbusier'in Modülâtör'ünden çok daha farklılaşmış modüler bir sisteme götüren bu *plastik rakam* soyut bir değerden çok mekansal bir figürdür. Hernekadar, Van der Laan'ın modüler sistemi ondalık bir sistem bağlamında ele alınabilirse de, "kendi başına bir ondalık sistem, binanın niceliksel düzeni üzerinde



miştir. Tasarım sürecinde ona düşüncelerinde rehberlik eden bir yerden, özellikle söz eder: Türkiye'deki Göreme Vadisi

Alberts, düşünce ve yaşam biçimimizin dizginlerini çok yakında eline geçirecek olan, astrolojik Akvaryus Çağı (Yeni bir Çağ) ile ilişkilendirdiği, kökten organik bir mimarlık biçimini desteklemekte; dikkatlerimizi kirli, maddi çıkarılardan tinsel bilinç düzeyine yükseltecek olan (Gaia hipotezine), canlı Toprak Ana'ya inanmaktadır. Alberts madde ve ruhu bir süreklilik içinde görür. Madde ruhun en alt, ruh maddenin en üst düzeyidir. Yapı sürecinde işlenmiş ham maddenin kullanımı, o malzemenin yararınadır; "maddenin evrimleşmesine ve gelişmesine yardımcı olmamız gerekmektedir (...) malzemenin farklı bir düzeye çıkarılmasının, madde açısından olumlu olduğunu kavramamız gerekir," demektedir. "Öte yandan, doğaya yaptığımız müdahaleleri minimumda tutmamız gerekmektedir: eğer kendi başına bırakırsak Hollanda on yıl sonra bir bitki, ağaç ve yeşillik cenneti olurdu."

142

Organik mimarlığın ilkeleri uzun bir geçmişe sahiptir, hem yaşayan organizma ve bina arasında bir karşılaştırma olarak (Vitruvius'un mimarlık oranlarını insan bedeni ile ilişkilendirmesi gibi) , hem de binanın çeşitli işlevlerinin organik bütünleşmesi anlamında, Le Corbusier'nin ileri sürdüğü düşünceler kapsamında. Alberts bu iki boyutu, ekolojik ve çevresel kaygıların vurgulandığı bir yapı stilinde birleştirir. Bu stile rehberlik eden, doğanın ilkelerini taklit etme geleneği değil, *yaşayan doğaya* yönelmektir. Van der Laan, akılcı bir biçimde çizim masasında düzenlediği binayı, Yartılış'ın tamamlanmasına bir katkıda bulunmak için *doğaya geri koymuştur*; oysa Alberts'in organik mimarlığında bina doğanın bir parçası olarak gelişir. Doğa ve insan eliyle düzenlenmiş çevre arasındaki kesin sınır ortadan kalkmıştır. Bu yaklaşım, çizim masasında geliştirilmiş stilistik bir yaklaşımdan çok, Yeni Çağ düşünce biçiminin ayrılmaz bir parçasıdır. Alberts'in görüşüne göre, Akvaryus Dönemi doruğa eriştiğinde, tüm mimarlık organik mimarlık olacaktır. "Cetvelli Adam" Van der Laan için *ölçü*, mekanı düzenleme biçimiydi. "Pergelli adam" Alberts ise *form* üzerinde yoğunlaşmıştır. Ona göre form, binanın gelecekteki kullanıcılarında gerekli olan gücü uyandırmaya yarayan bir araçtı. Burada form, tinsel ve fiziksel anlamda, ve onunla ilişkisi olanlar arasındaki etkileşim anlamında düşünülmüştür: biz, kendi yarattığımız formlarla biçimleniriz. Karşılıklı etileşim sonucu yaratılış, yeni bir görüş değildir, ancak Alberts bu görüşü bir adım daha öteye götürerek, mimarın uyandırdığı semavi güçler sonucu gerçekleşeceğine ve arzu edilen formu somut bir maddeye dönüştüreceğine inanmaktadır.

Alberts, bir bakıma aynı Le Corbusier gibi, iki mimari biçim tanımlamaktadır. Birinci biçim, dik açının egemen olduğu, kültürümüzde de egemen olan biçimdir. Dik açı katı düşünce biçimimizin bir imgesi gibidir. Bloklar, kule stilinde binalar insanların hayal güçlerini daraltır ve onların soğuk, akılcı bir biçimde düşünmelerine neden olur. Diğer biçim, sezgi ile bulunan mimari formlardan oluşmuştur. İnsanın dik açının diktatörlüğünden kurtulmasına yardım eder, çünkü orada dik açı diğer açılar arasına herhangi bir açı statüsüne indirgenecektir.

Kule blokun en çarpıcı karşıtı küredir. Alberts küresel biçimler üzerinde tahminler yürütmekte, ve küresel mekanlarda yaşamının çok tehlikeli olabileceğine inanmakta, böyle



hiç bir iz bırakmaz, ve o düzenden bizim belleğimize yansıyan anlatıma hiçbir katkıda bulunmaz.”

Bu, Le Corbusier’in, Modülatör’ün yerine rakamsal bir tablo konulabileceği görüşüne bir karşı çıkması gibi algılanabilir. Ancak bu iki mimar arasında epistemolojik bir fark bulunmaktadır. Le Corbusier, *Modulator*’un rakamlarını “kendi başlarına somut varlıkları olan veriler/facts” olarak kabul eder; Van der Laan ise, boyutları ayırdedilebilen ancak kavranamayan binanın maddeselliği ile, ideal ölçülerin kavranabilen dünyasını kesin biçimde birbirinden ayırmıştır. Le Corbusier, matematik ile duyumsanabilen deneyim arasında bir bağ kurmaya meraklıydı, ve bu ikisinin orantısal ızgaranın bazı özel ölçülerinde bir araya geldiklerini izledi. Van der Laan’ın rakamları herşeyden önce binaların duvarları aşarak arkasına gizlenmiş maddesel olmayan biçimler olarak anlaşılmalıdır. Bunun en ünlü örneği, güney Hollanda’da Vaals manastırındır.

Le Corbusier de olduğu gibi, bu ölçüler mutlak değerler olarak alınmamalı, ve birbiri ile olan ilişkileri kapsamında anlaşılmalıdır. Van der Laan’ın binalarında kullanılan ölçüler, *birbirlerine oranla*, katıksızdır; müzikal notaların aralıkları gibi aralar oluştururlar. Notaların uyumu, mutlak perdelerle belirlenmekten çok, birbirlerine ilişkileri ile tanımlanır. Van der Laan, bu temel orantılara uymayan bir yapıyı *false* (falso) olarak nitelendirir, tıpkı farklı biçimde akord edilmiş iki enstrumanda çalınan notaların falso olabileceği gibi. Altın kesitin akıldışı bir oran olmasına gelince, Van der Laan onu neden modüler sisteminin dışında bıraktığına ait açıklayıcı basit bir neden gösterir. Bu da, Le Corbusier’in tersine, çıkış noktasını duvar kalınlığını en küçük birim olarak kabul eden ve oradan giderek düzlemlerle değil hacimlerle düşünen bir mimar için pek şaşırtıcı sayılmaz. Uç ve orta oranlarının bölünmesi, sadece iki boyut içerir; altın kesitten olsa olsa düzlem üzerinde bir orantıda yararlanılabilir. Oysa, bir hacmin boyutlarını anlayabilmek için bütünlüğe götüren üçlü bir ilişki gerekmektedir.

### III : Ton Alberts

Eğer Le Corbusier  *lirik bir akılcı* olarak tanımlanırsa, her anlamda “ayık, uyanık” bir Benediktin olan Van der Laan, lirisizmden kesin etkilenmemiş bir akılcıdır. O cetvelden başka neye gereksinim duyabilirki?

Le Corbusier’in “pergelli adam” tanımına uyan mimar, her anlamıyla Van der Laan’ın karşıtıdır. Ton Alberts (1927-1999), lirik düşünen, lirik duyumsayan ve lirik yapılar yapan biridir, bu nedenle günlük anlamında “rasyonalite”, onun için geçersiz bir sözdür. Ton Alberts, güney Amsterdam’ın yeni imar edilen bir mahallesinde bulunan, en ünlü binası ING Bankasının Genel Müdürlük Binası tamamlandıktan sonra (1986), bir kitap yayımlayarak kendi düşünce biçimine - daha doğrusu kesin gerekli değilse düşünmekten kaçınma nedenine -bir açıklama getirmiştir. Onun inancı tamamen sezgilere dayanmaktadır.

Alberts mimarlıktaki kendi esin kaynağı olarak (theosophy ile ilişkilendirdiği) Jugendstil’i, özellikle Gaudi’yi ve Rudolf Steiner’in antroposofik olarak esinlendiği yapı tarzını saymaktadır. Onun yapıları gerçekten de Steiner’in Dornach’ını ve Gaudi’nin Barcelona’sını anımsatırlar. Ancak Alberts, ünlü mimarlardan çok doğadan çıkan mimariden esinlen-

bir kürenin içinde yaşayan insanın bir süre sonra maddesel olmaktan çıkacağını ve öleceğini düşünmektedir. Alberts, kutularla kürelerin birbirlerini dengede tutmalarının gerektiğini, bir kutu üstüne oturtulmuş bir yarım küre olan *cam*'nin bu bütünleşmeye çok başarılı bir örnek olduğunu ileri sürmektedir.

Ancak, ING Bankasının Genel Müdürlük binası ne kutular ne de küreler sergilemekte, onun yerine *tracés d'épures étincelantes*'dir ki, Le Corbusier'ye göre bu "pergelli adam"ın bir özelliğidir. Bu bina, ileride onu kullanacak olanların yakın işbirliği ile planlanmış ve Alberts sonuçta ortaya çıkan binanın güzelliği kadar, bina yapım sürecinin de güzel olmasını vurgulamıştır. Yapım sürecinde, orijinal tasarımında 500 metre uzunluğunda olan dikdörtgen bir koridor, ona tam zıt olan çelenk düzeninde on kuleye dönüşmüştür. Bu kuleler aynı stili paylaşmakla birlikte aralarında farklılıklar göstermektedir. İşte bu, gerçekten *çeşitliliğin birlikteliği*'ne örnek olabilecek - tabii eğer böyle birşey gerçekten varsa - bir anıttır.

Açıların çeşitliliği keyfi olmaktan çok uzaktır. Bu sonuç, Alberts'ın altın kesiti, Le Corbusier gibi uzunlukların orantısı olarak değil, bir modül olarak seçmesi ve açıların oranları olarak almasından doğmuştur. O, bir çıkış noktası olarak, insanlığın bir imgesi olarak gördüğü *pentogram*'ın açılarını seçmiştir. Alberts şaşılacak biçimde, sadece bölme ve çarpma yaparak, binanın tüm açılarını birbirlerine orantılı yapmayı başarmıştır. Alberts 9 derecelik birimiyle, Vitruvius'un parçalardan elde etmeye çalıştığını, açılarla elde etmiştir. Böylece 90 derecelik dik açıyı, "dik açı" olmaktan çok, 9 derecenin on katı olan herhangi modül olmaya dönüştürerek ideale ulaşmıştır. Aynı zamanda, altın kesit irasyonel bir orantı olmaktan çıkmış ve Vitruvius'un diyebileceği gibi, aritmetiksel bir açı modülü olarak simetrik biçimde kullanılabilir bir hale gelmiştir. Alberts ile yapılan bir mülakatta mimar binalarını, "altın kesit oranlarının bir senfonisi" olarak tanımlamıştır.

143

Sonuç olarak bu yazıda sözü edilen dört mimarın akılcılığa karşı tutumları ve mimari seçimleri karşılaştırıldığında, özellikle bu yaklaşımlarını dayandırdıkları ölçüler ve orantılar bakımından, Vitruvius, Le Corbusier, Van der Laan ve Alberts'ın her birinin, öncelikle mimarlık ölçüleri insan boyutuna ilişkilendirecek bir yol buldukları söylenebilir. Vitruvius'a göre tapınak, beden taktitidir; bunun anlamı simetrinin günümüzdeki anlamıyla yapının sadece beden simetrisine uyması değil, tüm ölçülerin aynı zamanda *sim-metrik*, yani tek bir birimden gidilerek gerçekleştiği anlamına gelmektedir. Altın kesit gibi akıl dışı bir ölçünün kavranabilmesi, "akılcılık/rasyonellik" teriminin yorumu matematiksel olmak ile paralel giden klasik bir mimar için imkansızdır.

Le Corbusier, insan boyutuna dayanan mimarlığın akılcı olduğunu kaprisli bir stilde savunmaktadır; o mimarlıkta öznelliği, kuralsızlığı ve düzensizliği yadsır. Le Corbusier, irasyonel matematiksel ölçülerin artık lanetlenmediği bir dönemde yaşayarak, altın kesitin akıldışı orantısını, akılcı bir izgara oranı için çıkış noktası yapmaktadır (böylece Ghynka'nın tuttuğu büyüye o da kapılarak, bu seçimin kendisini saygın bir geçmişin bir parçası yapacağına inanır). Ancak Le Corbusier kendi koyduğu standarda kendi uymamaktadır: Ronchamp, Le Modulator'de savunduklarının yadsınmasına canlı bir örnektir. Dom Van der Laan, bu dört mimar arasında en tutarlı olanı ve Le Corbusier'nin kabullendiği akılcılığı en katı biçimde izleyen kişidir. Binaları, tüm ağırbaşlılıkları ve gös-

terişsizlikleri ile öğretilerine uymaktadır. O, Altın kesitin akıldışılığını yadsıyarak, aynı biçimde akıldışı olan, ancak üç boyutlu, plastik bir rakamı benimseyerek, kendi orantı sistemini geliştirir. İnsan boyutu burada farklı bir görüntüde belirir: görgül olarak algılanamayan ölçülerin, insan yeteneğinin bir parçası olan akılla anlaşılması gibi. Van der Laan'ın, binalarının bütüncül planlarında, "yapıtın parçaları arasındaki uyum" bakımından, Vitruvius'dan çok *Virtuviuscu* olduğu söylenebilir.

Son olarak , akılcılığı entelektüel bir yaklaşım olarak tümüyle yadsıyan en radikal örnek Ton Alberts'dir. Onun tasarımlarına ve mimarlığına rehberlik eden, katı hesaplardan çok sezgiler ve tinsel bilinçtir. Ona göre, insanlık temeli, doğru boyutlar veya orantılarda değil, iyi titreşimlerde bulunabilir. Bereket versin Alberts, akılcılığın tutarlılığını yadsımakta tutarlı değildir. Hayranlık uyandıran bir biçimde o, uçuşan düşüncelerini, hiçte düzensiz olmayan çeşitli biçimler kullanarak, iyi hesaplanmış binalara dönüştürmeyi başarmaktadır. Altın kesit onun cephanesi arasında en favori olanıdır. İşte bu noktada Le Corbusier'nin beklentilerinin doğru çıkmadığını görüyoruz, çünkü burada sorun yalnız Altın kesit'e sadık kalanın "pergelli adam"dan çok "cetvelli adam" olduğu değil, onların bu özel oranı hangi açıdan değerlendirdikleridir. Van der Laan Altın kesiti bir *ölçü* olarak yadsırken , Ton Alberts onu bir *form* olarak benimsemektedir.



Bu yazı nöroşirurji asistanlarına, beyin mekanizmalarını anlamaları için verilen bir seri konferansın bir bölümünün derlemesidir. Hedef toplumun, tıbbi terminolojiye yabancılığı göz önüne alınarak, terminoloji basit tutulmaya çalışılmıştır.

Amaç neyin sanat eseri veya kimin sanatçı olduğunu tartışmak olmayıp yapısı ve bilgi yorumlama mekanizmaları benzer olan insan beyninin hangi görsel algıları seçici olarak algıladığını, benzer görsel uyarıların neden farklı yorumlanıp farklı tepki oluşturduğunu son 15 yılın nörobiyolojik gelişmeleri ışığında incelemektir.

Bu kapsamda önce sanata bakış, sonra (zorunlu olarak ) görsel algı yolları ve mekanizmaları, ve en son olarak oluşan olumlu ve olumsuz duygusal tepkilerin nedenleri incelemeye eğitimin tepkileri nasıl etkilediği tartışılacaktır.

Bir yapıtı oluşturan, onu algılayıp yorumlayan ve yorumlarını duygusal ve motor seviyede tepkilendiren beyindir. Bu beyin giydirilmiş bir beyin olup kültürel kaplamasının altında çok kuvvetli bir çıplaklığı vardır. Çeşitli ve farklı nedenlerle çıplak beyin kültürel kaplamasını zorlar, deforme ve reforme eder ve bazen, patlatır. "Sanatçı" olarak nitelenen kişi, mutlak olarak var olan kişisel kültürel birikimini, belli bir seviyede, bilinçli veya bilinçaltındaki duygusal yoğunluğu ile harmanlayarak bir yapıt üretmektedir. Yapıt, temel görsel algı patternlerine ne denli yaklaşırsa o denli evrensellik ve beğeni kazanmaktadır. Burada kültürel birikim ve duygusallık nörobiyolojik kapsamda kullanılmıştır. Oluşan yapıt yapanın beyninin bir yansıması olduğu için, yine nörobiyolojik anlamda eser sanatçının kendisidir.

#### **Kapsam, Göz Hareketleri, Algılamaya**

Sanat daima bir kapsam içinde izlenir. Sıradan izleyici için bu kapsam eserin sergilendiği ortam veya birlikte izlediği kişidir olabilir. Ancak, **kavram bilimci** (cognitive scientist) için kapsam, görme algılamasının fiziksel niteliği, izleyenin kişisel özgeçmişi ve kültürel birikimi gibi değişkenlerdir.

İzleyenin donanımının (deneyim ve kültürel birikiminin oluşturduğu beyin giysisi) algılamayı nasıl etkilediği, izleme sürecinde oluşan göz hareketleri ve sabitleşme nok-

tarlarının oluşturduğu pattern ile anlaşılır. Bu olay 'foveal görme' olayıdır. Göze gelen ışınlar retina denilen ve gözün arkasını kaplayan sinirsel tabakayı uyarırlar. Bu uyarılar sonucunda üç tip alansal görme oluşur. **1. Foveal** görme : merkezde lokalize , dakik ve renkli görmedir. 1-2° dar bir açıdan oluşup keskin görmeyi sağlar. **2. Parafoveal** görme: merkezin çevresindeki daha az renkli ve daha az keskin olan görmedir ve 3-6° açılı görme çemberleri oluşturur. **3. Periferik** görme:puslu ve renksiz görme olup 10° açılı geniş görme çemberleri oluşturur.

Görsel algının oluşma sürecinde beyin, özellikle kontrastlı alanlarda foveal görmeyi oluşturmaya çalışır. Bu nedenle bir görüntüyü izlerken farkında olmadığımız göz hareketleri ve sabitleşme noktalarının oluşturduğu, görüntü ile ilgili patternler ortaya çıkar (Resim 1).

İzleyenin beyinsel donanımının görsel algılamasını nasıl etkilediği Leonardo da Vinci'nin, Milano Sant Maria delle Grazie manastırındaki "son yemek" freski incelenerek anlaşılır. Fresk İsa'nın 12 havarisisiyle yediği son yemeği görüntüler. Leonardo'nun Rönesansın getirdiği "altın oran" ı en iyi kullandığı , İsa ve çevresindeki 12 havariyi 3 lü guruplara ayırarak ideal denge sağladığı söylenen bu eserde sanatkarın ustalığının yanında iletilen dinsel bir mesaj da vardır.

146

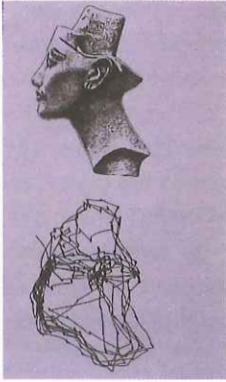
Bu resme, beyinsel donanım yönünden, üç farklı seviyedeki insan Bakmaktadır. Birinci seviyede, hristiyanlık hakkında bir bilgisi olmayan nötral bir kişi saf sanatsal bir görüntü olarak resmi incelemektedir. Resmin dinsel kapsamının onun için bir değeri yoktur. Bu kişi Resim 1 dekine benzer, dengeli, yüz ve ellerin oluşturduğu, kontrast noktalarda odaklanan , tarama patterni ni oluşturur. ( Resim 2. Kapsam bozulmasını diye görsel pattern konulmadı)

İkinci seviyedeki kişi beyinsel donanımı farklı olan koyu Katolik bir kişi olup, İsa'nın Allahın oğlu olduğuna , bu son yemekten sonra Judas'ın ihaneti ile Romalılar tarafından çarmıha gerildiğine inanan bir kişidir. Bu kişinin tarama patterni Resim 3 deki gibi olup, İsa'ya odaklanmaktadır. Üçüncü seviyedeki kişinin daha farklı bilgi birikimi olup, Leonardo'nun temelde bir anti hristiyan olup Priore de Sion'un ileri seviyedeki üstatlarından birisi olduğu kanısındadır. Bu kişiye göre esas etkin kişi Babtis John (İsa'nın solunda ona parmağını uzatan kişi)dur. İsa'nın sağındaki havari aslında bir kadın olup, İsa'nın karısı Mary Magdalena dır. İsa gerçekte çarmıha gerilmeyip kaçarak Avrupa'ya gitmiş ve orada bir hanedan kurmuştur. Leonardo bu freski ismarlama olarak, para kazanmak için yapmış ve bu arada kendi mesajını esere katmıştır. Bu kapsama inanan kişinin görsel patterni Babtis John ve Mary Magdalen üzerinde yoğunlaşmakta ve Resim 4 deki pattern oluşmaktadır.

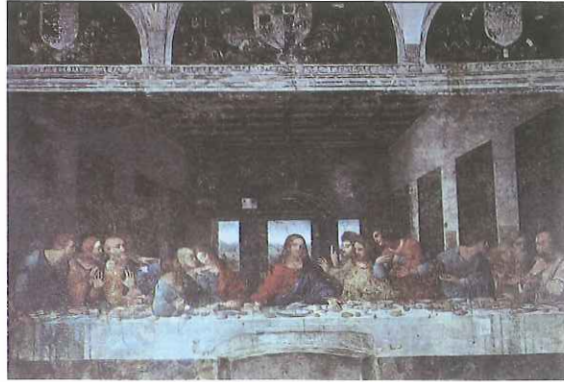
Aynı görsel algıları alan 3 farklı kişi, beyinsel kapsamları nedeniyle, farklı görsel tarama patternleri oluştururlar.

### **Beyin, Bilgi İşlem Şablonu, Görsel Algı ve Kavramanın Evreleri**

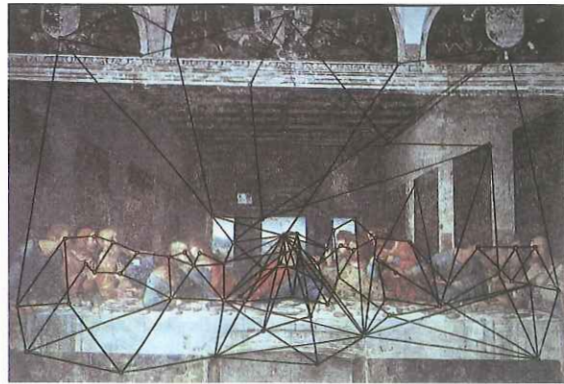
İnsan beyninin temel ünitesini oluşturan nöronlar morfolojik olarak oldukça basit yapıdadırlar. Görevleri iletimdir. Bu yönleri ile daha basit yaratıkların nöronlarından bir farkları yoktur. Çevredeki reseptörlerden aldıkları uyarıları ( görme, işitme, dokunma gibi )



Resim 1.



Resim 2.



Resim 3.



Resim 4.



beyinde algı haline getirerek bir kısmını, daha sonra kullanılmak üzere, hafızada depolar; ve algılara uygun davranışsal cevaplar oluştururlar. Tüm bunlar beynin nöronları ve nöronlar arasındaki ilişkileri kullanmasıyla başarılır. 1400-1500 gr ağırlığındaki insan beyinde  $10^{11}$  nöron, bunun 10-50 katı destek hücresi vardır. Basit bir motor nöronun 10.000 diğer motor ve algılayıcı hücre ile ilişkiye girdiği düşünülecek olursa ortaya  $10^{15}$  olasılıklar dizini çıkmaktadır. Aynı basit temel yapıdaki bu nöronlar en az bin çeşit e ayrılırsa da insan davranışlarının karmaşıklığı bireysel olarak hücrelerin farklılığından çok, binlercesinin birleşerek kesin anatomik devreler oluşturmalarıdır. Bu nedenle, beyin anahtar organizasyon prensibi temelde benzer özellikleri olan nöronların, birbirleri ve algı reseptörleri ile olan ilişkilerinin yapılaşması dolayısıyla, çok farklı aksiyonlar oluşturmalarıdır.

Tüm bu işlevlerini yaparken nöronlar, tüm organik organizmalara benzer şekilde, termodinamik prensiplere uyar ve enerjiyi sakınırlar. Beyin oluşum ve evriminin amacı sanatsal algılama olmamasına karşın, bazı görsel uyarılar beyinde daha uygun etki yaratır.

148

İnsan beyni bu günkü seviyesine bir evrimin sonucunda gelmiştir. Beyin evrimi için 1949 yılında Paul MacLean tarafından geliştirilen "**Triune Brain**" ( Üçlü Beyin ) modeli, zaman içinde biraz değişime uğramasına karşın, halen geçerli ve yararlı bir modeldir (Resim 5). Türler arası evrim ( **filogenesis** ) kapsamında insanda iç içe üç beyi vardır.

En ilkel olanı **sürüngen** ( kertenkele ) beyni olup insandaki beyin sapı yapısındadır ve organizmanın yalnızca kendisini koruma ve yaşama güdüsünü oluşturur. Kertenkele tüm duygulardan arınmış olarak yalnızca kendi yaşamını sürdürür ve kendi yavrularını da yer.

Filogenetik olarak orta seviyede eski memeli ( **paleo-mammalian** ) beyi vardır. İnsandaki **basal ganglionlar** ve **limbik sistemi** oluşturur. İkel güdüsel yorumlama ve bastırılmamış duygusalıktan sorumludur. Organizmanın korunması yanında türün idamesi için gereken güdülerden oluşur. Annelik, babalık güdüsü, sesli iletişim ve oyun oynama gibi daha kompleks davranışlardan sorumludur.

Filogenetik olarak en üst seviyedeki yeni memeli ( **neo-mammalian** ) beyni ise insanı insan yaptığına inanılan yüksek kortikal faaliyetlerin olduğu yerdir. Soyut düşünce ve sanat gibi türün biyolojik idamesi ile ilişkisi olmayan ancak, soyut bireysel ve toplumsal değerleri oluşturan beyindir.

Triune beyin anahtar kelimesi kontrol dür. Bu kontrol bir üst seviyenin bir alt seviyeyi baskılaması ile oluşur. Alt seviyelerde oluşan ilkel yollar daha az nöronun, daha az **sinaps** ( nöronların birbirleriyle ilişkide buldukları noktalar ) yaparak daha hızlı iletişim yapılan yollardır. Bir nöronal yolda çok nöron ve sinaps varsa gelen uyarı her sinapsta bir oranda modifiye edilecek ve sonuç bir sonraki nörona iletilecektir. Bu şekilde ilk uyarının kapsamı ( elektriksel potansiyel olarak ) değişirken iletim süresi de yavaşlayacaktır. Davranışsal olarak alt seviyelerden gelen temelde, ( geçmiş evrelerde ) organizma ve türün korunmasını öngören davranışların şimdiki şartlara uyumluluğu, bir üst seviye tarafından, kontrol edilerek uygun değilse baskılandırılmakta, uygunsa serbest

birakılmaktadır. Nöronal olarak bu kontrolün oluşması için üst merkezdeki multinöronal, multisinaptik kontrol yollarının hızlarının artırılması gerekir. Bu işlev, sinir sisteminde, **LTP ( Long Term Potentiation )** ile oluşur. Bir yolun devamlı kullanılması onu anatomik olarak genişletip asfaltlar. Kullanma ile sinir sistemindeki bir patika muhteşem bir bulvar haline gelebilir. Bunun yöntemi eğitimidir. Eğitilen üst nöronal yollar alt sistemlerden gelen uygun olmayan güdülerini baskılayacak hıza erişirler. Aksi halde alt seviyelerin uygunsuzlukları patlak verip serbest kalır.

Beyinle ilgili bu temel işlevsel kavramlardan sonra görsel sanatsal algılamanın oluşumu incelenmelidir. Görsel algılama organizmanın çevre ile olan ilişkisini sağlayan etkin algı sistemidir. İlkel organizmaların, yaşamlarını idame için, oluşturmak zorunda oldukları 'obje nedir ?, nerede ?, ne yapıyor ?' sorularını cevaplandırmak için oluşan bu sistem, zaman içerisinde gelişerek, sanatsal algılamanın temeli olan form, renk, derinlik ve hareket algılanmasının da temeli olmuştur. Sidney Harris'in gösterdiği gibi, Sanatı algılayıp yorumlama ancak modern insana özgün bir lükstür. ( Resim 6 ). Unutulan nokta bu lüksün altında temeli kavrayan ve yüzeye çıkmak isteyen ilkel beyin olduğudur. Beklide bir noktada sanatın ilkel beyne olan etkisi onu toplumsal kültürel farklılıklardan arındırarak üste çıkarmaktadır.

149

Görme algısı, bakılan objeden yansıyan ışığın görmenin periferik reseptör organı olan gözün retina tabakasına gelmesi ile başlar. Ancak, retinanın algısı ile beynin görsel olarak algıladığı farklıdır. Retinadaki uyarılar direkt olarak beynin görsel algısını oluşturmaz. Beyinsel görsel algı ( aklın görüşü ) oluşuncaya kadar retinal uyarılar birkaç seviyede yorumlanırlar. Örneğin, bize yaklaşmakta olan bir insanın retinal görüntüsü giderek büyüyen bir insandır .

Objeden yansıyan ışık la başlayan görsel algıda ışık— göz— lateral genikülat cisim— görme korteksi— ilişkilendirme korteksleri evrelerine Bilgi İşlem Şablonu ( Information Processing Paradigm ) **INFOPRO** denilir. INFOPRO da etkili olan 6 evre vardır ( Resim 7 ). Bunlar :

1. Işık
2. **Retina** ( koni ve basiller ve ganglion hücreleri )
3. **Lateral Genikülat Cisim LGC** ( Genikülo-amigdaloid yol ile duygusal hafıza )
4. **Primer Görme Alanı V1** ( Striat Korteks )
5. **Sekonder Görme Alanları V2, V3, V4, V5**
6. **İlişkilendirme Korteksleri** ( Associative Cortexes )

Olayları detaylı incelemeden önce sanatsal algılamanın ve bu yazının amacını oluşturan görsel algılamanın birkaç temel işlevinin pekiştirilmesi yararlıdır.

1. Form, renk ve hareket gibi görüntü elemanları fiziksel enerji ve enerji farklılaşmasından oluşan elektromanyetik uyarılar olup bunlar, gözün retina tabakasında, beynin lisani olan elektrokimyasal uyarılara dönüştürülürler.
2. Bu elektrokimyasal uyarılar form, renk ve hareket için LGC kadar aynı ondan sonra ayrı yollardan korteks e çıkarlar.

3. Retinadaki reseptör hücrelerden başlayarak her ara merkezde ( sinir hücresinin diğer bir sinir hücresi uzantısı ile sinaps yaptığı yer ) uyarı bir oranda yorumlanıp sonra bir üst merkeze iletilir.

4. Sekonder görme alanlarına kadar oluşan bu değerlendirme ve iletim temel form organizasyonu olup algılamalar bilinç altındadır. Sanatsal algılamanın nörobiyolojik temelini

bu algı seviyesi oluşturur.

5. LGC ile birlikte görsel algılamanın duygusal yüklenmesi başlar ve sekonder görme alanlarına gelen görsel uyarılar bilinç altında olsalarda duygusal yük taşırlar.

6. İlişkilendirme alanlarına gelen uyarılar hafızada depolanmış eski deneyim ve form ve eskilerin duygusal yükü ile yüzleşerek bilince taşınırlar. Bizde beğeni oluşturmayan bir görüntünün ( bazı zamanlar ) nedenini hatırlarız.

### **Işık**

Objeden yansıyan ışığın retinaya erişmesiyle görsel algı başlar. Retinaya gelen bu elektromanyetik ışık spektrumundan ancak 380 nanometre ( nm ) ( koyu menekşe ) ile 780 nm ( kırmızı ) arasındaki spektrum retinal reseptörler tarafından algılanır.

150

Beyin için renklerin anlamı farklı olup örneğin kırmızı olarak isimlendirilen renk, beyinde, 780 nm lik bir dalga boyunun oluşturduğu bir aksiyon potansiyelidir. Bu aksiyon Potansiyeli 500-520 nm dalga botu ile nötralize olur. Biz bu boyutu yeşil olarak isimlendiriyoruz. Bu nedenle uzun bir süre kırmızı renge bakıp gözlerimizi kaparsak oluşan arthayal yeşil olur. Nörobiyolojik olarak kırmızı ve yeşil renkler beyinde tamamlayıcı bir uyarı oluşturup muayyen mediatörlerin ( beynin iletim için kullandığı hormonsu ara madde ) salgılanmasına neden olarak keyif veya keyifsizlik hissi doğurabilmektedir. Bu iki rengi bilerek veya bilmeden kullanan sanatkarlar evrenselliğe yaklaşmaktadır.

Bu tartışmada yalnız renk olup form a yer yoktur. Kırmızı suratlı bir adam ile kırmızı fon benzer etki oluşturmaz .

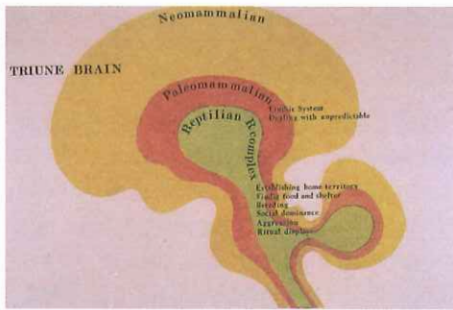
### **Göz**

Göz, küresel bir kamera sistemidir. İşlevi gelen ışık huzmelerini arkadaki hassas retina tabakasına dakik olarak iletmektir. Retina tabakası fotoğraf makinesinin filmi olarak düşünülebilir. Dört tip farklı hücre tabakası olan retinanın, görüntü oluşmasında etkin olan yapıları reseptör hücreleri ve gangliyon hücreleridir.

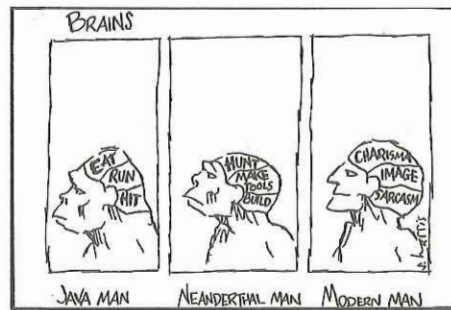
Reseptör Hücreler: Retinada iki tip reseptör hücre vardır. Bunlardan Koni ( cone ) hücreleri 6-6.5 milyon sayısında olup fovea sentralis kısmında yoğun olarak bulunurlar gündüz, keskin ve renkli görmeden sorumludurlar. Uyarılma potansiyellerindeki farklılık nedeniyle, farklı koniler farklı renkleri algırlarlar. S ( short ) veya B ( blue ) koniler 420 nm dalga boyuna hassastır ve mavi yi görür; M ( medium ) veya G ( green ) koniler 513 nm dalga boyuyla yeşili algılar; L ( long ) veya R ( red ) koniler 558 nm dalga boyuyla kırmızıyı algılar.

Trivariyansi denilen bu üçlü algılama tüm renk spektrumunu kapsar.

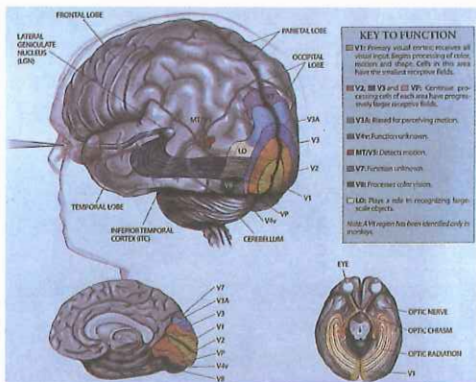




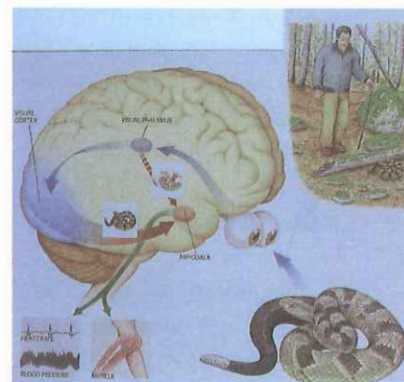
Resim 5.



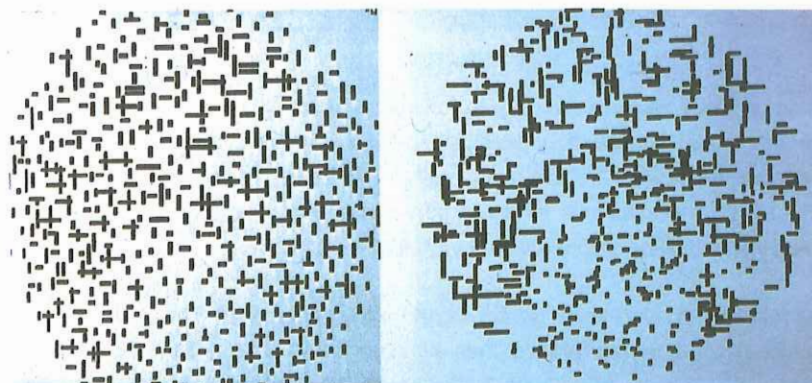
Resim 6.



Resim 7.



Resim 8.



Resim 9.

İkinci tipi oluşturan Basil ( rod ) hücreleri 110-120 milyon kadar olup gece, periferik ve renksiz görmeden sorumludurlar.

Hareketin algılanması koni hücreleri tarafından tapılır. Nörobiyolojik olarak reseptör hücrelerin kendi hassas oldukları ışık boylarını iletmeleri için ' membran potansiyellerini' değiştirip ' aksiyon potansiyelleri ' oluşturmaları gerekir. Bunun içinse ışın biriktirmeleri gerekir. Bir basil hücresinin bu birikimi 100 msn de olmaktadır. O zaman bir basil hücreai 100 msn uzunluğundaki bir süreci tek bir uyarı yaparken Bir koni hücresi 10 msn de uyarı oluşturmaktadır. Dolayısıyla koniler zaman içinde olan değişiklikleri ( hareket ) daha etkin algılarlar.

Gangliyon Hücreleri: 125 milyon koni ve basil den gelen görsel uyarılar horizontal ve amakrin ara hücreler vasıtasıyla gangliyon hücrelerine iletilirler. Ara hücrelerin görevi yatay ve dikey düzlemde reseptör hücrelerin uyarılarını indirgemek ve reseptör hücrelerin algı alanlarının birbirlerinin üzerlerine taşmalarını sağlamaktır. Bir gangliyon hücresi bazen yalnız birtek koniden uyarı alırken bazende 100 üzerinde koni ve basil hücresinin uyarısını alır. Sonuçta 125 milyon reseptör hücresi uyarısı gangliyon hücrelerine geldiği zaman 1 milyona indirgenmiştir. Embriyolojik hayatta, reseptör hücrelerin algılamaları başlamadan, gangliyon hücrelerinde elektrik uyarıları oluşmakta ve bu uyarılar direkt olarak LGC taşınarak orada laminasyonları oluşturmaktadır. Anlamı, insanın daha dünyayı görmeden şuur altı görsel uyarılar almasıdır.

Görsel algının ilk aşamasını oluşturan ganglion hücreleri algı sahalarının 4 özelliği vardır.

1. Algı alanları daireseldir ve dairelerin açıları retinanın farklı yerlerinde farklıdır. Fovea da 1-2° kavış oluşturunken periferde bu 10° çıkar.
2. Bir kısım gangliyon hücresinin algı sahasının merkezine gelen uyarı hücreyi ateşlerken başka bir gurup cepere gelen uyarılarla tetiklenir. Merkezden tetiklenen hücreler ceper bölgeleri uyarıldığında ateşlemelerini durdururlar. Bu merkez aktif, merkez pasif ateşleme olayı algı farklılaşmasını oluşturur.
3. Saf renk gören gangliyon hücreleri algı alanları yalnız hassas oldukları renkle uyarılırlar.
4. Yaygın aydınlanma gangliyon hücrelerini ateşlemez. Merkez aktif veya pasif olsun, gangliyon hücreleri, algı alanlarındaki ışığın şiddetine değil görüntü kontrastına hassastır.

Picasso'nun kübik resimleri gangliyon hücrelerinde, keskin köşe ve kontrast nedeniyle, yüksek boyutlu dalgalarla şiddetli aktivasyon oluştururken. Kazimir Malevic'in 'beyaz zemin üzerine beyaz kare' tablosu gangliyon hücrelerinde zemin aktivitesini uyarmaktadır. Oluşan veya oluşturmak istenilen görsel dinamizm veya durgunluk gangliyon hücresi seviyesinde, bilinç altında gelişmeye başlamaktadır.

Gangliyon hücreleri kendi görsel algılarını LGC iletirler. Bu iletim birebir ve özelleştikleri işlevle uyumlu olarak farklıdır. Dar algı alanları olan gangliyon hücreleri küçük hücreler olup, şekil ve renk görerek bu bilgiyi **parvo lifler** olarak, algı alanları geniş olan geng-

liyon hücreleri daha büyük hücreler olup hareket olayını algılayıp bu algılarını **magno lifler** olarak LGC e iletirler.

### **Lateral Genikülat Cisim ( LGC )**

LGC, görsel algılama sisteminin en önemli subkortikal çekirdeğidir. Paleo-mammalian beyin son görme merkezi olup gangliyon hücrelerinden gelen uyarılar birebir burada sonlanarak objenin kaba bir görüntüsünü oluşturur. Paleo ve nao\_mammaliyan beyinlerde LGC, altı tabakadan oluşan bir laminasyon gösterip ön iki tabakası hareketi arka dört tabakası renk, şekil ve keskin görmeyi algılamaktadır. Bu tabakalanma hayvanın ilkelliği ve görsel gereksinmesine göre farklılaşır. İnsanda, paleo ve neo-mammaliyan beyinlerin geçiş bölgesinde sağlı, sollu birer adet bulunur ve görme yollarının bir özelliği olarak Sağ LGC e yalnızca sol görme alanının ( gözün değil ) Sol LGC de sağ görme alanının lifleri birebir gelerek '**visotropik**' bir ilişki kurarlar

LGC nin algı alanları dairesel olup, gangliyon hücrelerine oranla daha geniş bir alanda, daha keskin ve hareketli görüntüleri algılar İnsanda da bu seviyede, kabaca form ve hareket görüntüsü oluşup daha yukarı merkezlere iletilir. Görsel algının, beklide, en kritik ve önemli olayı bu seviyede oluşup şuur altı algılama, duygusal tonus yüklenmesi ve görüntüye karşı oluşan tepkiler buradan gelişirler. LGC den daha ileri merkezlere üç yol gider :

1. %70 oranında büyük bir kısım lif direkt olarak beyin **okspital** bölgesindeki V1 alanına giderek, buradan dalgalar halinde V2-V5 alanlarına multisinaptik ( çok ilişkili ) olarak dağılırlar.
2. Bir kısım lifler direkt olarak V5 alanına giderek yalnızca hareket algılanmasını oluştururlar.
3. Görsel duygusal tonusun tepkilenmesinde çok önemli olan ve filogenetik olarak paleo-mammaliyan beyne ait monosinaptik ( tek ilişkili ) bir yol olan **genikülo-amigdaloid** yol LGC den amigdala ya gider.

### **Primer Görme Alanı V1 ve İlerisi V2**

LGC den gelen sinir hücresi uantılarının % 70 i direkt olarak görme korteksinin V1 alanında sonlanır. LGC karşıt görme alanındaki uyarıları alırken, V1 alanı her iki LGC den gelen uyarıları da alarak tüm görme alanını algılar. V1 hücrelerinin algı sahaları çok küçüktür. İlk aşamada oluşan görüntü ve hareket kabadır; daha çok Kandiski'nin resimlerine benzer. Bu görüntüler algı sahaları çok daha geniş olan V2 alanına iletilirler. V2 ,birçok V1 alanını kapsadığı için, merkezi ve periferik algılamayı oluşturup merkez objeyi çevresiyle birlikte algılar. V1 ve V2 alanlarında görüntü kapsamı büyük oranda bilinç altındadır.

### **V3, V4, V5 ve İlişkilendirme Alanları**

V2 yi takip eden ikincil görme alanları ile görüntünün detaylanması ve bilinçlenmesi başlamaktadır. V1 deki görüntü haritasında oluşan ilk görüntü, birçok parçası eksik olan bir parçalı bulmaca gibidir. Eksik olan parçalar form, renk ve hareket için farklı yollardan V3, V4 ve V5 alanlarına gönderilerek burada eksikler tamamlanır ve geri dönen ( **re-entry** ) liflerle tekrar V1 e gönderilip tam bir görüntü elde edilir. Bu görüntü dakik formu (eskin



veya puslu olabilir ancak dakiktir ) renkli, dinamik ve varsa, hareket yön, hız ve ivmesi belli, bilinçli bir görüntüdür. <sup>6</sup>

### **Görsel Algının Duygusalılığı ve Tepkilenmesi**

Nörobiyolojik ve cognitive science yönünden olduğu kadar sanatsal algılamanın tepkilendirilmesi yönüyle önemli bir kavramdır.

Olaya tekrar LGC dönerek başlarsak; LGC lerde yarım algılama sahalı ve eksik parçaları olan bir görüntü oluşmakta ve bu görüntü taşıdığı bilinç altı duygu yüküyle birlikte iki önemli merkeze iletilmektedir. Bu iletişim için kullanılan yollardan birisi amigdala'ya giden genikülo-amigdaloid yol olup bu yol monosinaptik ilkel bir yoldur. İletim çok hızlıdır ve vardığı yer, yani amigdala , duygusal etkileme sistemi olan **limbik sistem**'in bir parçasıdır. Bu sistemde LGC gelen görüntüye derhal bir tepki oluşur. Bu tepki **hipotalamus** denilen bölgeyi uyarak - uyarının hoş veya hoşluğuna göre - kişide kavga veya kaçma ( fight or flight ) tepkisine veya gevşemeye neden olur. Kişilerde oluşan kızgınlık, korku, heyecan, rahatlama ve huzur gibi duygusal tepkiler buradan başlayarak motor harekete dönüşmektedir.

154

Diğer yol ise **genikülo-kalkarin** yol olup oksipital kortekste V1 alanına gider. Genikülo-kalkarin yol neo-mammalian beynin görme ile ilgili en önemli yüksek kortikal yoludur. Bu yol multisinaptiktir ve genikülo-amigdaloid yola göre daha yavaş işler. Her iki LGC de oluşan kaba ve eksik görüntü duygu yüküyle birlikte V1 alanına gelir. V1 deki bu eksik görüntü V2 üzerinden V3, V4, V5 de tamamlanarak re-entry liflerle tekrar V1 de tam şuurulu görüntüyü oluşturmakta kaba görüntü rafine olurken getirdiği temel duygular da eğitim ve hatıraların süzgecinde yeni anlamlar kazanmaktadır. Ancak, bu rafinasyon nörobiyolojik olarak daha uzun bir süreçte tamamlandığı için, bu arada ilkel sistem tepkisine başlamış olabilir. Bu işlevler, durma göre, uygun veya uygunsuz davranışlar olabilirler.

Örnek olarak, ormanda yürüyen bir kişiyi ele alalım. ( Resim 8 ) Kişi yılanı benzer bir obje ( veya gerçek bir yılan ) algılar. Görsel algı bilgi işlem şablonu ile yorumlanarak LGC gelip kaba görüntüyü muhtemel yılan korkusu ile birlikte oluşturur. Bu algı kompleksi derhal iki yol ile amigdala ve Korteks V1 alanına gönderilir. Amigdaloid yol ilkel ve daha hızlı olduğu için derhal hipotalamik bölgeler uyarılır ve refleks olarak tehlikeden kaçmaya başlar. Sürüngeçenlerden insana tüm canlılarda temel olan bu sistem organizmayı korumak için bilinç altı refleks olarak işleve başlamıştır. Erkren telaşlanıp kaçmak , geç kalıp ölmekten iyidir. Kaçma olayı sürecinde V1 deki son görüntü dakik olarak oluşur. Şakıl ve hareket yönü netleşir. Objeye yılanı kişi kaçmaya devam eder, yok bir dal parçasıysa kişi durup bir "oh" çeker. Tüm bu olaylar 1-2 saniye içinde oluşmaktadır.

Ortamı değiştirelim. Kişi yılanı bir filmde izlerse irkilse bile yerinden kalkıp kaçmaz. Şuurulu olarak film seyrettiğinin farkındadır. Her ne kadar görüntülerin oluşturduğu duygusal tonus kişiyi heyecanlandırırsa da aksiyon ( ortamı panikle terk etme ) oluşmaz. Bunun nedeni insanın düşünce merkezi olan **frontal lob** dan çıkan **fronto-amigdaloid** yol amigdaladaki tonusu baskılayıp kontrol eder. Fronto-amigdaloid yol çocuklarda ( eği-

timsizlik nedeniyle ) yavaş işleyen bir yoldur. Ancak eğitim LTP ile bu yolun işlev hızını arttırarak amigdalyayı erken bastırır hale getirir.

Burada iki enteresan bilgi oluşmaktadır. Her ne kadar deklaratif hafıza ve oluşan şuurulu hatıralar duygusal hafıza ve hatıralarla paralel işlem görürlerse de genikülo-amigdaloid yol bebek doğmadan, hatta görme olayı başlamadan önce gelişmesini tamamlamış ve amigdalanın duygusal tonusunu yüklemeye başlamıştır. Çocukken algıladığımız birçok form ve görsel olay bilinç altında, amigdalada depolanıp duygusal tonusu oluştururken, deklaratif hafızanın merkezi olan **hipokampus** bölgesi, bu evrede, tam gelişmediği için veriler bilinçlenememekte ancak duygusal etkileri devam etmektedir. Belirgin bir yapıt ( bir sanat eseri ) kişinin amigdalasındaki hoş olmayan bir duyguyu yüzeye getirdiği zaman : Eğitilmiş kişi LTP ile gelişmiş olan fronto-amigdaloid yol ile amigdaloid tepki alt otonomik merkezlere erişmeden bunları kontrol altına alıp bastırabilir. Bu, beklenen ortama uygun davranış ( supression of gut reaction ) dur. Kişi, kendisini rahatsız eden ortamdan uzaklaşır ve hoşnutsuzluğunu sözel olarak dile getirebilir. Eğitimsiz kişide bu baskılanma oluşmayacağı için direkt olarak, yapıta tükürmek veya onu tahrip etmek gibi otonomik vejetatif reaksiyon oluşmaktadır

155

#### **Görsel Sanatın Algılanmasının Nörobiyolojisi**

Burada vurgulanmak istenen, retinadaki reseptör hücrelerden başlayarak oksipital lob V1 alanında tamamlanan non-figüratif görüntülerdir. Görüntülerin non-figüratifliği onları, LGC den gelen duygusal yükten bir oranda ve deklaratif hafızanın oluşturduğu, şeklin hatırlattığı, duygusal yükten büyük oranda arıtmaktadır. Arta kalan yalnızca ( ideal olarak yalnızca ) Renk ve form patternlerinin görme sistemindeki etkisidir. Bu etki temel ve üniversal bir etkidir.

Sanat tarihçileri veya sanat kritikleri ( nörobiyoloji bu ikinci gurubu kabul etmez ) Resamların neden klasik resimden, Empresyonizm, Ekspresyonizm, Kübizim, Fauvisim, Futurizm, Suprematizm ve benzeri yeni akımlar yarattıklarını farklı şekillerde yorumlayabilirler. Kognitif bilimlerin ve nörobiyolojinin merakı ise bu akımların beyindeki etkileri ve anatomik yollarıdır. Akımların çoğu temel beyinsel mekanizmalarla uyuştukları için ve farkıda olarak veya olmaksızın sanatkarlar bu mekanizmaları tetikledikleri için beğeni ve üniversalite kazanmaktadır tezi nörobiyolojik olata desteklenmektedir.

Her görsel algıda farklı mekanizmalar gözlenebilir ancak nörobiyolojik olarak en etkin gelişim örnekleri Pablo Picasso, Piet Mondrian ve Kasimir Malevic tarafından oluşturulduğu için bu üç sanatkar kısaca özetlenecektir.

Picasso ile başlarsak, kübizim'de form ve renkler klasik tanımsal değerlerini yitirerek renk ağırlıkları ve köşeler hakimiyet kazanmaktadır. Bu kontrast ve keskinlikler daha çok gangliyon hücresinin daha şiddetli uyarılmasıyla sonuçlanırlar . Buda LGC ve V1, V2 alanlarına daha şiddetli ve yoğun akım gelmesine neden olur. Bu akım şiddet ve yoğunluğunun beyinde uyandırdığı, bir senfoninin ( Bethoven 9 senfoni koro bölümü benzeri) şahlanma noktasının oluşturduğu coşku gibidir. Sanatkar bu hissi kendisi yaşamış ve tuvale aktarmıştır.

Görsel algı nörobiyolojisi yönünden en önemli sanatkarlardan birisi, kanımca en önemlisi, Piet Mondrian'dır. Mondrian'ın resimleri sinirbilimçiler tarafından görsel algı değerlendirilmesi için kullanılmaktadır. Mondrian'ın kendi içerisindeki evrimi incelenirse 1909 da yaptığı "Kırmızı ağaç" tablosu ile 1912 de yaptığı "Gri ağaç" ve "Elma ağacı" farklı ve temel nörobiyolojik mekanizmalara kayışı belirgin olarak ortaya koymaktadır. 1909 da ağaç olan kırmızı ağaç 1912 de tanımsal figüratif karakterini kaybetmiş ve ağaçlığı yalnızca hatlarda kalmıştır. "Gri ağaç" tablosunda renk unsuru da ortadan kalkmakta ve daha temele inilmektedir. İsim konmasa görenlerden kaç kişi görüntünün ağaç olduğunu kavrayabilir ? Zaten bu kavramın da bir önemi olmayıp. Önemli olan görülen formun yarattığı etkidir.

Bu sava destek Mondrian'ın renk kompozisyonları ile şahlanıp "Çizgi Kompozisyonu" ile , algı ve beğenin oluşmasının değerlendirilmesinde, enteresan sonuçlanan bir tepe noktasına çıkmaktadır. Mondrian'ın beyaz bir zemin üzerine yatay ve dikey çizgilerden oluşturduğu bu eser, yorumsal olarak erkek ve dişi, veya gece ve gündüzü anlatmaktadır ( Resim 9 ). Eserde beğeni oluşturur nedir? Bunu anlamak için benzeri bir yatay, dikey çizgi dağılım programı bilgisayara yüklenerek görüntü oluşturulup. İki görüntü yan yana konularak Bell Telefonları'nın bir sergisinde gösterime sunuldu. İzleyenlere, Hangi resmi beğendikleri, ve resimlerden birisinin Mondrian ,diğerin ise bilgisayarca yapıldığı söylenerek, hangisinin Modriana ait olduğu soruldu. İzleyenlerin %59 u bilgisayarın resmini daha çok beğenmişler ve beğenenlerin % 72 si resmin bilgisayarca yapıldığını anlamışlardır.

Bu kompozisyonda beğeni oluşturur yatay ve dikey çizgilerin gelişigüzel dağılımıdır. Bilgisayar çok daha etkin ve tarafsız bir gelişigüzel dağılım kullandığı için nörobiyolojik olarak etkin olmaktadır. Bu deney bilgisayarın daha iyi bir sanatkar olduğunu göstermez. Mondrian'ın, kendi beyninin ( bilgisayarca da benzer oluşturulan ) temel nörobiyolojik sistemlerine ne denli yaklaştığını gösterir.

Kazimir Malevic'de Mondrian'a benzer şekilde renk kuvvetleri ve hat keskinliği ile beyninsel harmoni ve coşkunu yakalamıştır. Ancak Malevic "Beyaz üzerine beyaz kare" tablosunda gangliyon hücrelerinde yalnızca fon (background ) aktivitesi oluşturarak nörobiyolojik sessizliğe neden olur.Minimalizm'in önemli örneklerinden birisidir. Hatıraların ve deklaratif hafızanın getirdiği duygu birikiminden arınmış algılar üniversal olan insan beyninin nörobiyolojik sistemlerine benzer etkide bulunurlar. Sanatkarın beyninsel algısı ne denli üniversal algı patternlerine uyarsa üretimi de o denli üniversal beğeni kazanmaktadır.



Boots Company plc, Nottingham'da, büroları şehrin bütününe yayılmış önemli bir işverendir.<sup>1</sup> Ülke genelindeki mağaza şebekesi, ülkedeki en büyük satış şebekesini oluşturur. Şirket 1990'ların başında, büyümesi, yönetim birimlerini Beeston'a taşımalarını gerektirecek bir noktaya varmıştı. Mimar Skidmore, Owings ve Merrill, şirketin Beeston'daki ilk yönetim binasını, ilhamlarını Mies van der Rohe'nin Berlin'deki Ulusal Galeri'sinden alarak tasarlamışlardı. İkinci sınıf tarihi bina olarak kayıtlı hâlihazırdaki yapıyla başarılabileceklerinin önünde, şaşırtıcı olmayacak biçimde önemli sınırlamalar vardı. Boots yıkıntıyı ele aldı ve hâlihazırda bulunan yapıyı bütünleyecek, bütününü yeni bir bina yaratmaya karar verdi. Bunun yanı sıra, şirketin yönetim ilkesinde de büyük bir değişiklik yaratmaya karar verildi. D90 East adlı yeni binanın, bu yeni ilkenin fiziksel somutlanması olması ve aynı zamanda da onun "iyi görün, iyi hisset" felsefesi ile şirket profilini desteklemesi hedeflenmişti.

Boots'un kendi *Yeni Yönetim Büronuza Hoşgeldiniz* broşürü çalışanlarına şöyle diyordu:

Yeni bina ve onun heyecan verici yeni görünümünün doğası, yönetim bürosunun mağaza ve müşterilere verdiği hizmetin hız ve kalitesindeki gerçek vites değişimini desteklemek üzere tasarlanmıştır. Bu vites değişiminin temelinde, rekabette avantajı korumak için müşteriye dönme hızının hayati önem taşıdığı bu teknolojik evrim çağında daha akıllı çalışmamızı sağlayacak yeni çalışma yolları bulunmaktadır.

Yeni çalışma yollarının getirdikleri:

- bizi motive edecek ve Boots'un birinci derecede tercih edilen bir işveren olarak kalmasını sağlayacak son teknolojiye uygun bir bina
- şu anki ofis yerimizden esaslı şekilde daha iyi ve dünya çapındaki şirketlerle boy ölçüşecek düzeyde bir yeni çalışma ortamı

<sup>1</sup>Metin, Aslıhan Aksoy Sheridan tarafından türkçeye çevrilmiştir.

- yaratıcı takım çalışması için olanakları en üst düzeye çekecek fütüristik ve açık bir planla mahalle yaklaşımı
- çalışma biçimimizi yeniden tasarlayabilmeyi sağlayacak ve destekleyici, ödüllendirici olmanın yanı sıra dikkat talep eden ve aynı zamanda da yenilikçi olan bir çalışma ortamını özendirerek olanaklar
- tüm yönetim bürosu işlevlerimizi bir araya getirmek ve bir araya getirilmiş potansiyelimizi serbest bırakmak yoluyla İyi Görün, İyi Hisset stratejimizle doğrudan bağlantı
- en üst düzey kalitede iletişim bilgi yönetimi ve kişisel verim sağlamak için hem donanım hem de yazılım anlamında esaslı bir teknolojik yenilenme.
- Ağustos 1999'da tamamlandığında, yeni D90 kompleksinde toplam 2500'ümüz birlikte çalışıyor olacağız – ve yeni ortamımızın çalışanların yanı sıra birkaç yüz ziyaretçiyi de olabildiğince uyum içinde barındırması beklenmektedir.

Yeni bir binaya geçemeye hazırlanan pek çok başka şirket gibi, Boots yeni imgesiyle uyumlu bir sanat sergisi açmaya karar verdi. Nottingham Trent Üniversitesi (NTU) Güzel Sanatlar ve Tasarım Fakültesi ile bağlantı kurdu ve kendi proje planlama çalışanları ve onların danışmanları ile Nottingham ve Nottingham Trent Üniversitelerinden gelen temsilcilerin katıldığı bir toplantı düzenledi. İlk plan iddialıydı. İki safha olacaktı: ilki NTU'dan sanatçıların seçme eserleri, ikincisi ise bu mevki için özel olarak sipariş edilecek eserler olacaktı. Sanatçıların düzenli şekilde davet edilip eserleri hakkında Boots çalışanlarına konuşmalar yapacakları bir eğitim programı olacaktı. Serginin Boots çalışanları üzerinde yaratacağı etkiyi inceleyen bir çalışma yapılacaktı. Ve eserleri dışarıda da tanıtmak için bir sergi kataloğu hazırlanacaktı. Ayrıca yeni çalışma yollarını değerlendirmek için uzamsal kullanımı araştırmayı da göz önünde bulunduran bir seçenek daha olacaktı; bu da Nottingham Üniversitesi Mimarlık Bölümü'nü içerecekti. Toplantıda Sanat Politikasının aşağıdaki hedefleri içermesine karar verildi:

- İyi Görün, İyi Hisset stratejisini desteklemek.
- Olumlu tanıtım yaratmak.
- 'Güvenilir ama sönük' imgesini yeni, yaratıcı ve hayal gücü kuvvetli bir dünya sınıfı profiline dönüştürmek.
- Boots şirketi, Nottingham Üniversiteleri, öğrenciler ve yerel sanatçılar arasındaki ilişkileri teşvik etmek.
- "Nintendo" kuşağına hitap etmek.
- Paydaşlar (D90 Doğu ve Batı ve yerel topluluk) arasındaki bağları kuvvetlendirmek.
- Yeni çalışma yolları ve dinamik şirket imgesini tanıtmak için geleneksel çizimlerden uzaklaşmak.
- Sahiplik duygusu sağlamak için çalışanlarla ortaklık ilişkisi içinde çalışmak.
- Binaya ilgiyi arttırmak için çalışanları sanat çalışmaları konusunda eğitmek.
- Mekân planlamasının verimliliği konusunda geri bildirim almak.

Ne yazık ki felaket Boots'un yıllık kârında meydana gelen düşüşle ortaya çıktı. İddialı planı küçültmek gerekti ve sonuç D90 Doğu Binasına konulan bir serbest instalasyon ile dahili olarak Boots'un çalışanları arasında eserleri tanıtmak ve proje yöneticilerinin ge-

ribildirim almasını sağlamak için oluşturulan bir intranet site yoluyla bunu desteklemek oldu.

Profesyonel göz için, sonuçta ortaya çıkan sergi beceriklice yerleştirilmişti ve Simon Lewis ve Derek Sprawson'un soyut resimlerinden, Duncan Higgins'in figüratif resmine, Cary Welling, Rhonda Wilson, Max Kandhola, Nev Smith, Roger Beecroft, Paul Hough ve Ian Yexley'in fotoğraflarına kadar çekici bir eser yelpazesi içeriyordu. Sergide Alain Ayers, Duncan Mountford, Andy Bannister ve Joanne Lee tarafından oluşturulmuş installasyonlar da bulunuyordu. Anne Lydiat ve Craig Staff'ın *objets* işleri de sergide yer alıyordu. Eserleri görerek binada birkaç keyifli saat geçirmek mümkündü. Ve ilgili bir ziyaretçinin eserlere ilişkin olarak yaşayabileceği deneyimle bunların Boots'un çalışanları tarafından deneyimlenmesi arasındaki fark da işte burada yatıyor. Sergiyi düzenleyenler ve sanatçılar tarafından ne düşünülmüş olursa olsun, Boots'un çalışanları binayı dolaşmak ve sergilenenlere bakmak için binayı dolaşıp nasıl inşa edildiğini takdir etmek için duyacaklarından daha fazla herhangi bir yükümlülük hissetmediler.

D90 Doğu binası oldukça dikkat çekici bir yapı. Dışarıdan yüksek teknoloji bir kutuya benziyor. İçeriden, merkezde iken ise, mağara gibi görünüyor. Muazzam ölçüde etkileyici akustiği sayesinde, açık planlı bir ortamında çok sayıda topluluk yaratmak sorununa yüksek oranda başarılı sağlayan bir çözüm sunuyor. Böylelikle, Martin Spring'in aşağıdaki kelimelerle tarif ettiği eski binaya tam bir tezat oluşturuyor:

Dışarıdan çim üzerinde zahmetsizce yüzen cam ve çelikten büyük, heybetli, tek katlı müstakil bir eve benziyor. İçeride ise bina bir yandan diğer yana uzanan geniş, kargaşasız alanlara açılıyor. Her şey açıklık ve sükûnet...

Binada en yoğun çalışma saatlerinde bile biraz ürkütücü bir insansızlık var. Bunun nedeni, çalışanların hepsinin omuz yüksekliğinde meşe paravanlar arkasındaki küçük bireysel çalışma yerlerine saklanmış olması.

Bununla birlikte, çalışanlar binadan çok memnun değil. Bireysel çalışma yerlerini küçük düşürücü biçimde "domuz ağılı" diye adlandırıyorlar, çünkü bu yerler onları çalışma arkadaşlarından, cömert içsel mekânı ve dış gözlerden koparıyor.

Bununla birlikte, yeni bina öncülüne göre gerçekten hiç kuşkusuz bir ilerleme olsa da, Boots'un çalışanlarının yeni ortama bayıldıklarını duysam yine şaşardım. Etkilenmiş belki ama kesinlikle bayılmış değil. 'Mimari' 'bina'dan farklı bir kategori temsil ediyor ve pek çok mimar, 'binalar'ından ne kadar halka ait diye söz edebilirse de mimari diye algıladıklarından başka bir şeyden söz etmiyorlar.

Mimari ve bina biçimde iki kategoriye başvurma nedeni, Boots'un çalışanlarıyla konuştuktan sonra, onların bir sanat galerisine girme deneyimi ile kendi yönetim merkezlerine girmeyi karşıtlamış olmaları. İlki, kendi tercihleri doğrultusunda yapabilecekleri bir şeyken, ikincisi hayatlarını kazanmak için yapmak zorunda oldukları bir şeydi. Ortam tarafından bir şeyin üzerilerine yüklenmekte olduğu biçimde genel bir dayatma duygusu taşıyorlardı. Mülakat yaptığım kadın çalışanların çoğunluğu, seçim kendilerine bırakılırdı evlerinde duvara astıkları özellikle manzara resmi türünden sanat çalışmalarını



tercih edeceklerini söylediler ve bütçe yetse bile bir Monet tablosu almaktan imtina edeceklerini belirttiler. Ancak daha sonra, kendilerine seçim şansı tanınırsa erkeklere de aynı şansın tanınacağını ve dolayısıyla bunun da büyük olasılıkla tren, uçak ve nü resimlerinin duvarları kaplaması anlamına geleceğini tahmin ettiklerini söylediler. Ancak kendilerine sunulan tercih hakkı ortama yerleştirilmiş tek tek imgeler değil ama bir yorum seçimiydi. Sergi açıkça Boots'un 'İyi görün, İyi Hisset' stratejisini desteklemek için sipariş edilmişti.

Duncan Higgins'in *Male Body* (Erkek Bedeni) adını taşıyan çalışmalarından oluşan bir grup tablo, tam olarak çalışanların bu tabloların kendilerini kötü hissetmelerine yol açtığı yollu şikâyetleri üzerine indirilmişti. Tanımlamalar, 'bunaltıcı'dan 'korkutucu' ve 'iğrenç'e kadar geniş bir yelpazedeydi. *Traintrack and Billsthorpe Colliery* (Demiryolu ve Billsthorpe Maden Ocağı) adlı çalışmalar asılı kaldı ve 'onun ne olduğunu hayal etmek hoşuma gidiyor' şeklindeki olumlulardan 'Niye bir maden ocağı resmi isteyelim ki?' biçimindeki olumsuzlara kadar karışık tepkiler almayı sürdürdü. Pek çok çalışma arkadaşlarının işten çıkarıldığı düşünülürse, ezici şekilde can sıkıcı ve moral bozucu bir endüstrinin imgelerinin olumsuz tepkiler alması pek de şaşırtıcı değil. İntranet site<sup>2</sup> farklı tepki verdi (Duncan Higgins): Belki bu kanvazların ikisi de bilinmeyene yolculuğu temsil ediyor. Merak ve heyecan yaratan keşif gezileri. Gayretli ama olumlu biçimde ileri gitmek.

160

BTC şirketi, piyasadaki dünya çapındaki konumunu güçlendirme yolculuğundadır. Bizimki gibi uzun yolculuklar düz olduğu kadar engebeli, beklenmedik bir dizi sorunla karşılaşılacak yollara da açılır, ancak sağlam, süreçler, stratejiler ve yapılarla hedeflerimizi gerçekleştirmek için yaşatacağımız bağlılık, inanç ve motivasyonun ödülü vardır.

İkisi arasındaki bir açık fark demiryolu yerin üstündedir ve nihai varış noktasına doğru tek bir rota izler. Yolu üzerinde belirlenmiş bir dizi durakta duracaktır. Gündelik unsurlara ve insan kaynaklı tehlikelere açık olduğu düşünülürse, her şey olabilir.

Tersine, mağara yerin altındadır ve yapay ışıklandırma gerektirir ve içinde keşfedilecek karmaşık bir tüneller şebekesi bulunur. Eğer doğru tünel seçilmezse, bu zaman ve kaynakların israf edildiğini mi ima eder yoksa belki aynı hatayı ikinci kez yapmayacağımızı mı? Burada bize bir tercih hakkı verilmiştir, belki de doğru kararı vermek için ilham, yenilik ve başkalarının öğüt ve uzmanlığına başvurmamız, onların yargı ve dürüstlüğüne güvenmemiz ve vizyonumuzu geliştirmemiz gerekir

Her birimiz rollerimizin bu rolün başkaları ve bir bütün olarak organizasyon üzerindeki etkilerinin iyelik ve sorumluluğunu ele alıp kişisel gelişmemizi gerçekleştireceğimiz bir yolculuktayız. Gösterilen iki yolculuktan, siz ve mahalleniz kendinize meydan okumak için hangisini, niçin seçerdiniz?

Tersine, temsilli resimler resmin konusu hakkında düşünceler davet eder. Soyut resim farklı bir düzenin sorunlarını gündeme getirir. Naif izleyici için, soyut resim düpedüz anlamsızdır. Bu durumda bir çeşit yorumlama çerçevesine yerleştirilene kadar, alacağı tepki, bir kişisel beğeni sorunu olur. (Derek Sprawson):

<sup>2</sup><http://davinci.ntu.ac.uk/rws/researchers/visualarts/boots/index.htm>

Mum ve yağlı boya karışımı, bazı meyvelerin üzerinde görünen tazelik rengine benzer belli belirsiz ışıklı bir parlaklık etkisi yaratırken, yüzeye, duyulara hitap eden bir yumuşaklık ve yoğunluk katıyor. Bu, aynı zamanda da, eseri fiziksel olarak son derece hassas, yüzeyini ise iz ve hasara yatkın yaparak, tabloların biçim ve imgelerinde ifade bulan bir incinebilirlik, kırılğanlık ve açıklık yönünü ortaya çıkarmaya yardım ediyor.

Her bir resim, kontrast renkli bir zemin üstüne taslak olarak çizilmiş tek bir şekil sergiler ve izleyicide garip biçimde, unutulması ve ifadesi zor bir etki yaratır. Her bir resme hâkim olan şekiller, aşinalık ile muamma arasında kasten askılı kalmıştır.

Bu belirli resimlerin instalasyon dönemi sırasında en belirgin biçimde hasar gören eserler olması aslında bütünüyle ironik değildi, çünkü bunlar neredeyse şiddeti çağırır gibi duruyorlardı. Hiç ilgi ve belki heves uyandırmıyor görünen eserler ise, Cary Welling'in *Lips* (Dudaklar) adlı eseri ve Paul Hough'un çocukluk görüntüleri idi. *Lips*'in beğenilmemesinin altında yatan bir ironi vardı, çünkü eserin modeli yaşayan bir insan değil plastik bir bebektir: görüntüdeki insanlık bir piyasa metasının ürünüydü. Web sitesinde aşağıdaki yorum bulunuyordu (Cary Welling):

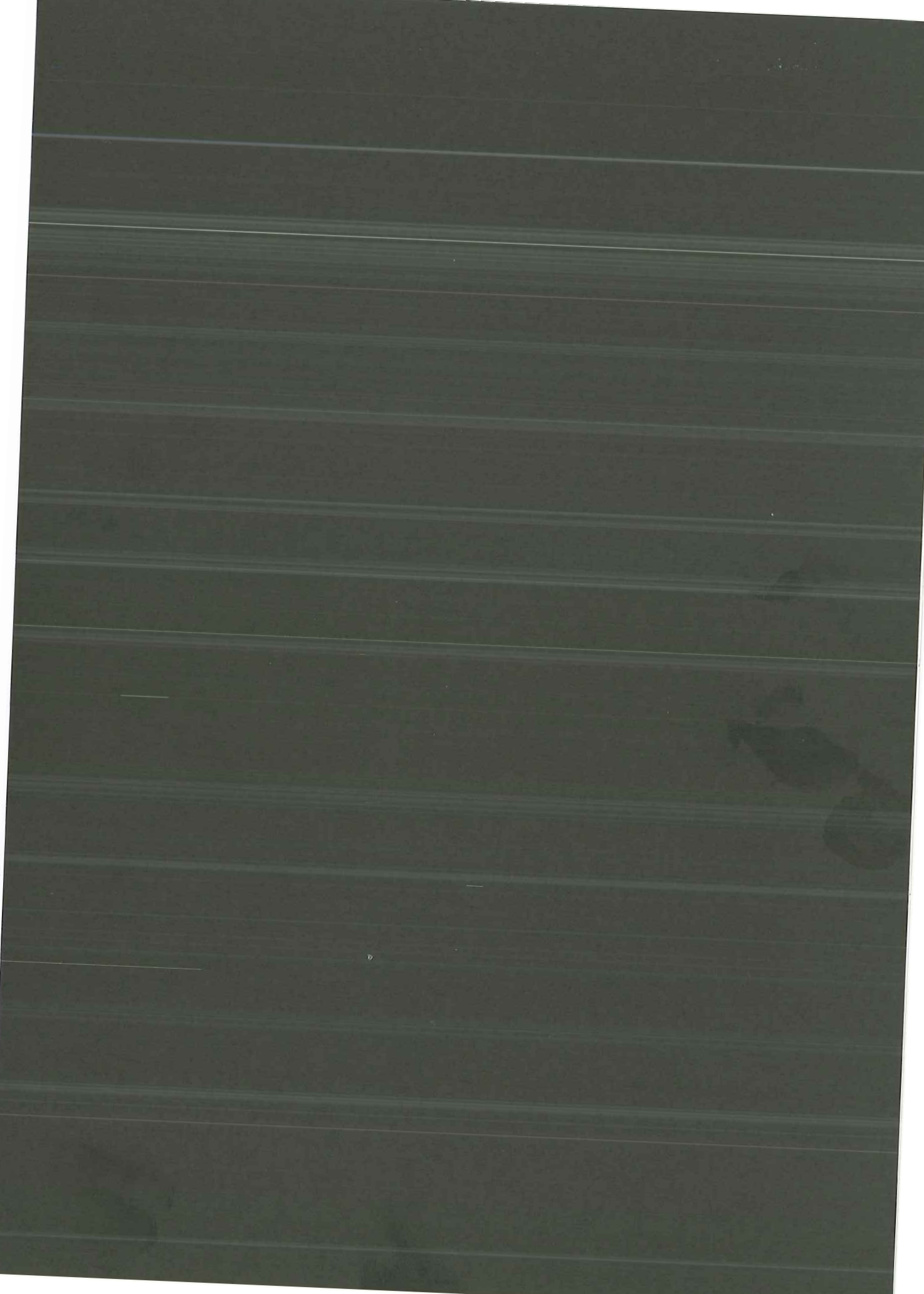
**Caroline Welling** bu dudakları siz, izleyicilerin, onları gizemli ve tutku dolu bulacağınızı umarak yaptı. Caroline bir süre bu baskılarla beraber yaşadı ve tanıdık hale gelen yabancılar olsalar da onların kendisini hiç sıklamadığını fark etti. Onları sizlerin de kendisi kadar beğeneceğinizi umuyor.

Üç büyük dudak resmi en yaygın iletişim biçiminin – sözün - temsilidir. Yeni bina daha hızlı ve açık iletişimi mümkün kıldı. Çalışanların moralinde bir yükselme kaydedildi. İnsanlar çok daha kolaylıkla iletişim kurabiliyor ve insanları genel olarak daha yaklaşılabilir buluyor. Moral kayda değer ölçüde arttı. Sözlü iletişim yoluyla YÇY (NWOW) ve İGİH (LGFG)'i teşvik ediyoruz. [Yeni Çalışma Yolları ve İyi Görün İyi Hisset - **New Ways of Working and Look Good Feel Good**]

161

İnсталasyonun bütününde işe yaradığı önemli bir şey vardı ki bu da binada bir dizi başvuru işareti yaratması olmuştu. Çalışanlar sanat eserlerinin mahaline göre yer belirterek çok daha kolay bir biçimde toplantı düzenleyebiliyorlardı. Bu yolla bu eserler yeni ortamın zihinsel bir haritasının yaratılmasına yardımcı oldular. İnсталasyon kaldırılıp eserlerin yerine İyi Görün İyi Hisset ürünlerini tanıtan Boots posterleri asılınca ortam adsız duruma geri döndü.

Yeni Çalışma Yolları ve binanın sahipliği konusunda vaat edilen tartışma hiçbir zaman gerçekleşmedi. İnсталasyon başarısızlığa uğrayan yanıltıcı bir jestti. Bunun muhtemel başarısızlığının bir semptomu, Boots'un kıdemli yöneticilerinden birinin duvarına herhangi bir yeni-türedi eser asmayacağına karar vererek duvarında oldukça kötü bir manzara resmini asılı tutmaya devam edeceğinde ısrarıydı. Eski alışkanlıklar zor ölüyor: Boots'un yeni bir binası var ama eski yönetimsel strateji aynen korunuyor.





Mum ve yağlı boya karışımı, bazı meyvelerin üzerinde görünen tazelik rengine benzer belli belirsiz ışıklı bir parlaklık etkisi yaratırken, yüzeye, duylulara hitap eden bir yumuşaklık ve yoğunluk katıyor. Bu, aynı zamanda da, eseri fiziksel olarak son derece hassas, yüzeyini ise iz ve hasara yatkın yaparak, tabloların biçim ve imgelerinde ifade bulan bir incinebilirlik, kırılmalılık ve açıklık yönünü ortaya çıkarmaya yardım ediyor.

Her bir resim, kontrast renkli bir zemin üstüne taslak olarak çizilmiş tek bir şekil sergiler ve izleyicide garip biçimde, unutulması ve ifadesi zor bir etki yaratır. Her bir resme hâkim olan şekiller, aşinalık ile muamma arasında kasten askılı kalmıştır.

Bu belirli resimlerin instalasyon dönemi sırasında en belirgin biçimde hasar gören eserler olması aslında bütünüyle ironik değildi, çünkü bunlar neredeyse şiddeti çağırır gibi duyuyorlardı. Hiç ilgi ve belki heves uyandırmıyor görünen eserler ise, Cary Welling'in *Lips* (Dudaklar) adlı eseri ve Paul Hough'un çocukluk görüntüleri idi. *Lips*'in beğenilmemesinin altında yatan bir ironi vardı, çünkü eserin modeli yaşayan bir insan değil plastik bir bebektir: görüntüdeki insanlık bir piyasa metasının ürünüydü. Web sitesinde aşağıdaki yorum bulunuyordu (Cary Welling):

**Caroline Welling** bu dudakları siz, izleyicilerin, onları gizemli ve tutku dolu bulacağınızı umarak yaptı. Caroline bir süre bu baskılarla beraber yaşadı ve tanıdık hale gelen yabancılar olsalar da onların kendisini hiç sıkmadığını fark etti. Onları sizlerin de kendisi kadar beğeneceğinizi umuyor.

Üç büyük dudak resmi en yaygın iletişim biçiminin – sözün - temsilidir. Yeni bina daha hızlı ve açık iletişimi mümkün kıldı. Çalışanların moralinde bir yükselme kaydedildi. İnsanlar çok daha kolaylıkla iletişim kurabiliyor ve insanları genel olarak daha yaklaşılabilir buluyor. Moral kayda değer ölçüde arttı. Sözlü iletişim yoluyla YÇY (NWOW) ve İGİH (LGFG)'i teşvik ediyoruz. [Yeni Çalışma Yolları ve İyi Görün İyi Hisset - **New Ways of Working and Look Good Feel Good**]

İnсталasyonun bütününe işe yaradığı önemli bir şey vardı ki bu da binada bir dizi başvuru işareti yaratması olmuştur. Çalışanlar sanat eserlerinin mahaline göre yer belirterek çok daha kolay bir biçimde toplantı düzenleyebiliyorlardı. Bu yolla bu eserler yeni ortamın zihinsel bir haritasının yaratılmasına yardımcı oldular. İnсталasyon kaldırılıp eserlerin yerine İyi Görün İyi Hisset ürünlerini tanıtan Boots posterleri asılınca ortam adsız duruma geri döndü.

Yeni Çalışma Yolları ve binanın sahipliği konusunda vaat edilen tartışma hiçbir zaman gerçekleşmedi. İnсталasyon başarısızlığa uğrayan yanıltıcı bir jestti. Bunun muhtemel başarısızlığının bir semptomu, Boots'un kıdemli yöneticilerinden birinin duvarına herhangi bir yeni-türedi eser asmayacağına karar vererek duvarında oldukça kötü bir manzara resmini asılı tutmaya devam edeceğinde ısrarıydı. Eski alışkanlıklar zor ölüyor: Boots'un yeni bir binası var ama eski yönetimsel strateji aynen korunuyor.

